

# Colección Beat presenta: La máquina sonora de Bob Dylan y su relación con la tradición

---

Por Jorge Alberto Pacheco Ozúa\*

Desde hace algún tiempo, diversos círculos académicos e instituciones han realizado la importancia de la obra de Bob Dylan en lo que respecta a la literatura y los estudios culturales. Aunque sería impreciso hacer una generalización, este creciente interés multidisciplinar no se ha salvado aún de realizar una separación de las facetas literarias y musicales de este artista proveniente de Duluth, Minnesota. Hay que tener en cuenta que tanto Dylan, como sus allegados, jamás concibieron su proyecto bajo una lógica de la separación. Dylan, más bien, se ha mantenido siempre igualmente atento de la dimensión semántica como de la sonora, mediadas a través de su voz y de la música.

No es a partir de que Bob Dylan ganó el premio Nobel en 2016 que se reconoce el componente literario que habita en su obra, y que su obra habita. Esta relación se remonta, entre otras cosas, a la inspiración y afinidad que desde ya décadas atrás tuvo con algunos miembros de la *Beat Generation*. Es posible afirmar que esta influencia se arraigó en él no sólo por los recursos poéticos que encontró en esta generación para nutrir sus propias letras, sino también por la cualidad sonora de lo que los Beats escribían, muy en sintonía con la idea de Dylan sobre el espacio creativo como un espacio para la exploración de la palabra y el sonido mediante la articulación de la voz. Es notable como dicha exploración se revela de forma particular en cada nuevo álbum que muestra, además de un cambio en la musicalidad, una transformación en el espectro de lo decible: una nueva vibración para el sentido de la palabra y para su sonoridad misma. Veamos, pues, ejemplos

concretos de los cambios musicales/poéticos que se dan a través de la obra de Dylan y que sirven para repensar la noción de tradición. El breve recorrido y análisis que se hace a continuación de ninguna manera pretende ser exhaustivo; tampoco pretende agotar la obra de Dylan ni clasificarla de una vez por todas. Los puntos en los que se detiene el análisis sólo se consideran nodales en relación con las premisas del argumento aquí expuesto.

El álbum *Bob Dylan*, primera grabación del artista en 1962, se conforma por once *standards* de folk y dos temas originales. A lo largo de todo el disco, la ejecución de la guitarra, de la armónica y de la voz (en su faceta puramente sonora) se apega a las formas del *folk*. La guitarra se basa en patrones repetitivos (aunque no por ello menos interesantes), para permitir exposiciones vocales largas, que pueden ser líricas o narrativas. La armónica sirve para introducir los temas y para hacer un juego de contraste o generar un efecto de “call-response” con la voz, como a menudo ocurre en la música tradicional norteamericana. El tono de voz, por su parte, se ajusta completamente al estilo folklórico. A pesar de ser oriundo del estado de Minnesota, Dylan es capaz de ejecutar un acento y un estilo vocal sureños, que parecen evocar la nostalgia del blues y del viajero perdido en el sur de Estados Unidos. Esto puede apreciarse por ejemplo en los temas “In My Time of Dyin” y “Man of Constant Sorrow”. Pero, en contraste con este apego a una sonoridad tradicional, Dylan introduce líricas que desplazan la visión puramente folklórica, al mover las situaciones rurales o bucólicas a contextos urbanos. Así, por ejemplo, el tema “Talkin’ New York” (uno de los dos temas originales del disco) comienza con estas líneas:

Ramblin’ outa the Wild West

Leavin’ the towns I love the best

Thought I’d seen some ups and downs

‘Til I come into New York town

People goin' down to the ground

Buildings goin' up to the sky

Aquí, la voz poética abandona esos pueblos del viejo oeste para llegar a Nueva York, donde la gente cae al suelo, pero los edificios se elevan hasta el cielo. De esta manera se establece un claro desplazamiento de la voz del poeta/cantante, que abandona el contexto tradicional del “Wild West”, para adentrarse en uno urbano y modernizado. Pero este desplazamiento en el nivel lírico queda fundado sobre una base tradicional, pues la voz del cantante que llega a la ciudad no abandona su tono rural. Así, se genera una tensión entre sonoridad musical y poesía que saca al sonido y a la palabra de sus lugares preconcebidos y nos hace volver a pensar la distribución de las formas artísticas estadounidenses. La dimensión musical funciona sólo en la relación con la dimensión poética y viceversa.

