

XORNADAS LITERARIAS / DÍA DEL LIBRO 2012

La Biblioteca Municipal de Neda acaba de cumplir sus primeros **30 años** de actividad, intensa y provechosa. En aquel momento, recién recuperada la democracia, se consideró una de las tareas urgentes la creación de una biblioteca y la promoción de la actividad cultural.

En esas tres décadas, este centro fue pionero en muchas actividades de promoción y animación. Además de su función básica de difundir la lectura entre la población, especialmente entre la niñez y la juventud, patrocina la Revista de Neda, anuario cultural que ya lleva casi 15 años, y lanzó la idea de celebrar el Día del Libro con unas Jornadas Literarias que homenajean a los grandes escritores de la literatura universal.

En esta actividad se enmarcan estas Décimas Xornadas, dedicadas este año al músico y poeta Bob Dylan, que hoy se inauguran.

En nombre del Concello de Neda, en particular de su Alcalde Ignacio Cabezón, quiero agradecer a la Universidade da Coruña, a esta Facultade de Humanidades, a todos los ponentes y participantes, por hacer posible la continuidad de esta magnífica actividad. Deseo todos los éxitos en esta nueva edición, y nos comprometemos a su mantenimiento en años venideros.

X Xornadas Literarias

BOB DYLAN.

Día do Libro 2012.

Organizan:

Biblioteca Municipal de Neda/Facultade de Humanidades da UDC.

PROGRAMA:

Mércores 18 de abril, ás 19:30 horas, Facultade de Humanidades:

- Apertura: Decano da Facultade, Concello de Neda, Xunta de Galicia.
- Conferencia inaugural: Manuel Candelas(Universidade de Vigo):
Bob Dylan, a poesía dunha pedra rolante.

Xoves 19 de abril, ás 19:30 horas, Casa das Palmeiras:

- Clube de Lectura da Biblioteca do IES Fernando Esquío: As letras de Bob Dylan.
- Ignacio Freijomil: Tangled up in Bob. Un enganche persoal.
- Manuel Candelas: Variacións sobre Dylan.
- José Manuel Sande (CGAI): O exceso constrúe a polisemia: Bob Dylan e o cine.
- Cine: I'm not there, de Todd Haynes.

Venres 20 de abril, ás 19:30 horas, Casa das Palmeiras:

- César Candelas: Bob Dylan, O MENTIREIRO VERDADEIRO.
- Vicente Araguas: Traducir a Bob Dylan.
- Roberto Varela: Visións de Bob Dylan.
- Antonio García Teijeiro: Petando nas portas de Dylan. Petando nas portas do Nobel.

ás 22:30 horas, Casa da Cultura:

- Música de Dylan: concerto de The Dylan Sessions. (Entrada libre).

Comité organizador:

- Juan Luis Montero Fenollós, Vicedecano de Humanidades da UDC.
- Eva Olmo Hermida, Concelleira de Cultura de Neda.
- Natividad Villaamil Abad, Animadora Sociocultural de Neda.
- Manuel Pérez Grueiro, Coordinador Cultural de Neda.

Inscripcións gratuítas: na Casa da Cultura de Neda, por email cultura@neda.dicoruna.es

ou polo teléfono 981-390233.

BOB DYLAN DESDE ESTA BEIRA

Vicente Araguas

Levo tantos anos a voltas con Bob Dylan (desde que escoitara Blowin' In The Wind nunha versión harmónicamenteedulcorada de Peter, Paul and Mary) que corro risco severo de trabucar realidade con ficción. De misturar o que é co que foi ou poidera ter sido. Tantas millas de volta a casa, “on the road again”, a bordo de xa non sei que auto, un Buick, se cadra, e na radio do vehículo unha emisora de música “country” desenguedella cancións de Nashville Skyline e, inevitablemente, a voz de Johnny Cash complementa á de Dylan, mais sen papalo, non como fixera Plácido Domingo con John Denver, lástima fora

Tantos anos despois (o meu primeiro disco de Dylan, o que tiña ser un cativo de provincias facendo o salto do cabalo nun xadrez metafórico, era un “single” que insería Rainy Day Women 12#35 e Pledging My Time), aparezo traducindo ao galego as cancións de Bob Dylan. Eu, o mesmo nachiño que no verán de 1966 coa axuda dun diccionario trasladaba o “stoned” de Rainy Day Women 12#35 a un “apedreado”. Hoxe esta canción é unha das miñas favoritas, tamén polo ton “dixie” do seu arranxo, e aparece na escolma por mín feita. Mais o “stoned” agora interpretado como “tralla”. Aplicado ao estado de embriaguez, por suposto, mais tamén ao punto violento que o látego ou chicote -a tralla, pois- implica.

Esta canción, podería poñer outros exemplos, escolmando aquí e acolá na falchoca antolóxica (sesenta e dúas cancións) que hoxe presentamos, fala unha vez máis desas dualidades nas que o de Duluth é mestre (e pupilo), orixe (e finalidade). Tan bíblico todo, nas citas, na argumentación, nas carraxes, na tenrura, ¡no lirismo!, ¡na epicidade!, que un non deixa de preguntarse que tería sido de Dylan, home, se cadra, artista, sen dúbida, de non ter tido a Biblia como libro de cabeceira. Olo, non o único, ollo -digo- co vello Dylan que “he’s a very well read man”, e quen non acredite no que sosteño lea, por favor, Chronicles 1 do meu raposo favorito, do meu heroe de peto, en fin, para saber en que fontes literarias ten bebido o home que pon a T.S. Eliot a pelexar con Ezra Pound na ponte do mando do Titanic.

Este home que zarpa, na súa discografía, na nosa escolma, con canción a Woody Guthrie, tan sinxela como chegar a New Jersey desde Duluth (Minnesota) á procura dun “folk-singer” gravemente perxudicado pola doenza que din “Corea de Huntington”. Un home que fala tamén de Cisco (Houston), Sonny (Terry), Leadbelly (Huddie William Ledbetter), compañeiros míticos do memorable autor de This Land Is Your Land, un exemplo.

Un disco primeiro no que non hai outro Bob Dylan por enteiro que o de Song to Woody e Talkin' New York. E pois segúin o criteiro de escolmar soamente ao Dylan letrista en solitario (ou poeta, e axiña explicarei como entendo o choio, diferencial ou complementario) axiña tiven de mudar de disco, para pasar ao maravilloso The Freewheelin' Bob Dylan, coa fermosísima portada de Suze Rotolo e Dylan, paseando NY aquel inverno especialmente xélido.

Bob Dylan tan fiuncho “as usual”, e Suze Rotolo tan guapeteira como cando volveu a USA de Europa, e deixara a Bob e este escribira Boots Of Spanish Leather ou, para algúns eséxetas ou dylanólogos (Benjamín Prado di que os dylanófilos somos tantos que encheríamos catro ou cinco catedrais góticas, desde os claustros ata os periquitos das agullas), Girl Of The North Country; outros din que esta foi para Echo Helstrom. Tanto ten, senón que tema tan maravilhoso (tomado de Scarborough Fair, remasterizado aínda en Boots of Spanish Leather) reaparecerá máis tarde en Nashville Skyline, agora con Johnny Cash. Eu, claro, aquí rexeitei a repetición, e optei por traducir I Threw It All Away, Lay, Lady, Lay e non escolmei outra cousa deste disco porque para que máis en campo tan aberto.

Aberto ao amor (á mágoa, digamos, ao consolo, ao refuxio) máis que á guerra, aínda que esta non deixe de se mostrar en Dylan, activa ou pasivamente. Acontece, así e todo, que se a escolma colle un título de amor (dun verso da canción que máis me presta últimamente do Dylan, Love Minus Zero/ No Limit, outra tempada, mesmo outro día, será outra) iso non quere dicir que na temática dylaniana este estea omnipresente. A escolma miña contrapesa o amor con outros aspectos, belixerantes ou de tendencia, crípticos con tendencia á imaxinería surreal, relixiosos e bótalle fío ao papaventos da ductilidade dun home que chegou dicir de si mesmo: “I’m a dancer”. Exactamente, un bailador, ou -como na canción de Los Pekenikes, non sei se lembran- un nachiño (e aquí entraría a cousa chaplinesca aquela que algún creu ver no primeiro Dylan) “Embustero y bailarín”. O primeiro polo de poeta, e xa que logo, valla a admonición persoana, “fingidor”, o segundo porque Bob Dylan deu tantas viravoltas, tantos pinchecarneiros na súa carreira que nel están esas mil pezas que contradín o famoso dito que nos fala deses seres tan prodixiosos que son “dunha peza”. Non, Dylan é de moitísimas, eis un dos seus valores (precisamente).

E por iso non sorprende atopar que o mesmo home que loa a Woody Guthrie, na primeira mostra da escolma, é quen de fechala (aínda que por persoa, ou antólogo interposto) con esa marabilla de canto de amor que se chama This Dream of You, pasando pola reivindicación sionista (tan politicamente incorrecta, eis unha das grazas de Bob Dylan) que é Neighborhood Bully. Ah, mais polo medio Dylan andivo igualmente, e como tal o autor desta escolma quixo reflectilo, polo canto de integración racial, Oxford Town, os brillos sicodélicos, Mr. Tambourine Man, a hímica inesperada, pola temática tan opaca, dunha xeración chea de fulgores, Like A Rolling Stone, a afouteza surreal, Ballad Of A Thin Man, a ferverza de imaxes ou a imaxe das ferverzas, Desolation Row, a reivindicación do pallaso que sabe selo malia tantas dores contidas porque o “show must go on”, Lenny Bruce, e as estradas de terra co seu son máis triste, Dirt Road Blues.

E, naturalmente, escolmei igualmente cancións, unhas poucas, dos discos “relixiosos” de Dylan, Saved, o máis rechamante, con temas como What I Can Do For You? ou Pressing On que se presentan aquí igualmente, e que (como en ningún outro caso) precisan do seu soporte musical.

O que me leva a outra reflexión, a que me di que cousa é letra (de canción) e cal poema. Outra: ¿pódense ler esta caste de textos sen a música que foi escrita para complementalos? Hai a evidencia de que Dylan (outros cantautores, entre nós Aute ou Sabina, forxaron libros “de poemas”, escritos para ser lidos, non para ser cantados) deixou textos líricos (talvez sería

mellor dicir épicos) nas capas de algúns dos seus discos. Eu diría que sen maior interese poético que moitas das letras que veñen neles. Iso non quere dicir que algunhas destas aturen unha lectura autonómica, independente da música que vai con ela. O que é, decididamente, outra cuestión. Que me leva de novo á reflexión primeira. Para soste_ que un poema é un choio sen duración temporal mentres que as letras de cancións son asunto para dous, tres ou catro minutos. Un poema non precisa, non necesariamente, de estribillo. Unha letra de canción, si. Un poema pode e debe ser lido en voz alta (preferible) e en solitario (desexable). Unha letra é, por suposto, para ser cantada, individual ou colectivamente. E máis nada.

Ou si hai mais. A cousa de que existen letras que son poemas e ao revés. Isto é, un pode ler Greensleeves ou Eu non sei que pasou no muíño que consinten lectura autóctona ou escoitar Negra sombra ou Go And Catch A Falling Star, poemas nun principio escritos para ser lidos, e que por certo xa teñen música propia. Daquela Bob Dylan escribe (non sempre, desde logo) unha extraña mistura entre letra e poema, que fai das súas composicións material poético sumamente atractivo. Acentuado isto, á hora da interpretación, por esas maneiras aprendidas do “blues”, que fan que a voz de rapsoda rasposo do mestre de Duluth metamorfosee o xermolo prosaico dunha letra de canción en animal poético, e iso en parte pola presenza de hiatos, de fraseados que ao forzar os acentos fan da canción, recitado (case).