Este desplazamiento lírico, que se mantiene en una base tradicional, alcanza su punto álgido tan sólo un álbum después. En *The Freewheelin' Bob Dylan*, de 1963, la forma *folky* articula un contenido completamente contemporáneo, urbano y con un carácter político internacional. Por ejemplo, en “Masters of War” se adhiere al sentido anti-bélico de la década de los sesenta, mientras que “Talkin' WorldWar III Blues” refleja la neurosis de una posible guerra mundial en tiempos de la guerra fría.

Dos años más tarde, Dylan parece darse cuenta de que el reto de dislocar la tradición no era ya tan sencillo bajo la misma fórmula. Por ello, en *Bringing It All Back Home* ya no basta generar un contraste entre un estilo *folky* una lírica urbana y de protesta. El título del disco parece confirmar un viraje que será radical: el traer “todo de vuelta a casa” no significa juntar el trabajo previo para replicarlo; significa, más bien, traerlo todo para, en cierto modo, clausurarlo y volver a comenzar. Si quiere dislocar la tradición, Dylan habrá ahora de dislocarse a sí mismo. Así, *Bringing It All Back Home* abre con canciones que incorporan instrumentos eléctricos y una banda, mientras que el otro lado del álbum retoma la ya conocida figura del poeta cantante que ejecuta solo. Ahora, la forma musical se parece más a

la del blues-rock de los sesentas. Adentrémonos en un tema de este disco para ver cómo el cambio en la forma musical implica cambios en la palabra, y viceversa.

El primer tema del disco, “Subterranean Homesick Blues”, rompe con todo lo que Dylan había presentado hasta este momento; aquí resaltan las guitarras eléctricas y la batería. La voz, por su parte, ya no se ajusta a la sonoridad de la canción folklórica, sino a esa del blues-rock en cuanto a la actitud, pero incluso aquí también hay un giro: la voz no canta una melodía sino que parece nada más recitar de manera monótona y rápida una serie de versos inconexos que podrían interpretarse como una voz alienada. Este cambio sonoro implica un nuevo ejercicio poético. Dylan ya no articula la voz popular, ni una protesta política global y unificada. La letra se compone de una secuencia de fragmentos diversos, al presentar una sobresaturación de frases y de personajes que vienen y van de manera fugaz, sin desarrollarse jamás:

Johnny’s in the basement

Mixing up the medicine

I’m on the pavement

Thinking about the government

The man in the trench coat

Badge out, laid off

Says he’s got a bad cough

[...]

Look out kid

It’s something you did

[...]

The man in the coon-skin cap

[...]

Maggie comes fleet-foot

Face full of black soot.

Todo este desfile de personajes conforma un paisaje en el que lo social se entiende como una serie de movimientos en una vida acelerada. Ante esta aceleración se establece cierto pesimismo (el que piensa en el gobierno lo hace ahora “tirado en el suelo”, mientras los demás continúan con sus movimientos). El ejercicio poético ya no busca plasmar una narrativa completa o un yo lírico estable, sino una agitación social sin identidad que se corresponde con la agitación sonora de los instrumentos eléctricos. Además, en el video de la canción se percibe un guiño a la presencia de los beats que forma parte de la poética de Dylan: Allen Ginsberg hace un cameo al fondo mientras charla con otro hombre. En el video, Dylan aparece en primer plano y rota tarjetas con algunas de las palabras que suenan de manera paralela en la canción. Así, el poema-canción abandona su parte puramente sonora y se extiende hacia la escritura y la imagen. Podría pensarse que la saturación de medios para la palabra (lo auditivo, más lo visual) cumple la función de unificar la experiencia poético-musical, pero, paradójicamente, la escritura se une a la cadena de fragmentos y de movimientos fugaces. Así, Dylan se desplaza a sí mismo. El nuevo espectro sonoro abre la posibilidad de una retórica del fragmento que, al mismo tiempo, abre la posibilidad de un nuevo acercamiento al paisaje social-político, más allá del *folk* de protesta.