Así e todo hai cancións dylanianas, especialmente cando Bob Dylan optara “por enfucharse”, nos seus tempos máis “rock” que “folk”, que o “folk-rock” ao xeito de The Animals con The House Of Risin’ Sun é outra cousa, que eu son quen de ler independentes da súa música. Por máis que, non nos enganemos, prefira facelo acompañados desta. E falo de Ballad Of A Thin Man, Highway 61 Revisited, Desolation Row, Visions Of Johanna ou Sad-Eyed Lady Of The Lowlands.

E deixo á parte Love Minus Zero/ No Limit, nos últimos meses a miña canción favorita (xa se dixo), a que titula esta escolma, a que enuncia Meu amor fala caladiño porque, diría eu, é todo un poema de amor, na súa sinxeleza epigramática, no seu dicir todo en dicir apenas, na comprensión que fai dela un tratado de erotismo e beleza. Abondaríame con este texto para saber que en Dylan hai poeta. E letrista. Todo o mesmo, tantas veces, case sempre.

A escolma que fun levando adiante, ao longo de varios meses de 2011, comeza a súa andaina no primeiro disco de Bob Dylan, cincuentenario este ano de 2012, exactamente o 19 de marzo, que foi a data de saída dun vinilo que se gravara nos estudos Columbia de Nova York os días 20 e 22 de novembro do ano 1961. O disco, como xa dixen, non tiña senón dous textos de Dylan. O que aquí se insire e Talkin’ New York. O resto eran cancións alleas ou semialleas (neste caso temas tradicionais con arranxos do propio Dylan). Por que a discográfica non arriscou con máis cancións escritas por quen, nesa altura, tiña compostas cando menos vinteseite, semella un enigma. Así e todo no segundo disco, The Freewheelin’ Bob Dylan o choio quedaría resolvido con todo un festival dylaniano, na música, na letra. Dylan é un trebón incesante á hora da escrita. De maneira que The Traveling Wilburys, aquel supergrupo ventureiro, no que estaban Tom Petty, George Harrison, Roy Orbison, Jim Keltner xunto con Bob Dylan, acabaría esmorecendo porque a metade das cancións do seu repertorio eran do de Duluth, o que desequilibraba nidiamente a balanza. Aínda así Bob Dylan ten sido coautor de textos de cancións por el musicadas, algunha co “Beatle” George Harrison, así I’d Have You

Any Time (do long-play New Morning), ou moi nomeadamente en Desire, onde cáseque todos os textos veñen coasinados con Jacques Levy, quen chegara a Dylan a través de Roger Mc Guinn, de The Byrds, incluíndo ese maravilloso Romance in Durango, que sempre me lembrou a novela The Pearl de John Steinbeck. Por iso que, sentíndoo moito, tiven de prescindir dese texto para a miña escolma, poisque é únicamente de textos estrictamente dylanianos, por máis que nos escritos en colaboración estea, ¡e de que maneira!, o seu espírito. Que semella imposible que alí onde deixa a súa impronta o autor de Planet Waves non quede subliñada esta de maneira tan radical como indeleble. E é que semella moito este cantautor, de verdade, que cando canta poetiza e á inversa.

Cantautor de verdade, digo, e non deses de mentira, que non fan senón musicar (ás veces “musicar”) poemas alleos, desfigurando a esencia ou cerne destes. O cantautor, dígase xa, termo de orixe italiana, fala de quen son autores dos textos e máis da música que interpretan. Aínda que por momentos (Brassens con Francis Jammes ou Louis Aragon, ás veces coa mesma melodía, Je vous salue Marie e Il n’y a pas d’amor heureux) podan botar man esporádicamente de algún poema escrito por man allea. Mais non masivamente, e non fai falla que poña exemplos ben coñecidos.

Distinto é o caso de poetas que pola forza inmediata dos seus poemas, así o noso Celso Emilio Ferreiro, consiguen que estes muden cáseque en letras, provocando a comunicación directa cos auditorios, maiormente en épocas cal a da dictadura aquí padecida en tempos relativamente próximos. Pero esta é outra cuestión, por máis que algún cantante belixerante galego, que non cantautor, tomase prestado maioritariamente para o seu repertorio os textos do de Celanova, de quen se cumpren este ano os cen do seu nacemento. E cincuenta de Longa noite de pedra, libro singular na nosa literatura, publicado por vez primeira o ano en que Bob Dylan encetaba o seu queixo discográfico, tan redondo como esa lúa (a de Mississippi, por exemplo, como en Oxford Town) que agacha unha das súa caras co mesmo hermetismo que abeirán algunhas das mellores cancións de Bob Dylan.

Quen non tivo moita fortuna á hora de ser adaptado ao noso idioma. De feito non me parece que ninguén teña gravado en galego versión algunha de temas dylanianos. Así e todo lembro un intento que fixera con Luís Emilio Batallán, cando convivín con el en Madrid, Avenida del Mediterráneo, 16, de verquer It Ain’t Me Babe á lingua dos nosos ancestros. A cousa quedara en nada, e por certo que debo dicir, paladinamente, que nos servíramos (como ben apreza Xaime Gómez Vilasó) como “falsilla” da versión catalana de Albert Batiste. Porque en Catalunya, sempre tan adiantados, si que cantaran abondo cancións de Dylan no seu idioma. Certo que alí tiñan o moi benemérito Grup de Folc, Els Tres Tambors, Falsterbo 3 e bótalle fío ao papaventos das cousas boas e de xente grande á hora da canción comprometida. Que iso e non outra cousa é o Dylan dos tres primeiros discos, ata que se electrifica cadrando co magnicidio de John Fitzgerald Kennedy. Que logo virá outra caste de compromiso, co humor, co amor, co delirio surreal, como podemos apreza nos catro discos seguintes, que inclúen a famosa triloxía que chega ao cumio altísimo de Blonde On Blonde. Ah, pero logo xorde o Dylan “humanista”, chejoviano mesmo, en Blood On The Tracks está, segundo confesión do seu autor Antón Chejov puro e duro, como en Raymond Carver, vaia, que abre paso ao Dylan místico. E este, finalmente, ao máis versátil, nachiño que petisca aquí e acolá, seguro de que canto toca muda en ouro. Dylan, todo un carácter. Que se canta nas misas, no ofertorio, a

partir da música de Blowin' In The Wind, cousa esta que se cadra non sabe o de Duluth, que se non xa estaría cobrando os “royalties” ou regalías correspondentes. Que Bob Dylan non cantou gratis, curiosamente non esta canción, diante do Papa Xoán Paulo II en Bolonia. O 27 de setembro de 1997, precedido de cantantes italianos como Andrea Bocelli, Lucio Dalla e Adriano Celentano, Dylan actuara no cerne dun Congreso Eucarístico. Toucado cun sombreiro de “cow-boy”, que axiña tiraría “por respecto”, Bob Dylan desenguedellou as músicas e as letras de Knockin' On Heaven's Door, A Hard Rain's A-Gonna Fall e Forever Young. Desbotando as peticións teimosísimas do auditorio para que se preguntase o número de camiños que un home debe percorrer antes de que lle chamen, xustamente, home. Dylan, que cobrara pola súa brevísima actuación gustoso “caché” de catrocentos mil dólares (ido ano 1997!), non lle gustou nadiña ao daquela Cardeal Ratzinger, hoxe Benedicto XVI, quen se ten declarado por escrito inimigo das guitarras no templo (prefire Bach ou Mozart, o que non deixa de honralo) pero tamén do “rock”, en xeral, e de Bob Dylan, en particular, a que ten definido como “o autodeclarado” profeta.

E se Dylan non cobra dereitos de autor, supoñemos, pola súa involuntaria, compre pensar, participación nos ofertorios das misas, tampouco levaría un centavo polo conto escrito por Joyce Carol Oates, Where are you going? Where have you been?, baseado na súa canción It's All Over Now, Baby Blue, que está entre as cancións por mín escolmadas. Eu aconsellaría cotexala co moi antoloxizado conto da Oates, que ten que ver co “serial killer” Charles Schmid, máis coñecido como “The Pied Piper of Tucson”. Así e todo a influencia de Dylan, xa se ve, é tan ampla como para servir el mesmo de portada a unha das novelas de Benjamín Prado, pai el mesmo dunha rapaza que se chama Dylan. Que a dylanofilia é tan ampla como xenerosa e os seareiros de Dylan medramos como cogumelos após da chuvia. Non aquela dylaniana que ía caer a cachón, lástima fora. Inspiradora, por certo, e aquí vou parar o percorrido marxinal polo universo de Bob Dylan, decididamente imparabile, do A cántaros, de Pablo Guerrero, outro que distingue entre letras e poemas, de maneira que ten publicado algún libro de poesía, incluíndo nel eses obxectivos poéticos diverxentes do que son para el as letras “comme il faut”.

Levo tantos anos, dicía, a voltas con Dylan, vítima ás veces da brétema que se enguedella entre da realidade, autor dunha memoria de licenciatura (en Filoloxía Inglesa) ao redor do mundo poético de Bob Dylan, agora no trance de rematar unha tese doutoral sobre o mesmo tema, tratadista en moitos artigos das maneiras e xestos do de Duluth, que acollín esta escolma, traducción e prólogo, como un traballo de amor perdido. E atopado no templo políedrico que acolle a este vello raposo. Ao que seguín en concertos en directo desde o primeiro que dera en Madrid, 27 de xullo de 1984, Estadio de Vallecas, con Mick Taylor de guitarra solista e Carlos Santana de teloneiro. Santana recién convertido a xa non sei que relixión que o tirara da droga (o mesmiño que Dylan), que na compañía de Chepito Areas aínda nos dera un bo “turre” místico. E logo Dylan, despois dunha hora de espera, atacando un concerto longuíssimo que acabaría “a las mil y monas” como din os -moitos- madrileños. Vin logo a Dylan en Madrid varias veces, o mellor concerto, o “unplugged” de La Riviera, verán de 1995, mais tamén en Alcalá de Henares, Villalba ou Pistoia (Toscana), cantando, sempre, sempre con arranxos diferentes, que fan algunha das súas cancións de pouco doado recoñecemento.

Daquela, alumno lonxanísimo do de Duluth (Minnesota), eu fixen para este libro a “miña” versión canónica dos textos dylanianos. O que non quere dicir que doutra volta, se é que tal existe, non acabe por facer cousa distinta. Que non hai cousa peor que reiterarse. Que volver percorrer os camiños tripados en exceso. O que si pretendín, con seguridade, foi non recriar en exceso uns textos que se prestan (pola liberdade que lles dá o ser concebidos para ir acompañados dunhas músicas, ás veces tan libérrimas cal o blues) á interpretación voluntarista. Ao contrario, tentei axustarme ao que tiña diante dos meus ollos (e dos meus oídos tantas veces, tantos anos). Porque, xa o dixen, levo toda a vida dylaniano e aínda dylanófilo perdido. Como Benjamín Prado, a quen volvo citar por dylanista exemplar con quen comparto paroladas e directos, quen de escribir este verso: “Porque existe Bob Dylan hay antes y después”. E porque hai Dylan eu, anónimo profesor de Inglés en La Salle de Santiago do curso 1973-1974, enguedellado en traballos de amor que coidaba perdidos, explicaba gramática (irregular) e fonética (rachada) con Blowin’ In The Wind, versión The Freewheelin’ Bob Dylan, e diante miña estaba un rapaz espilido de Cambados que ía tomando notas e paixón de todo aquilo. E tantos anos despois cadramos en Londres e Oxford, e cantamos Oxford Town, aínda que a lúa xa non fose a do Mississippi, pensando que a Bob Dylan compría poñelo en galego. Eis o resultado, Roberto Varela Fariña, e o meu agradecemento.

Majadahonda, días de outubro de 2011

DYLAN NON MORREU NO '66

César Candelas

Nin no '97. Dylan está vivo, inda que moitos non o saiban ou non o queren saber. Por iso é que falar de Dylan é, a meirande parte das veces, falar do heroe do movemento polos dereitos civís, e/ou do home que, no curso dun par de anos, cambiou a historia da música para sempre. Que a imaxe dos non iniciados sexa a dun tipo abrigado con canadiense, cunha guitarra de pao entre as mans e unha harmónica no pescozo, ou mesmo a foto daquel home tan desafiante como miudo, de pelo crecho e despeiteado que non quere saber nada deste mundo nin de gran parte do outro, que esa sexa a imaxe, digo, dos descoñecedores do personaxe, ten un pase. Pero é que ata os fans máis irredentos caen na tentación, unha e outra vez, de facer arqueoloxía dylaniana, e volven unha e outra vez a aquel Nova Iorque nevado, a aquel Greenwich polo que se supón que Dylan se arrastraba (já) buscando ese bolo que lle dera para comprar o bocata co que sobrevivir ata o día seguinte. E non. Dylan non morreu no '66.

De feito no '67 gravou *All Along The Watchtower*, un dos himnos polo que é máis recoñecido e recoñecible. E despois foi o **New Morning, Blood On The Tracks, a Rolling Thunder, Budokan...** e o resto. Non morreu no '97, e aí está esa triloxía tan loubada para demostralo. Para min, que conste, non é para tanto. Para empezar ese **Time Out of Mind** pasado polo terciopelo de Lannois, esa oda á reverberación, non me parece en absoluto dylaniano, e o resto... O resto son discos dun vello cansado e aburrido que se deixa levar pola inercia dun tour tan interminable como a meirande parte desas cancións. Hai grandes cancións, como non! É Dylan! E por algunha delas (*Workingman Blues & 2*) algún daría un brazo e parte doutro, pero sacando eses flashes, non é o meu Dylan. Teño que cofesar que eses tres discos quitados en dez anos (dez anos para Dylan serían como 100 para, por exemplo, Springsteen) levaronme a pensar que ese tipo xa non sería capaz de emocionarme máis aló deses destellos que sempre ten, que nacen del como nacen as pérolas dentro das ostras. Pero trabuqueime. Volveume gañar pola man, e gracias a **Together Through Life** (2009) hoxe volvo agardar con paixon (limitada, que un xa non ten 15 anos) o próximo disco do Gran Dylan.

Together... ten cousas que non teñen os tres anteriores. Ten, para empezar, forza; ten rock, abandoada a querencia polo jazz máis morno e lene; ten fronteira, nese acordeón, no violín, na mandolina; ten variedade de temas e ritmos (ese Recile!), e unha proposta musical moito máis fresca. Segue a ser o disco dun vello, pero xa non está cansado, nin moito menos aburrido. Ou iso me parece a min.

Abre con *Beyond Here Lies Nothing*, unha das mellores cancións do disco, un clásico inmediato. Tamén é un plaxio sen paliativos do *Black Magic Woman* do Peter Green dos tempos de Fleetwood Mac, que se non o denunciou foi porque *Black...* era un plaxio dunha vella canción de Otis Rush, quen, non o dubidedes nin un instante, a copiaría dalgún bluesman desgrazado do que nin sequera sabemos o nome. Porque a música popular é así, desde o principio dos tempos: un tipo ten unha idea e a canta; alguén a escoita e a reproduce; na reprodución a canción perde unhas cousas e gaña outras; e así pasa ao seguinte. Esa é a historia de *The House of the Rising Sun* ou de *Hey, Joe*, ou de... É así. Ou se acepta ou non se acepta: nada novo hai baixo o sol. Dylan repite neste disco con *My Wife's Town*, que se non é un plaxio do *Make Love to You* de Willie Dixon é simplemente porque Dylan recoñece a paternidade, polo menos parcial, do bo de Willie. Por que neste caso así o fai e non en *Beyond...*, onde o préstamo é tan evidente? Non o sei. Nin me interesa. Terá as súas razóns. Ao mellor decatouse da copia nun dos casos e non no outro. Ou apetecíalle asinar unha canción a medias con Dixon e non con Rush. Repito: non o sei.

Life is Hard ("O amigo que eras / Tan cercano e querido / Foise esvaecendo / Como foi que nos perdimos? / Paso polo vello patio da escola / E atopo que a vida e dura / Sen ti ao meu carón") é un precioso canto á ausencia, ao paso do tempo, á morriña máis fonda, que Dylan expresa cun fraseo inigualable e unha melodía descendente marcada por uns agónicos agudos cheos de dor; *If You Ever Go to Houston* presenta un repetitivo riff de acordeón a través do cal Dylan desgrana unha das súas típicas ledaiñas cheas de imaxes que, sen contar historia algunha, retratan unha vida enteira, introducíndose el mesmo dentro do relato para dar veracidade e cercanía, como fai tamén desde sempre ("Se pasas por Dallas / Dille hola a Mary Ann / Dille que sigo ao pé do canón / Facéndoo o mellor que podoo / E se ves á súa irmá Lucy / Dille que sinto non estar alí / Dille á outra irmá, Betsy /Que rece a oración do pecador").

Hai rocanrol en *Joline*, un rocanrol xoguetón, puro Chuck Berry, pero un chuckberry vello, non como de rapaz de 20 anos, porque se algo non é Dylan, é mentireiro. Pode que si nas entrevistas, ou cando escribe, pero non cando canta. De feito, coido que é un deses artistas aos que máis fácil é seguir a pista da súa biografía a través das súas cancións. E el non fixo un pacto co demo para permanecer novo, como Mick Jagger, así que o seu rocanrol, malia o vivo ritmo e a ledicia co que o canta, é a canción dun vello. Pero coidado, Joline, semella dicir, se hai que saír bailar, sairei por ti.

E sae bailar *Shake Shake Mama*, un alarde rítmico de George Recile, que quizais sexa do máis destacable do disco. Refírome ao traballo de Recile en xeral, non só nesta canción. Todo un recital para padais finos, unha clase de percusión que seguro agradecerán os aprendices de bateras que deberían ser tódolos bateras bos e intelixentes. Dylan, pola súa banda, segue co fraseo vacilón de *Joline*, e canta: “Algúnhas mulleres, coñecedes os vosos poderes (bis) / Pero a vosa roupa está gastada e tedes unha lingua moi suxa / Menéate, menéate nena ata que abra o día (bis) / Estou xusto aquí, non me fun tan lonxe”.

It's All Good pecha o álbum nun só ton, fiando todo ao ritmo de Recile e ao fraseo do cantante. Non é a única canción que Dylan teña cantado nun só ton, un recurso moi usado na música popular e que John Lee Hooker elevou á categoría de arte. É fácil, non require un gran esforzó e permite concentrarse, ao que canta e ao que escoita, no ritmo e na letra, que aquí ten unha temática reivindicativa: “Os grandes políticos contan mentiras / E a cociña do restaurante está chea de moscas / Non vexo a diferenza nin sei porque habería de vela / Pero todo é correcto porque todo é correcto. // O asesiño de sangue frío percorre a cidade / O coche da policía coa serea, algo malo vai pasar / Os edificios caen pedra a pedra / Pero non te preocupes, todo está correcto, todo está correcto // A xente do país, a xente da terra / Algúns atópanse mal, non se teñen en pé / Todos largarían de aquí, se poideran / É difícil de crer, pero todo está correcto”. A crise que se nos viña enriba, que xa tiñamos enriba, tamén estaba xa no cancionero de Dylan, que segue cos ollos abertos, cantando o que ve. Non. Definitivamente non morreu no '66.

Porque se morrera, daquela non tería escrito *These Dream of You*, para min a mellor canción do disco, a máis dylaniana, ese tipo de canción que, esaxerando un pouco, podería estar colocada en case calquera dos seus discos. Ademais, ese ar á Rolling Thunder Revue, a Desire, aos anos '70, convírtena, para min, que son dylanita de segunda xeración, nunha desas cancións que escoito dentro, que están dentro de min antes incluso de que Dylan as escriba. É o que temos os tolos: que oímos voces. Só vos pediría que a poñades e a escoitedes con atención. O fraseo dylaniano, xunto co violín e o acordeón cos que xoga e se mestura, compoñen unha imaxe gráfica dos músicos no estudio, mirando uns para outros, escoitándose con atención, buscándose nos acenos, nos pequenos sinais que confirmen que todo vai ben, que veña, que esta é a toma boa. O solo é un alarde de musicalidade. Non de virtuosismo (é Dylan!), de musicalidade: a guitarra, o violín e o acordeón van sucedéndose, recollendo a melodía alí onde a vai deixando o outro, sen treparse, sen taparse, poñendo máis coidado en deixar soar ao outro que en soar eles mesmos. Si. É a mellor canción do disco. Outro clásico eterno.

Acabo como comecei: Dylan non morreu no '66. Non é necesario volver alí para explicar a grandeza deste home, porque hai exemplos dela a moreas, nos '70, nos '80, (quizais un pouco menos) nos '90 e no novo milenio. Grandes letras, grandes melodías, impresionantes arranxos e memorables interpretacións. Como en **Together Through Life**. É Dylan, é vello, e está vivo.

César Candelas

LAS LETRAS DE DYLAN

Club de Lectura da Biblioteca do IES Fernando Esquío

M^a Alejandra Avendaño Fraga

Oriana López Castiñeira

Francisco Pérez García

Pablo Pita López

Camille Seijo

Silvia Rodríguez Fernández

M^a Begoña López Soto

M^a Dolores Paris Fraga.

Robert Allen Zimmerman, judío, nace el 24 de mayo de 1941 en Duluth, Minnesota. Signo zodiacal Géminis: «*Que yo sea Géminis explica muchas cosas. Me fuerza a ser extremista. Yo nunca me equilibrio en el centro. Voy de un extremo a otro sin quedarme en ninguno de los dos lados por mucho tiempo*». En 1947, cuando Robert tiene seis años, toda la familia Zimmerman -Abraham, Beatty, Bob y su hermano David, cinco años menor- se traslada a Hibbing, una pequeña ciudad minera cercana, próxima a la frontera canadiense. Asiste a las clases del instituto, pero los estudios no le interesan. Prefiere la música. Pasa horas junto a la radio, escuchando discos. Todo lo que después se habló y escribió sobre sus famosas escapadas del hogar paterno, del vagabundeo por autopistas, no son más que mistificaciones, puesto que nunca se escapó físicamente de casa.

Eco Helstrom es su primer amor juvenil. Eco es *The Girl From The North Country* (la chica del País del Norte) que, con el paso del tiempo, se recuerda con ternura: «*Si vas a la feria del País del Norte, donde el viento sopla fuerte, cerca de la frontera, dale recuerdos a una chica que vive allí. Ella fue un verdadero amor mío*».

Bob le dice a Eco que quiere ser artista, vivir de la música y que ha encontrado un nombre: «*Ya sé cuál va a ser mi nombre artístico: Bob Dylan.*»

Se ha especulado mucho sobre el origen. La referencia al poeta Dylan Thomas parece más que evidente, pero el propio Dylan no ha querido admitirla jamás.