Del documental *Don't Look Back*, dir. D.A. Pennebaker, 1965

De estos álbumes de juventud con los que Dylan comenzó a experimentar de manera consciente cómo articular diferentes voces, pasemos a analizar los tres discos de la colección *Triplicate*, de 2017. Aquí, Dylan toma un paso bastante arriesgado, ya que interpreta temas de la era de Tin Pan Alley; no es del todo claro si regresa a ese periodo de la música estadounidense para reconocer a una generación, por nostalgia, para hacer las paces o incluso para crear un sentido irónico –pues cabe recordar que él contribuyó a su desaparición. Una primera impresión podría indicar que Dylan se limita a interpretar estos temas de manera fiel y sin mayor pretensión. Pero, se vuelve claro que la voz ronca, quebrada e incluso más llana de un Dylan maduro y vivido trae un elemento de obscuridad o de extrañamiento a los temas. La voz genera un estado de letargo al arrastrar las palabras roncadas. Así, la sonoridad musical vuelta extraña re-significa a la palabra. Las letras tradicionales adquieren cierto aspecto siniestro a pesar de ser simples. Incluso, en lo que es hasta ahora el último momento de su carrera discográfica, Dylan sigue efectuando una operación con el sentido de lo tradicional; en *Triplicate*, va al origen de la música comercial estadounidense posterior a la guerra civil para dislocar el funcionamiento tradicional de la relación música-poema y así generar una nueva tensión significativa entre la sonoridad y la posibilidad de la palabra. Es curioso que su voz cobre un peso notable en estas canciones que no son de su autoría, cuando se le reconoce ante todo como un cantautor.

En este breve recuento se muestra que si bien la faceta literaria de la producción de Dylan es evidente y ha sido reconocida cada vez más, hay que tener cuidado de no separarla de una poética que vincula la voz y la palabra a la música de manera directa. Su producción está marcada por un carácter intempestivo y de constante renovación y exploración. Por ello, la obra de Dylan debe entenderse como una máquina sonora de dos engranajes que funcionan siempre conectados: un nuevo espectro musical implica también un nuevo espectro para la intensidad sonora y significativa de la palabra, y viceversa.

Noviembre 2017

### Obras Citadas

Cunningham, Sis. *Broadside Magazine*. Núm. 14. Octubre, 1962. Nueva York. Web. <https://singout.org/downloads/broadside/b014.pdf>

Dylan, Bob. *The Official Bob Dylan Site*. Web. <https://bobdylan.com/>

Gilmore, Mikal. *Rolling Stone*. "Review: Bob Dylan's 'Triplicate' Exudes, Celebrates a MajesticDarkness". Marzo, 2017. Web. <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/review-bob-dylan-triplicate-w474144>

Karlin, Daniel. "Bob Dylan and Allen Ginsberg: at Kerouac's Grave, and beyond". *Popular Music History*. 2013. 8.2. Pp. 160-168.

Yaffe, David. "Bob Dylan and the Anglo-American Tradition". En *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Kevin Dettmar (ed. general). Primera edición. Segunda reimpresión. Nueva York. Cambridge University Press. 2009. Pp. 15-27.

\* Jorge Alberto Pacheco Ozúa es pasante de la carrera en Lengua y Literaturas Modernas (Inglesas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente realiza su servicio social en el marco del proyecto de Poética Sonora.