Sus padres lo envían a la universidad de Minnesota, en Minneapolis, a unos 320 km y aunque oficialmente sigue siendo Robert Allen Zimmerman, en el ambiente que le interesa, ya se hace llamar Bob Dylan y con ese nombre actúa en el cabaret Ten O'Clock Scholar, por tres dólares la noche. Canta folk y country y se acompaña con la guitarra y la armónica.

El libro que le abrió la mente en esta primera época fue *Bound for Glory*, la autobiografía de Woody Guthrie, un cantante folk de los tiempos de la Gran Depresión norteamericana, por eso se marcha a Nueva York «para ver a Woody» con su guitarra y su armónica y se dirige a Greenwich Village, el barrio bohemio de la ciudad. Recorre los bares y cafés pidiendo que le dejen subir a los escenarios.

Enseguida, Dylan visita a Woody Guthrie en el Greystone Hospital y aunque no queda testimonio imparcial de la entrevista, parece que se estableció algún tipo de vínculo espiritual entre el primerizo Dylan y el legendario y ya mortalmente enfermo Guthrie,

porque, el joven cantante empieza a relacionarse con los círculos folk del Greenwich Village.

“En algún lugar, algún día, lo último que me gustaría es poder decir que he andado un duro camino también” Song to Woody (62).

Su presentación oficial en el Gerde's se materializa el 11 de abril de 1961.

Susan Rotolo, Suze para los amigos, una joven de 17 años que está muy relacionada con los movimientos antisegregacionistas y la política de izquierdas, influirá en Dylan, en la composición de algunas de las llamadas «canciones protesta» de la primera época y en la inspiración de varias canciones intimistas. Suze es, realmente, su primer gran amor. Graba su primer álbum a finales de 1961, titulado simplemente *Bob Dylan*, que le cuesta a la Columbia exactamente 402 dólares y no es más que una recopilación de algunas de las canciones de su época primeriza sin resultar ningún éxito comercial.

En 1962, Bob Dylan escribe dos temas claves, posiblemente sus dos canciones más universalmente conocidas: *Blowin' in The Wind* (soplando en el viento) y *A Hard Rain's A-Gonna Fall* (una fuerte lluvia va a caer). Cuando le preguntan por el significado de la primera responde: *“Creo que entre el gran número de criminales que existen se pueden contar los que vuelven la cara cuando ven el mal y saben que es el mal. Yo no tengo más que veintiún años y sé que se han hecho ya demasiadas guerras; vosotros, los que tenéis más años, lo deberíais saber mejor aún. Ahora, la mejor forma de responder a las preguntas de la canción es exponerlas.»*

Dylan ha explicado que escribió *A Hard Rain's A-Gonna Fall* «cuando imaginaba que no tendría tiempo suficiente, cuando no sabía cuántas canciones más podría escribir. La escribí durante el asunto de Cuba. Deseaba poner todo cuanto sabía en una canción, dar en ella el máximo, y así la escribí. Cada línea es realmente una canción completa. Cada verso por separado equivale a una canción.»

El 9 de agosto de 1962, cuando todavía sigue llamándose oficialmente Robert Allen Zimmerman, acude al Tribunal Supremo en Manhattan y cambia legalmente su nombre por el de Bob Dylan.

De todos modos, la canción que más problemas causa a Dylan en esta época es *Talkin John Birch Society Blues* (blues recitados de la sociedad John Birch) porque parodia la paranoia de ver rojos por todas partes y se critica esta organización derechista. Los altos ejecutivos de la Columbia ejercen su derecho de veto y la eliminan del álbum.

The Freewheelin' Bob Dylan se lanza al mercado norteamericano a mediados de mayo de 1963 y es un éxito inmediato. El álbum, extramusicalmente, cuenta con dos anécdotas a destacar. Primero, la paradoja de su título, «El desinhibido Bob Dylan», que suena irónica conociendo la censura de la Columbia. Segundo, la portada: Bob y Suze caminando, cogidos del brazo, por una nevada calle del Greenwich Village. Esa imagen era verdad en 1962, pero en mayo de 1963, cuando aparece el álbum, las relaciones entre Bob y Suze se habían ido enfriando por lo que ella lo abandona y se marcha a Italia. *Boots os Spanish Leather* (botas de cuero español) recogerá este hecho. Las de este álbum son, contempladas con perspectiva, las canciones que más importancia tienen, temáticamente, en los años posteriores.

En junio de 1963, Bob participa en el festival folk de Newport, donde canta *Blowin' in the Wind* a dúo con Joan Baez. La cantante será determinante a la hora de elevar a Dylan a la popularidad internacional. Dos meses después, ambos participan junto a otros intérpretes folk, en la famosa marcha sobre Washington para reivindicar la integración racial. Es la manifestación en la que Martin Luther King pronuncia su histórico discurso: «Ayer tuve un sueño... ».

A finales de año, Dylan graba su tercer álbum, *The Times They are A-Changing*. La estructura del disco es similar al anterior: una canción emblemática, *The Times ...* (los

tiempos están cambiando), que da título al álbum, será el himno de los movimientos juveniles de los 60 (letra canción de “The times”); canciones de denuncia social y baladas intimistas: el tema que cierra el álbum, *Restless Farewell* (inquieto adiós), es todo un testimonio, porque rechaza ser portavoz de nadie ni llevar la bandera de ninguna organización e indican que Dylan ha terminado una etapa de su vida y está dispuesto a empezar otra.

En agosto de 1964, Dylan publica su cuarto álbum, con un título muy significativo: *Another Side of Bob Dylan* (otra cara de Bob Dylan). El disco está plagado de referencias y buenas canciones, entre las que destaca, *Chimes of Freedom* (campanas de libertad), ¡que será el himno que cierre los conciertos de Sting, Bruce Springsteen y Peter Gabriel por Amnistía Internacional en el año 1988!

Bob cambia sustancialmente la temática de sus canciones. Sigue acompañándose de la guitarra acústica y de la armónica, el ropaje folk, pero las canciones son intimistas y personales, nada folklóricas ni de denuncia social. Es el primer paso del cambio. El siguiente, y más revolucionario, será cambiar el sonido mismo de las canciones.

Con la idea en la cabeza de volver a los orígenes del rock, en enero de 1965 graba su quinto álbum con un título inequívoco: *Bringing It All Back Home* (trayéndolo todo de nuevo a casa) que será un éxito inmediato.

Las letras de las canciones son también mucho más complejas y surrealistas. En algunas de ellas se hacen palpables referencias a las drogas.

“Mira, cuando yo muera, la gente va a interpretar hasta la puñetera coma de mis canciones. Ellos no saben lo que significan mis canciones. Ni yo mismo lo sé”.

Dylan ha inaugurado su etapa «ácida».

Bringing It All Back Home comienza con *Subterranean Homesick Blues* (blues nostálgicos subterráneos) y un primer verso de claras referencias: «Johnny está en el sótano mezclando la medicina.» Temáticamente, la canción es muy explícita: «No necesitas a un hombre del tiempo para saber por dónde sopla el viento. No sigas a los líderes, observa los parquímetros.» *Maggie's Farm* (la granja de Maggie) es un retrato de la explotación humana mezclado con algunas confidencias: «Hago las cosas lo mejor que puedo para ser como soy, pero todo el mundo quiere que seas igual que ellos. Te dicen que cantes mientras trabajas como un esclavo y yo ya estoy harto. No voy a trabajar en la granja de Maggie nunca más.» A continuación, una de las más bellas composiciones de Dylan de todos los tiempos: *Love Minus Zero/No Limit* (amor bajo cero sin límite): «Mi amor habla como el silencio, sin ideales ni violencia. No tiene que decir que es fiel, porque es real como el hielo, como el fuego. La gente lleva rosas, hace promesas a cada momento. Mi amor ríe como las flores, los regalos de amor no pueden comprarla.”

La segunda cara arranca con una canción que ha marcado toda una época y que es una de las más importantes composiciones de toda la música moderna: *Mr. Tambourine Man* (señor de la pandereta). Aquí las referencias a las drogas son muy concretas.

En la primavera del 1965, Dylan emprende una serie de conciertos por Gran Bretaña y Joan Baez, su pareja hasta entonces, es ostensiblemente desplazada, casi hasta el insulto. Un día, Joan se harta y vuelve a Estados Unidos.

Tras la gira, Dylan vuelve a los estudios de grabación para hacer historia con *Like a Rolling Stone* (como una piedra rodante) que con un rock fulminante, se edita como single de 6' de duración.

¿Qué se siente valiéndote sola, sin un hogar, como una completa desconocida, como una piedra rodante?

En este contexto, Dylan se presenta en el festival folk de Newport, el 25 de julio de 1965, armado con una guitarra eléctrica y acompañado por un grupo de rock, lo que provoca desconcierto entre el público que con gritos lo abuchean. Dylan, haciendo una concesión, una de las pocas que ha hecho en su vida sobre un escenario, toma su guitarra acústica y con voz emocionada, triste, canta *It's All Over Now, Baby Blue*. Es su despedida.

El álbum *Highway 61 Revisited* (autopista 61 revisitada) entierra definitivamente el folk, lo acústico, y varía incluso la propia concepción de las canciones tal y cómo se venían componiendo hasta entonces. Por primera vez en la historia de la música moderna se edita un álbum de rock poderoso, con un sonido arrollador y, además, con unas letras, de absoluta concepción poética. Es a partir de *Highway 61 Revisited* cuando se empieza a considerar seriamente a Bob Dylan como un verdadero poeta del siglo XX.

Desolation Row, que cierra el álbum, es una de las mejores canciones de toda la música de ese siglo. Es una canción larga, de 11 minutos y 18 segundos, cuando lo normal era encontrar temas de 3 ó 4 minutos de duración. Literalmente, *Desolation Row* se traduce como «Paseo de la Desolación», pero Dylan juega con la palabra Row, que significa también lío, gresca o tumulto.

La canción, de un ritmo monocorde y obsesivo, va trazando un retrato surrealista que resulta toda una pintura de ambiente y personajes de nuestra mal llamada «civilización» occidental: Cenicienta barriendo, Romeo quejándose, Einstein, disfrazado de Robin Hood...

En 1965, Bob Dylan tiene la fama y gana dinero a manos llenas, pero, rodeado de aduladores, no puede ni quiere fiarse de nadie. Vive enjaulado y los excesos con las drogas empiezan a hacer mella en él. El 22 de noviembre de ese año, contrae matrimonio en secreto con la modelo Sara Lownds.

Blonde On Blonde se lanza al mercado a principios de junio de 1966. En este doble álbum (por cierto, el primer álbum doble de la historia), nos da algunas claves del mal momento psicológico que está atravesando: la portada es una foto suya movida y en el interior aparecen imágenes en blanco y negro del cantante liando un canuto, fumando y actuando con unas tremendas ojeras.

El viernes 29 de julio de 1966 Dylan se estrella con su moto Triumph 500, tiene que permanecer varias semanas en el hospital y la recuperación será lenta porque está físicamente muy débil.

En una entrevista, afirma que «*el momento crítico se produjo en Woodstock, poco después del accidente. Estaba sentado una noche a la luz de la luna llena, miré los bosques desiertos y me dije: Algo tiene que cambiar*».

Por sólo unos centímetros, Bob Dylan ha dejado plantada a la muerte. Y precisamente por estar tan cerca del fin, inicia un nuevo principio.

En 1967, graba con The Band, en la planta baja de la casa, una serie de canciones y maquetas que se conocen como *The Basement Tapes* (las cintas del sótano).

Quince meses después de su accidente, lanza al mercado su nuevo álbum, *John Wesley Harding*, que es una total sorpresa. Primero, por el sonido que es muy sencillo, «con sordina», sólo puro y sencillo country y baladas con largos recitados. Segundo, porque está lleno de buenos consejos, moralejas, el libro de Isaías ... , Dylan hace «profesión de fe».

Con la colaboración de Johnny Cash, *Nashville Skyline* (horizonte de Nashville) aparece en el mercado en abril de 1969, levantando una gran polvareda porque es puro country. El cantante nos dice que en ese momento concreto de su vida es feliz y los fans no perdonan a Dylan que haya elegido el camino de la vida y no el surco de una leyenda muerta.

Publica ese mismo mes, su doble álbum *Self Portrait* (autorretrato) cuya portada es un payaso pintado por el propio Dylan.

Este «autorretrato» se les atraganta a los críticos musicales cuyas opiniones son demoledoras. La revista *Rolling Stone* encabeza su comentario con un drástico «¿Qué es esta mierda?» y *Rock and Folk*, «¡Socorro, nos han robado a nuestro Dylan!».

Al año siguiente, con su álbum *New Morning* (nueva mañana), consigue todo lo contrario porque en la portada aparece un Dylan serio, rictus irónico, mirada penetrante.

Madison Square Garden, Nueva York, 1 de agosto de 1971, en el concierto benéfico por Bangla Desh organizado por George Harrison, Dylan, que no constaba en el cartel, se acerca tímidamente al micro: Guitarra acústica en las manos y, sobre el pecho, el soporte de la armónica. Dylan se reconcilia con todos.

Tras un silencio de un año, en enero de 1973, participa, en Nuevo México, en el rodaje de la película *Pat Garret and Billy The Kid*, de Sam Peckinpah. Los dos temas centrales de la banda sonora son *Billy*, que narra la historia del protagonista en tono épico y sentimental, y el celebrado *Knockin'On Heaven's Door* (llamando a las puertas del cielo).

En enero de 1974 aparece *Planet Waves* (olas planetarias), donde da un nuevo giro musical y vuelve a cerrar el círculo. Una década después del salto temático que significó *Another Side Of Bob Dylan* y que dio paso a la electrificación, al rock; después de haber recorrido los caminos del country y el western, Bob, en un nuevo impulso, vuelve al rock.

En *Planet Waves*- y es, hasta ahora, un caso único en la discografía de Bob Dylan- las dos caras del larga duración se conectan con un mismo tema, interpretado en dos versiones distintas: el sensacional *Forever Young* (por siempre joven).

“*Que Dios te bendiga y te proteja siempre, que tus deseos se hagan realidad, que hagas siempre por otros y otros hagan por ti. Que construyas una escalera a las estrellas y que escales cada peldaño. Que permanezcas por siempre joven*”.

Ese mismo año, un doble álbum, que se titula significativamente *Before The Flood* (Antes del diluvio) recogerá una multitudinaria gira por EEUU.

Blood On The Tracks (Sangre en la pista) aún dentro del rock, es, en lo que respecta al sonido, mucho más reposado y acústico, pero las letras de las canciones hacen honor al título del álbum por lo que son profundamente dramáticas y en su mayoría se refieren a la relación con Sara que empieza a romperse.

En estos momentos incrementa su actividad profesional y vuelve a las «causas» reivindicativas y de denuncia social componiendo la canción *Hurricane*: Rubin «Hurricane» Carter es un boxeador negro que se pudre en una cárcel de Estados Unidos acusado de un triple asesinato. El proceso que lo lleva entre rejas es bastante confuso, por lo que Dylan decide tomar partido.

“*El hombre y las autoridades vinieron a culparlo por algo que él nunca hizo. A ponerlo en una celda de prisión, aunque una vez él ha sido el campeón del mundo. Si eres de color tú no te podrías mostrar en la calle a menos que quieras dibujar el color*”.

Por otra parte, las cintas del sótano (“*Basement Tapes*”) que ya habían sido decenas de veces pirateadas, aparecen ahora en su edición oficial. Publica el álbum *Desire* (deseo), que es el número 20 de la discografía oficial.

En 1977 no se edita ningún álbum de Bob Dylan. Es un vacío temporal en su discografía. En esta fecha está preparando el montaje de su película y, sobre todo, está involucrado en problemas domésticos y legales: Bob y Sara se divorcian y ella consigue

la custodia de los cinco hijos e importantes beneficios económicos, porque Sara es presentada por sus abogados como musa inspiradora.

Para complicar su difícil momento económico, en enero de 1978 se estrena *Renaldo y Clara* -la primera y hasta ahora única película dirigida por Bob Dylan- y es un auténtico fracaso.

Dylan siempre ha dicho que no soporta cantar dos veces seguidas la misma canción. Tampoco le gusta ajustarse a un esquema fijo. Como tiene en mente una gira mundial y quiere que sea una gira distinta, busca sonidos nuevos para las canciones de siempre.

El estreno oficial del nuevo sonido Dylan se lleva a cabo en Japón y de estos conciertos queda constancia en el doble álbum en directo titulado *At Budokan*.

Street Legal aparece en el mercado en junio de 1978 y aunque significa «calle legal», parece referirse a vehículos pesados, que están «autorizados para circular» porque en la portada Dylan está en la calle como indeciso respecto a la dirección a seguir.

Al año siguiente se convierte al cristianismo y publica el álbum *Slow Train Coming* (llega el lento tren), en el que se muestra «tocado» por la Gracia. El álbum cuenta con temas como la balada *I Believe In You* (creo en Ti), que parece una verdadera profesión de fe religiosa. La canción que da título al álbum está marcada por un fuerte sentimiento patriótico pro-americano, algo hasta entonces inédito en las canciones de Dylan.

El álbum no gusta por su temática, pero la fuerza de la música es indiscutible e incluye una destacada participación de Mark Knopfler, líder de los Dire Straits. Lo que parece que molestó a los críticos fue la intensidad y la insistencia con la que Bob se volcó en su nueva temática pues este período góspel/religioso se prolongó desde 1979 hasta 1981: a *Slow Train Coming* le sigue *Saved* (salvado), en el 80, con una de las portadas más extremas de todos los álbumes de la música moderna con clara referencia al fresco de Miguel Ángel “La Creación”; y completa la trilogía *Shot of Love* (disparo de amor). Al año siguiente, 1982, Dylan viene a Europa y los titulares de las crónicas son muy expresivos: “Dylan, el Mesías de los 80”, “Dylan el predicador”...

Después de la etapa religiosa, un año de silencio y el renacer: Surge un gran álbum que tiene un título genérico, *Infidels* (infieles) y donde temáticamente se puede encontrar un poco de todo.

License To Kill presenta una pesimista visión del futuro de la humanidad: «El hombre piensa que con dominar las leyes de la Tierra ya puede hacer con ella lo que le plazca y, si las cosas no cambian rápido, lo hará. El hombre ha inventado su perdición. El primer paso fue tocar la Luna.» *Infidels* se cierra con *Don't Fall Apart On Me Tonight*, bella balada de amor: «No te me vengas abajo esta noche, siento que no podría soportarlo. El ayer es sólo una memoria, el mañana nunca es lo que debiera haber sido, y yo te necesito.»

En 1984, Dylan viene por primera vez a España, dentro de una mini gira europea que ha preparado junto con Santana pero con una duración excesiva. La gira se recogerá en el álbum *Real Live*, que será el cuarto álbum oficial grabado en directo.

Empire Burlesque, en 1985, confirma su buen momento creativo y termina con la bella balada *Dark Eyes*, interpretada en solitario por Bob Dylan, con guitarra y armónica por todo acompañamiento que parece remontarse en el tiempo para llevarnos al pasado.

En diciembre de 1985, la Columbia edita una colección de cinco discos de larga duración *Biograph* que es un buen balance de su larga y fecunda trayectoria musical.

En estos años finales de la década de los ochenta, Dylan edita *Down In The Groove* (debajo de la estría) y mantiene colaboraciones con otros artistas, participando en el disco-homenaje a Woody Guthrie y Leadbelly; en un álbum de los irlandeses U2 o

editando otro con George Harrison, Tom Petty, Jeff Lynne y el malogrado Roy Orbison.

En 1989 sale *Dylan and Dead*, álbum grabado en directo, fruto de una gira conjunta con los Grateful Dead de Jerry García.

Y en este año, con 48 años, Dylan viene por segunda vez a España: el 16 de Junio, se vuelca en un memorable concierto en Barcelona. Canta *Forever Young* para un público entregado, poniendo en pie a diez mil personas con un solo de armónica.

A finales del 89, Dylan edita *Oh Mercy* (oh misericordia) donde hay frases y citas recuperables para hoy y para siempre. Ideas del Dylan de todos los tiempos. «*Las calles están llenas de corazones rotos, de palabras rotas que nunca quisieron ser dichas*» (*Everything Is Broken*). «*Vivimos en un mundo político. Puedes viajar a cualquier parte y ahorcarte allí. Siempre puedes conseguir suficiente cuerda*» (*Political World*). «*La gente no vive y muere. Sólo pasa*» (*Man In The Long Black Coat*).

“*Vi una estrella fugaz y pensé en mí. Si era el mismo. Si alguna vez llegué a ser lo que tú esperabas de mí*» (*Shooting Star*).

El Dylan maduro dispone de tres cumbres discográficas que consiguieron resituarse al personaje después de unos irregulares 80. Se trata de la mencionada “Oh mercy” (1989), “Time out of mind” (1997), y “Love and theft” (2001).

En 2004, Dylan afrontaba un nuevo y tupido programa de giras en el que reivindica su derecho a la diversión.

En diversas entrevistas ha declarado:

“*Hubo una época en la que yo no interesaba a nadie y esa fue la más fructífera. La vida se complica con los años pero no me quejo. He conseguido lo que quería. Siempre he hecho lo que he querido.*”

Me encuentro a gusto allí donde la gente no me recuerda quién soy. Tal vez sea un estrella, pero puedo brillar con la luz que yo elija, ¿no?”.

La leyenda, en fin, continúa. Y sólo recogiendo las innumerables piezas del puzzle es posible construir un prisma dylaniano completo. Aunque siempre queda la posibilidad, quizá preferida por el propio músico, de dejar que su obra hable por él sin necesidad de escarbar en su subsuelo.

Como club de lectura nos gustaría acabar con las palabras que, según la invención de Sierra i Fabra, Dylan le dirigió al protagonista de la novela que hemos leído. Sabemos que no responden a la verdad, pero nos gustaría que así fuera, por lo menos, para nosotros Dylan podría ser así.

Cuando Héctor, después de asistir al concierto de Barcelona, consigue acercarse al hotel donde Bob Dylan está alojado y verlo en el momento que sale para introducirse en su furgoneta, sin saber cómo le grita:

- *Bob, I believe in you! (¡Bob, creo en ti!)*

Y el cantante le responde: *No creas en mí. Yo no soy más que un espejo en el que quieres reflejarte. Debes romper los espejos, hijo. Cree en ti”.*

Y acto seguido, le coge la guitarra de la mano y con un rotulador escribe:

“*Always live before your freedom*” (Vive siempre por delante de tu libertad).

¡Muchas gracias!

Bob Dylan: la poesía de una piedra rodante.

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidade de Vigo

No miento si digo que, de todas las veces que me han invitado a dar una charla o una conferencia, en ninguna me he sentido tan emocionado como en esta. Porque, en las demás ocasiones, hablaba de lo que ha sido durante mucho tiempo mi ocupación académica, más o menos integrada en mi vida personal. He dedicado mi tiempo a la poesía del siglo de oro, a ordenar algunas ideas para impartir clases sobre la literatura de esa época, a estudiar de la forma más competente posible los textos escritos en los siglos XVI y XVII. No es difícil encariñarse con todo esto, y mucho menos hacerlo partícipe de muchos (tal vez demasiados) minutos de mi vida. Pero en el caso de Bob Dylan las experiencias se hacen emotivas: recorren la columna vertebral de lo que puedo ser ahora mismo. No sé si son las medulas que han ardidido durante estos años, pero sin duda yo no sería el mismo (podría quitar el mismo) sin el concurso de este personaje, figura o persona humana.

Es importante que les cuente cómo llega un adolescente de los años sesenta a gustar de Bob Dylan. No por vanidad personal, sino porque creo representar a una parte de sus seguidores y el modo en que yo lo viví es posible uno de los modos más habituales de acercamiento, afinidad e incluso glorificación del artista. No podemos olvidar ya desde el inicio que el pasado mes de marzo se cumplían los cincuenta años de la publicación de su primer disco, titulado Bob Dylan, nombre con el que se bautizará a sí mismo en agosto de ese mismo año 1962. Servidor, nacido por esas fechas, recorre con este hombre de banda sonora buena parte de su biografía.

En mi caso, la tradición familiar de primos algo mayores contribuyó necesariamente. Y, por qué no decirlo, el contacto temprano con las innovaciones que venían de fuera. Ignoro hoy en día qué pasó, pero lo que nos ofrecía la sociedad del franquismo en eso que llamaba Manuel Vázquez Montalbán la educación sentimental, no era suficiente. La radio programaba, en eternas sesiones de dedicatorias al padre, la madre o al espíritu santo, canciones de tono andaluzante, ya famosas durante la guerra, pero que constituyeron la única referencia musical del momento. A todas horas, un Machín que elogiaba no sólo el color de los ángeles sino que parecía exultante por ser huerfanito (en un país de postguerra donde ser huérfano no era inhabitual), un Antonio Molina, que sustituía aquello de “Apoyao en el quicio de la mancebía” por “Apoyao en el quicio de mi casa un día”, que ya es cambio radical. Un Joselito, con voz de flauta amplificada por las minas, ocupaba el dial: sólo el reloj de los panchos ofrecía alguna novedad interesante, más por lo que no se decía que por lo objetivo de la cuestión. Llegaban a cuenta gotas los éxitos más difundidos de los beatles, bien traducidos para aquella escala en hifi, o de los Beach Boys, lo más digerible de aquella fascinante constelación de grupos y cantantes que, decididamente, hacían otra cosa. Pero aquello era el erial.

¿Qué hacía que admiraras a un tipo que maullaba canciones que no entendías, con guitarras rasgadas con torpeza o elemental competencia, que nasalizaba las letras y que prolongaba los

finales de los versos en una letanía imposible? ¿Cómo poder explicar que aquellas canciones mal cantadas, mal interpretadas, incomprensibles, supusieran el colmo de la modernidad? Estaban los Beatles, sí, pero aquello resultaba excesivo. Teníamos sucedáneos en aquel tiempo: los Byrds, que también sonaban, Donovan, que era melifluido. Los cantautores de aquí, que comenzaban, Serrat, Do Barro, el nuevo mester de juglaría, cosas de estilo, podían, pero todo sonaba demasiado limpio. Aquel misterioso tipo que farfullaba los versos, que agitaba la música resultaba demasiado atractivo. Parecía cantar desde el fondo de una cantina o de un café oscuro y húmedo, aunque la realidad tal vez fuese menos literaria o miserable. Pero su voz era la de un tipo que no imposita para ser comprendido, la del que salmodia sus pensamientos. Era difícil de argumentar. Tus amigos siempre preferían otro tipo de canciones. Aquella elección suponía, sin duda, un grado mayor de resistencia. Ignorabas aún las letras: sólo te dejabas llevar por ese ronroneo que adivinabas enigmático. Es más, convenía decir que el espíritu iconográfico del siglo XX aún no había alcanzado en aquella sociedad del final del franquismo todo su esplendor, por lo que apenas una foto, una imagen llegaba de aquel cantante americano. Si tengo que poner imágenes a aquello foráneo informe me vienen las del submarino amarillo de unos beatles más gamberros que sutiles o las de los Monkees, aquel grupillo televisivo que amenizaba las tardes de los sábados. Pero muy poco más. La de Bob Dylan, por ejemplo, ahora mismo no recuerdo que la tuviera. Fue más adelante, con más uso de razón, cuando pude saber cómo era, qué perfil tenía ese cantante. Primero, pues, llegó su música, sus canciones (algunas de ellas traducidas para cantar en catequesis incluso, como la respuesta, mi amigo, está sonando en el viento, siempre con voces de monjas modernillas), luego su imagen y, más tarde, cuando el francés que se estudiaba en aquel tiempo fue dejando paso al idioma de la pérvida albión que siempre había quedado relegado, imagino que por excesivo e impío liberalismo, a categoría de élite. Cuando descubrimos que además de cantar, decía algunas cosas interesantes, aquello ya fue definitivo.

Tengo que contar todas estas cosas, porque parece extraño que adolescentes de un país aún en ruinas pudieran abrazar la fe en Dylan. Bob Dylan, Robert Zimmerman, había nacido en 1942, en una familia de clase media baja de origen judío, que trabajaba en una ciudad de Minnesota, Hibbing, en el entorno industrial y minero del Lago Superior. En ella, el joven Dylan debió de vivir el crecimiento posterior a la segunda guerra mundial y probablemente la pequeña decadencia que le obligó a viajar como tantos otros a Nueva York en busca de fortuna o de otra forma de vida. La guerra de Corea mantenía en EE. UU. su belicismo, pero sobre todo conmovía a los jóvenes que veían que el sueño americano (eso que muchos centralizan en los años cincuenta, de expansión completa) se desvanecía con el envío de sus efectivos a luchar en guerras ya no tan justificadas como la emprendida en Europa, por otra parte, territorio de donde procedía buena parte de los habitantes de la ciudad en que vivía Dylan. Dylan, pues, vive esa transición entre la euforia económica de postguerra y las primeras dudas sobre el papel de EE.UU. en el mundo. La caza de brujas emprendida por el macarthismo era reciente; el temor por los comunistas comprometía en serio la libertad del país. Dylan vive de adolescente toda esa gran crisis política, de fragilidad extrema de los derechos humanos y de acoso sistemático al estado constitucional. Las imágenes célebres de Lauren Bacall o de Humphrey Bogart en las manifestaciones contra McCarthy son las más representativas. Tras ella vendrán todas las demás luchas pro derechos humanos, pero Dylan en ese momento de mediados de los 50 es un chaval aún demasiado joven para la acción política: en *Talkin' John*

Birch Paranoid Blues hará mención a esa época pero ya aficionado a la música popular; no negará nunca su educación rockera, inspirado por un Elvis Presley, totem de toda una generación, y, a través de él, la profunda tradición del blues que Elvis reclamaba en cada movimiento de piernas. Para aquellos que luego negarán la versión rockera de Dylan, un repaso a sus primeras audiciones, a los primeros discos que escuchaba (rockabilly, country, blues), puede ser un buen ejercicio de memoria.

Lo vemos en Nueva York a principios de los 60, con la intención de ganarse un hueco en los ambientes folkies de la ciudad. Con su guitarra y su armónica solicitaba cantar en las ya por aquel entonces conocidas calles del greenwich village, un territorio de apenas dos manzanas de edificios, llenos de bares y cafés, con aire parisino. Las canciones de su primer LP, titulado *Bob Dylan*, antes de que ese nombre pasase a denominarlo, hablaban (*talkin'* llevan muchos de sus títulos) de jugadores en un mundo de mineros, de una gira de picnic llena de peripecias absurdas, de muertes (como las de su amigo de infancia atropellado por un camión, la de un homeless o la de un muchacho negro arrestado, torturado, muerto y arrojado a la corriente del río, cuyos asesinos quedaron absueltos, en uno de esos poemas que de forma cíclica Bob Dylan irá explicando a lo largo de su vida, en defensa de la minoría afroamericana. Por medio, canciones de declaraciones amorosas que también constituyen su principal obsesión: de chicas que abandonan o son abandonadas.

En ese primer álbum, cantado con hechuras de Woody Guthrie (Leadbelly, Cisco Houston), con todos los tics de los blues que fue escuchando de pequeño, con una guitarra y con una armónica de apoyo, están en estado larvario todos sus temas. No quisiera atropellar en exceso este dibujo, pero podrían contarse por cientos los blues que Dylan escribió y cantó con el auxilio sobrio de una guitarra apenas arpegiada, sobre la base de tónica, dominante, subdominante tan clásica como reconocible en casi todas las canciones de corte popular que acostumbramos a escuchar (Como en *Quit your low down Ways* o en *Corrina*).

Un ejemplo de ello es el poema *Talking new york* donde Bob Dylan explica su vida en la ciudad americana. Su forma de escribir este poema será casi como una plantilla de lo que podemos analizar en toda su poesía. Una narración, contada con frases cortas, que salta de una cuestión a otra, como pinceladas sobre un cuadro. Con palabras repetidas, como dando sensación de improvisación, a pesar de la elaboración. Introducción del estilo directo. Palabras entresacadas de la jerga o del registro más popular del inglés americanizado. Eso si sin contar esa forma entre recitado y melodía, incluso con la incorporación de risas sarcásticas, giros espontáneos en el tono. La guitarra apenas acompaña el fraseo de sus versos.

Vagando fuera del salvaje Oeste

dejando atrás las ciudades que más quiero

pensaba que había visto

momentos buenos y malos

hasta que llegué a Nueva York

gente metiéndose bajo tierra

edificios levantándose hacia el cielo.

Es invierno en Nueva York

el viento helado sopla alrededor

camina alrededor sin ir a ningún lado

podrías congelarte hasta los huesos

yo me congelé hasta los huesos

el New York Times dijo que era

el invierno más frío en diecisiete años

yo no sentía tanto frío entonces.

Mecía mi vieja guitarra

cogí un metro

y después de un mareante viaje

de vueltas y tambaleos

atterricé en el centro de la ciudad

el Greenwich Village.

Anduve por allá abajo y terminé

en uno de aquellos coffee-houses de la zona

subí al escenario a tocar y cantar

si tipo de allí dijo: "regresa algún otro día

suenas como un *hillbilly*

aquí queremos cantantes de folk".

De esta misma época data la siguiente canción (recuperada en las *Bootlegs series*), también como muestra incipiente de cómo construye buena parte de sus canciones amorosas, Bob Dylan da vueltas a sus reflexiones amorosas. Como en un primer y único foco, Dylan coloca la escena sobre sí mismo y se dirige de forma constante a una mujer que se confronta con él mismo. Mezcla sus sentimientos con la descripción de la escena. Es tan importante la declaración de sus sentimientos como el contraste con la postura, el comportamiento, la escena construida. En esta en concreto, los viejos modelos del blues, el acompañamiento de la ebriedad, el tabaco, la melancolía de lo perdido o del vacío, dejan paso a una exaltación del sexo, del disfrute sensual, como hará en tantas otras canciones ulteriores.

All over you

Estoy parado en tu puerta para no llegar tarde

y ahora me siento en la escalera.

Asómate a la ventana y me verás en cucullas

murmurando y farfullando para mí

después de fumar un pitillo

después de beberme todo el alcohol

después de que mis sueños fuesen ya soñados

después de que mi mente se haya vaciado

bueno, después de todo esto

haré lo que tengo que hacer:

ya te digo que más te vale correr y esconderte.

Porque, tía, lo haré por todo tu cuerpo.

El celeberrimo himno generacional de *Blowin' in the wind* fue compuesto hace nada menos que cincuenta años, en abril de 1962. Incluido en el siguiente disco, también reúne una buena muestra de los rasgos constitutivos de la obra poética dylaniana.

Blowin' in the wind,

¿Cuántas veces debe mirar un hombre arriba

para poder ver el cielo?

¿Cuántos oídos debe tener un hombre

para escuchar el lamento de la gente?

¿Cuántas muertes harán falta hasta que advierta

que ya han muerto demasiados?

La respuesta, mi amigo, está volando en el viento

La respuesta está volando en el viento.

En concreto, el uso de las imágenes bíblicas, de corte profético. La propia composición, con esas preguntas no contestadas o dejadas a la voluntad caprichosa del viento (ese metáfora de la opinión pública o de la gente), parece remitir a las viejas técnicas predicadoras. La anáfora, la disposición paralelística de los versos, la construcción elaborada de las estrofas conecta con los espirituales negros; la sintaxis y también el léxico (camino, mares, montañas, cielo, oír, mirar, la muerte como repetición) ofrece los signos de la oratoria religiosa.

En ese mismo disco figura una balada tradicional, procedente con probabilidad de las gentes que llegaron a América desde las islas Británicas (algunos apuntan a Escocia):

***Girl from the North country*, 1963**

Si viajas por las tierras del norte
 donde los vientos azotan la frontera
 dale recuerdos a una chica que vive allí
 ella fue hace tiempo un gran amor mío.

Me pregunto si aún me recuerda;
 muchas veces lo he pedido
 en la oscuridad de mi noche,
 en el resplandor del día.

Así que si viajas por las tierras del norte
 donde los vientos hielan la frontera
 dale recuerdos a una chica que vive allí.
 Ella fue hace tiempo un gran amor mío.

Sabemos que Duluth, Hibbing y la zona de los lagos fue terra de promisión de escandinavos y gentes venidas del norte de Europa. La estrofa inicial recuerda la de *Scarborough Fair* que hizo famosa Simon and Garfunkel, sin aquella mención al perejil, a la salvia, al romero y al tomillo. Esta síntesis de tradiciones es otra de las características dylanianas. En él se cumple aquel aserto de que todo lo que no es imitación es plagio y de que en el terreno de la cultura se dan vueltas sobre las mismas cuestiones. Bob Dylan, en ese sentido, es una esponja, permeable a cualquier tipo de estímulo creativo. En una de sus versiones más conocidas, Bob Dylan canta con Johnny Cash esta letra, lo que le otorga ese sabor rural, country, que quizá es el más genuino, pero no el único. A pesar de ese hondo sabor folclórico, Dylan otorga a la historia una mayor carga sombría, que se puede ver más claramente en el poema *Don't think twice, it's all right*:

Voy por aquel largo y solitario camino.
 No puedo decir hacia dónde.
 Pero adiós es demasiada palabra, tía.
 Sólo diré que que te vaya bien.
 No digo que me trataras mal.
 Tal vez pudiste hacerlo mejor, pero no importa.

Tú sólo has desperdiciado mi tiempo precioso

Pero no le des más vueltas: está muy bien así.

La forma en que Dylan construye a ese personaje duro, solitario, casi siempre un pasajero, un hombre que está de paso, se instala en la línea de los *bluesmen* o de los cantantes ambulantes que recogen las historias del camino. Trenes que van de un lugar a otro, autopistas, cruces de carreteras (no olvidemos la estirpe del blues, nacida con una venta del alma al diablo en mitad de un cruce de caminos), hombres que recorren el país, con un destino incierto, de haberlo. Ese vagabundeo constante es el modelo del yo que aparece como locutor de estos poemas.

Otro de los rasgos de la poesía dylaniana que se manifiesta también muy temprano es la ironía empleada con la actualidad, incorporada como sketches algo burlescos. En este disco, se halla una de sus ocurrencias más divertidas cuando imagina una conversación entre el locutor y el presidente Kennedy. El espíritu libérrimo de su forma de entender las manifestaciones artísticas, como un precedente del camp o del pop, se ve en estas escenas que se entrometen en el discurso más serio.

I shall be free

Mi teléfono empezó a sonar sin parar.

El presidente Kennedy me llamaba.

Dijo: "Bob, amigo, ¿Qué necesitamos para que crezca el país?"

Le dije: "John, amigo, Brigitte Bardot Anita Ekberg

Sofía Loren"

(¡Ponlas en una habitación con Ernst Borgnine!).

En muy poco tiempo, Bob Dylan comienza a complicar extraordinariamente las letras de sus canciones. Son más largas de extensión y los versos tienden al versículo. Encuentra insuficiente el molde de los *blues* e integra otros géneros. Así hace con otro de esos himnos generacionales, cuya letra no digo hoy en día, digo hoy 18 de abril, suena actualizada.

Venid, senadores, parlamentarios,

por favor, atended

no quedéis en la puerta

no bloqueéis el paso

porque el que haya quedado atrás

será llevado por delante.

Fuera se está librando una batalla
que agitará vuestras ventanas y derrumbará vuestros muros
porque los tiempos están cambiando.

Venid, madres y padres
de todo el país
y no critiquéis
lo que no podéis entender.

Vuestros hijos, vuestras hijas
ya no os obedecen.
Vuestro antiguo camino envejece.
Dejad, por favor, el nuevo si no echáis una mano,
porque los tiempos están cambiando.

La línea ya está marcada,
la suerte, echada,
los lentos ahora
serán más tarde veloces.

Así como el presente
será algún día pasado,
el orden también desaparece
Los primeros serán los últimos
porque los tiempos están cambiando.

Digo himno, y añado religioso, porque esos últimos versos son evangélicos, y los verbos empleados son el futuro. La profecía es salvífica: promete el final de una época y la epifanía de otra. Y esa dialéctica se plantea en términos de generación.

Otro de los aspectos más destacables, ya señalados de la obra poética de Dylan, es la narración de casos notorios de injusticias, protagonizados por personajes de clase baja, cuando no pertenecientes a las minorías negras. Está atento a los noticieros y los transforma en una crónica de denuncia, a la manera de los antiguos y medievales romances de terror o de ciegos que constituyen, para muchos, el comienzo del periodismo o de un protoperiodismo en forma de gacetas o relaciones. Este que transcribo es uno de los más famosos, casi recitado o mascullado por Dylan, en el que da cuenta primero de la violencia de la actitud de un joven

rico que golpea hasta la muerte a Hattie Carroll y segundo de la desproporcionada por escasa sentencia por tan horroroso crimen.

The lonesome death of Hattie Carroll 1963

Hattie Carroll era sirviente de cocina.

Tenía cincuenta años y había parido diez hijos.

Llevaba los platos y tiraba la basura.

Nunca presidió la mesa,

nunca le dirigió la palabra a la gente en la mesa.

Sólo retiraba la comida de la mesa

y vaciaba los ceniceros desde su lugar.

Fue asesinada por un golpe de bastón

que voló por el aire y abatió la sala,

destinado a acabar con toda su gentileza;

y ella nunca le hizo nada a William Zanzinger.

Pero vosotros, que filosofáis sobre la desdicha

y criticáis el miedo,

quitad la venda de los ojos:

no es el momento para las lágrimas

Otra cara de Bob Dylan dirá en su nuevo álbum, pero los mismos temas resuenan de nuevo: los amores siempre revueltos, nunca felices o nunca completos. Como si el amor fuese algo imposible, sólo aceptable mientras las cosas funcionan bien. Los textos que he elegido, con versos cortos, en forma de letanías, como el primero, resultan demoledores. Pero muestran con nitidez la posición altiva del yo que enuncia estos versos. Hay como un deseo de escapar de las preocupaciones, entregarse al placer y dejarse llevar por unas emociones. Cuando se complica la relación, el poeta prefiere evadirse, dejarlo todo, emprender una nueva aventura. En ese caso, un poco de elegante despedida siempre aparece en sus versos, como un leve recuerdo de la canción de la chica del norte.

All i really want to do, 1964

No pretendo pelearme contigo

asustarte o estrujarte

abrumarte o agobiarte

encadenarte o humillarte.

Todo lo que quiero

es, nena, ser amigo tuyo.

No pretendo frenarte,

turbarte, preñarte o encerrarte,

analizarte, categorizarte,

anularte o anunciarte

Todo lo que quiero

es, nena, ser amigo tuyo.

(...) No quiero burlarte

pasearte, sacudirte o abandonarte.

No pretendo que pienses como yo

que veas como yo o que seas como yo.

Todo lo que quiero

es, nena, ser amigo tuyo.

Ramona

Hablaría siempre contigo

pero enseguida mis palabras

serían un círculo vicioso

porque en el fondo sé

que no puedo ayudarte.

Todo pasa,

todo cambia.

Haz lo que creas que deberías hacer

y quizá algún día,

quién sabe, nena,

vendré a llorar junto a ti.

It ain't me babe

Bájate despacio de ahí arriba

bájate despacio, aquí, al suelo.

No soy el hombre que quieres, nena.

Sólo te defraudaría.

Dices que buscas a alguien

que prometa no dejarte,

que cierre sus ojos por ti,

que cierre su corazón,

que muera por ti y aún más.

Pero no soy yo, nena,

no, no, no soy yo, nena,

no soy yo el que buscas.

Es *Bringing it all Back home*, donde Dylan tira ya de psicodelia y de tortuoso delecto de canciones. Casi todo en este disco aparece como novedad. ya en *Mr Tambourine Man* que ya había compuesto para el anterior ofrece las características del Dylan que muchos amamos. Versos largos, de ritmo pautado, lento, para ser cantados con parsimonia. Las escenas ahora se llenan de imágenes insólitas. Hablar de surrealismo quizá sea excesivo, pero la escritura automática o las combinaciones audaces que en conjunto muestran paradojas y absurdos aparecen en sus versos. Proliferan los adjetivos, pero siempre inesperados, cargados de significación enigmática además.

Mr. Tambourine Man

Llévame oculto entre los humeantes círculos de mi mente

por las brumosas ruinas del tiempo, lejos de las hojas heladas,

de los temerosos, hechizados árboles, hasta la playa aventada

lejos de la retorcida caza de la loca tristeza

Bailar bajo el cielo de diamantes y saludar con una mano libre,

perfilado sobre el mar, cercado por las arenas del circo

con toda memoria y destino hundidos bajo las olas:

déjame olvidar el hoy hasta mañana.

En 1965, en el Festival de Newport Dylan saca una guitarra eléctrica y comienza a cantar *Maggie's farm*, una canción en la que Dylan presenta la rebeldía del joven que no quiere esclavizarse con el trabajo. Conmoción entre los fans *folkies*, pero como dice una de sus

canciones míticas: “It’s all over now baby blue”. Sus letras son cada vez más complejas, más vitriólicas. Las frases se suceden inconexas, en apariencia. Practica la aliteración, a veces sin cuidado, con la idea de buscar un deliberado antilirismo, propio de las vanguardias. En los años sesenta esta experimentación puede sonar un tanto vista, pero las artes visuales del pop o los ensayos de un Coltrane por esas fechas enseñan que las novedades que traía el mundo de entreguerras aún no tenían el público masivo que ahora accede a estos artefactos. Dylan prueba esto en un género que habitualmente pide complacencia y tradición folclórica. Él les da obstáculos y dificultades: exige un nuevo público, una nueva forma de comprender el arte.

It' all right, i'm only bleeding

Palabras desilusionadas como ladridos de balas

mientras dioses humanos apuntan al blanco.

hacen de todo, desde pistolas de juguete que disparan

a cristos de color carne que brillan en la oscuridad

Es fácil ver sin mirar a lo lejos

que no hay mucho realmente sagrado.

Predicadores predicando destinos funestos.

Profesores enseñan que el conocimiento espera

y puede llevar a platos de cien dólares.

La bondad se esconde tras la puerta

pero incluso el presidente de los Estados Unidos

alguna vez tiene que desnudarse.

Y aunque las reglas de la carretera ya están escritas

sólo tienes que evitar los juegos de la gente.

No pasa nada, Ma, puedo apañarme.

El proclamado surrealismo de sus imágenes, la obsesión dylaniana (compartida con Fellini) por los personajes del circo, por los *freaks*, por el margen que representan), los poetas beats, con Kerouac a la cabeza o con un Ginsberg psicotrópico que lo acompaña, los acordes de la canción americana de Guthrie, los versículos apocalípticos de la poesía de Eliot, las imágenes oscuras y sórdidas de Baudelaire o Rimbaud, los libros del viejo testamento, el de los profetas, con sus visiones del apocalipsis, los himnos religiosos de redención, siempre con escenas de llamas, de personajes vencidos o solitarios, el blues, con sus sencillos cuatro versos, con sus repeticiones del principio y la variación final, y con el bridge, con ese puente melódico que Dylan acostumbra a hacer justo antes de la última estrofa, el gospel, incorporado a los discos de su etapa de los años ochenta, con la aportación del órgano, de los instrumentos de viento y de las voces femeninas que imploran. La poesía de Dylan es un compendio de todo esto y de algunas otras cosas más que su formación le trajo. En *Highway 61 Revisited* y en *Blonde on*

Blonde se hallan esas constantes sintetizadas en su máximo esplendor. Como en su célebre reproche de *Like a rolling stone* o en su frenética dramatización de un espacio como la autopista 61, poblada, en forma de caos, por todos los buscavidas del mundo, o la descripción de esa calleja de la desolación, también presentada como la carnavalesca fiesta del universo en perpetuo y veloz desorden:

Like a rolling stone (1965)

Nunca te giraste para ver el rostro de los juglares y los payasos

cuando venían todos a hacerte sus números.

Nunca comprendiste que eso no estaba bien

no dejabas a nadie recibir tus golpes por ti.

Montabas el caballo cromado con tu diplomático

el que llevaba en sus hombros un gato siamés.

Debió ser muy duro descubrir

que no era tan estupendo

cuando te robó todo lo que tenías.

¿Qué se siente,

qué se siente

sola en la vida

sin casa donde ir

como una completa desconocida

como un canto rodante?

Highway 61 Revisited

Mack the Finger le dijo a Louie el Rey:

“Tengo cuarenta cordones de zapatos, blancos y azules,

y mil teléfonos que no suena

¿Sabes dónde puedo deshacerme de todas estas cosas?”

Y Louie el rey le dijo déjame pensar un momento

y lo luego dijo sí creo que será fácil

llevarlo todo a la autopista 61

El jugador vagabundo estaba muy aburrido

intentaba provocar una nueva guerra mundial.

Encontró a un promotor que quedó impresionado.

Dijo: "yo nunca antes me metí en negocios como estos
pero si creo que puede hacerse fácilmente
basta con poner algunas gradas al sol
y hacerlo en la autopista 61".

Desolation Road

Venden postales del ahorcamiento,
pintan los pasaportes de marrón,
el salón de belleza está lleno de marineros
el circo está en la ciudad
Aquí llega el comisario ciego
lo han cogido en un trance
una mano está atada al funambulista
la otra en sus pantalones
y la poli antidisturbios está inquieta
Necesitan ir a algún sitio.
Mientras Lady y yo nos asomamos
desde la calle de la Desolación.

La Cenicienta parece fácil
"Pues tal para cual", ella ríe
y pone sus manos en sus bolsillos de atrás
al estilo de Bette Davis.
Y entra Romeo quejándose
"Tú creo que me perteneces"
y alguien dice "Está en el sitio equivocado, amigo;
mejor será que se vaya".
Y el único sonido que queda
después de que las ambulancias se vayan
es el de Cenicienta barriendo
la calle de la Desolación.

Ahora la luna está casi oculta,

las estrellas comienzan a esconderse
la pitonisa incluso
ha metido sus cosas para adentro.
Todos, excepto Caín y Abel
y el jorobado de Notre Dame,
están haciendo el amor
o esperando la lluvia
y el buen samaritano se está vistiendo,
preparándose para el espectáculo,
caminando hacia el carnaval de esta noche
en la calle de la Desolación.

Alabado sea el Neptuno de Nerón.
El Titanic zarpa al amanecer
y todo el mundo está gritando
“¿De qué parte estás tú?”
Y Ezra Pound y T. S. Eliot,
peleando en el puente de mando
mientras unos cantantes de calipso se ríen de ellos
y los pescadores colocan flores
entre las ventanas del mar
donde las encantadoras sirenas se deslizan
y nadie tiene que pensar demasiado
sobre la calle de la Desolación.

En *Blonde on Blonde*, con la imagen de Bob Dylan difuminada, borrosa, en la portada, estos elementos característicos se prolongan, siempre con un contenido amoroso inevitable. En este disco, los ritmos se hacen hipnóticos y acompañan unas estrofas largas de oraciones también largas, descriptivas, como si se tratara de un cuadro de Hopper, como en *Visions of Johanna*:

¿No es la noche perfecta para jugar con trucos cuando justo buscas la calma?
Nos sentamos aquí quietos, aunque nos esforcemos por negarlo,
y Louise sostiene un puñado de lluvia, intentando con él desafiarte.

Las luces parpadean en el loft de enfrente,
 en esta habitación tosen los tubos de los radiadores,
 la emisora de música country suena suave,
 pero no hay nada, nada que apagar,
 sólo Louise y su amante entrelazados
 y estas visiones de Johanna que conquistan mi cabeza.

El blues omnipresente cobra una naturaleza más compleja, con imágenes más extrañas, con referencias a la cultura media y con la ironía metapoética habitual en Dylan, como sucede en *Stuck inside of Mobile with the Memphis blues again*:

Shakespeare está en el callejón
 con zapatos de punta y cascabeles
 hablándole a alguna chica francesa
 que dice conocerme bien
 yo le enviaría un mensaje
 para saber si ella ha hablado
 pero la oficina de correos fue atracada
 y el buzón está cerrado.
 ¡Oh Mama! ¿podría ser esto el final
 Encerrado en Mobile
 con el blues de Memphis otra vez.

Mona trató de decirme
 que estuviera lejos de la vía del tren
 dijo que todos los ferroviarios
 beben su sangre como si fuera vino
 y yo le dije: "No sabía eso
 aunque en me encontré una vez
 con uno que se fumó mis párpados
 y aplastó mi cigarrillo".
 ¡Oh Mama! ¿podría ser esto el final?
 Encerrado en Mobile

con el blues de Memphis otra vez.

Acaba el disco con una cara entera ocupada con *Sad eyed lady of the lowlands*, llena de singulares expresiones, crípticas, difíciles o casi imposibles de desentrañar, pero cantada con la profundidad de un exorcismo amoroso. Dijo haberla escrito para su mujer Sara en el Chelsea Hotel de Manhattan, uno de esos lugares míticos de la contracultura occidental, probablemente en un estado de euforia creativa que bien se trasluce en sus versos glorificados como un auténtico himno.

Con tu boca de mercurio en tiempos de misiones

y tus ojos de humo y tus plegarias como versos

y tu cruz de plata y tu voz como campana

¿Quién de ellos cree que podría enterrarte?

Con tus bolsillos protegidos al fin

y las visiones de tranvías que colocas en la hierba

y tu carne como seda y tu cara de cristal

¿Quién de ellos cree que podría llevarte consigo?

Dama de ojos tristes de las bajas tierras

adonde el profeta de ojos tristes dice que nadie vendrá

Mis ojos de depósito, mis tambores árabes

¿podría dejarlos en tu puerta

o, dama de ojos tristes, debería esperar?

Con tus sábanas como metal y tu cinturón de lazos

y tu baraja de cartas sin sota ni as

y tus vestidos de sótano y tu rostro vacío

¿quién de ellos cree que podría descifrarte?

Con tu perfil cuando el sol se apaga

dentro de tus ojos donde la luz de la luna nada

y tus canciones mínimas y tus himnos gitanos

¿quién de ellos podría impresionarte?

Dama de ojos tristes de las bajas tierras

adonde el profeta de ojos tristes dice que nadie vendrá

Mis ojos de depósito, mis tambores árabes

¿podría dejarlos en tu puerta

o, dama de ojos tristes, debería esperar

Los reyes de Tiro con su lista de convictos

están esperando en fila sus besos de geranio.

Y no podrías saber que eso ocurriría así

¿Pero quién de ellos quiere realmente solo besarte?

Con tus llamas de infancia en la alfombra de medianoche

y tus modales españoles y las drogas de tu madre

y tu boca de vaquero y tus tapones para el toque de queda

¿Quién de ellos crees que podría resistirse a ti?

Dama de ojos tristes de las bajas tierras

adonde el profeta de ojos tristes dice que nadie vendrá

Mis ojos de depósito, mis tambores árabes

¿podría dejarlos en tu puerta

o, dama de ojos tristes, debería esperar

Tras *Blonde on Blonde* Bob Dylan, con variaciones múltiples, siguió indagando en los mismos temas y casi con sus mismas herramientas. Poeta del amor perdido o dejado atrás, continuó componiendo la banda sonora de varias generaciones, pero de forma particular la de los años sesenta, con sus contradicciones críticas. Dylan sólo pudo escapar a esa derrota suya sucumbiendo plenamente a ella. Con el ejercicio constante e ininterrumpido de lo que demandaba la vieja tradición de los cantantes ambulantes que iban de un lugar a otro amenizando las tardes de los pueblos o de las ciudades. Él fue a Nueva York a fusionar todas aquellas melodías y aquellas letras que había leído y había escuchado. Tras ese proceso rico y fértil decidió volver al lugar de donde procedía: es decir, al no lugar; no sé si a la utopía, pero sí a ese sitio que se halla entre los lugares, a ese estar donde nadie puede estar, a ese espacio donde ruedan en perpetuo movimiento las piedras. Volvió no a los orígenes ni a las raíces sino al sonoro espacio del aire que transmite estas canciones.

Mientras tanto, fue componiendo, para no repetirse para no dejarse llevar por la corriente, unos centenares de buenas canciones. Entiendo que deteste la fama o ignore a sus fans o desprecie los premios. No sé si forma parte de ese viento donde se hallan todas las respuestas, pero sí creo que, con el recuerdo vivo de su estampa en Santiago y en Vigo, apoyado sobre las teclas del órgano, tiene ganado para él mismo los versos de su poema:

Forever Young

Que nunca paren tus manos,

que tus pies nunca se cansen
que tengas fuerza en tu cuerpo
cuando soplen vientos cambiantes;
que sea tu corazón siempre alegre
que tu canción siempre suene,
que estés siempre joven
siempre joven, siempre joven
que seas siempre joven.

