

The Freewheelin' Sounds of Poetry: Bob Dylan y los beats

Por Alberto Escobar de la Garma¹



Bob Dylan y Allen Ginsberg tomada en 1965.
(Fotografía de Larry Kenan)

¹ Alberto Escobar de la Garma es doctor en Letras por la UNAM y colaborador de PoéticaSonora MX.

Aun desde sus inicios, no hubo duda sobre el influjo que Bob Dylan recibió de una tradición musical estadounidense y de diferentes fuentes de la literatura universal. La relevancia que su obra ha tenido en el plano musical de la cultura popular contemporánea es incuestionable y, después de recibir el Premio Nobel de Literatura en 2016, es seguro que su presencia en el ámbito literario será más evidente en círculos académicos. Las referencias literarias que se pueden rastrear en su obra hablan de los modelos que el cantautor de Duluth, Minnesota fue asimilando en sus canciones; dentro de estos, sin duda los escritores relacionados con la *Beat Generation* tienen un lugar destacado no sólo por la cercanía que tuvo, por ejemplo, con Allen Ginsberg, sino más bien por la poética, el discurso y la aproximación sonora que tuvo con la palabra que en parte adoptó de ellos.

La relación entre Bob Dylan y la literatura puede notarse de manera superficial en las referencias a escritores, en su mayoría estadounidenses y franceses, que ha mencionado a lo largo de entrevistas como modelos. Entre ellos, podemos enlistar a Rimbaud, Melville, Blake, Verlaine, Camus, Cummings y, por supuesto, varios de los beats.² En otro nivel, se puede mencionar la obra escrita de Dylan más allá de la letra de sus canciones. Dos libros, *Tarantula* (1971) y la primera entrega de su autobiografía, *Chronicles* (2004), comprenden su bibliografía y son textos que no siguen el formato clásico de algún género, detalle que también aparece en sus canciones. Más allá de esto, no obstante, el vínculo de Bob Dylan con la literatura yace en las canciones contenidas en los 38 álbumes que ha compuesto a la fecha. Pese a que ha contado con la colaboración de distinguidos músicos en distintas grabaciones, no es en la parte técnica musical en donde sus composiciones sobresalen –es un guitarrista rítmico promedio y su voz, aunque limitada en su rango, es característica por sus cualidades interpretativas–, sino el contenido y la forma de su lírica. Su relevancia consiste, a grandes rasgos, en darle a un género que antes sólo tenía melodías y ritmos memorables, un discurso con un contenido más complejo que refleja situaciones más allá de meras idealizaciones:

² En el sitio web de Dylan, en la sección de libros donde uno puede adquirir algunos vinculados con él, hay portadas de distintos volúmenes que, inferimos, tienen una presencia notable para él. Ahí aparecen dos libros de Ginsberg y uno de Kerouac (cf. <https://bobdylan.com/books/>).

The thing with rock'n'roll is that for me anyway it wasn't enough. "Tutti Frutti" and "Blue Suede Shoes" were great catch phrases and driving pulse rhythms and you could get high on the energy but they weren't serious or didn't reflect life in a realistic way. I knew that when I got into folk music, it was more of a serious type of thing. The songs are filled with more despair, more sadness, more triumph, more faith in the supernatural, much deeper feelings... [...] Life is full of complexities and rock'n'roll didn't reflect that. [...] There was nothing serious happening in music when I started, not even The Beatles. They were singing "Love Me Do" and Marvin Gaye... he didn't do *What's Going On* until the 70's.³

Dylan, al viajar a Nueva York en busca de una escena musical, encontró las letras del folk y las ideas de quienes escuchaban y tocaban este género, es decir, personas con una postura crítica al sistema que tenían un interés en la expresión artística como medio de denuncia y protesta. En ese ambiente fue donde comenzó a leer diferentes autores de la *Beat Generation*, que comenzaron a tener una presencia mediática más notable no más de cinco años atrás, y tuvieron el mismo impacto que Elvis había tenido en el joven Dylan en términos musicales:

Where I was at, people just passed through, really, carrying horns, guitars, suitcases, whatever, just like the stories you hear, free love, wine, poetry, nobody had any money anyway. There were a lot of poets and painters, [...] there were a lot of house parties most of the time. They were usually in lofts or warehouses or something or sometimes in the park, in the alley, wherever there was space. [...] There were always a lot of poems recited— [...] T.S. Eliot, E.E. Cummings. It was sort of like that and it kind of woke me up... Suzie Rotolo, a girlfriend of mine in New York, later turned me on to all the French poets but for then it was Jack Kerouac, Ginsberg, Corso and Ferlinghetti— *Gasoline, Coney Island of the Mind*... oh man, it was wild— "I saw the best minds of my generations destroyed by madness," that said more to me than any of the stuff I'd been raised on. *On the Road*, Dean Moriarty, that made perfect sense to me.⁴

³ Bob Dylan, citado por Cameron Crowe en el booklet de la recopilación *Biograph*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

Al día, las únicas dos grabaciones de escritos suyos hechos sin pensar en que fueran parte de una canción, son un poema de 1963, “Last Thoughts on Woody Guthrie” y su discurso de aceptación del Nobel. El poema es singular puesto que Dylan no ha vuelto a compartir ningún escrito suyo a menos que sea en forma de canción. Tanto la extensión como el empleo de la anáfora a lo largo del poema remiten, sin duda, a “Howl”:

And you fear that they might catch you a-sleeping

And you jump from yer bed, from yer last chapter of dreamin’

And you can’t remember for the best of yer thinking

If that was you in the dream that was screaming

And you know that it’s something special you’re needin’

And you know that there’s no drug that’ll do for the healin’

And no liquor in the land to stop yer brain from bleeding

Este recurso retórico Dylan también lo emplea en varias de sus canciones, como sucede en “Rainy Day Women #12 & 35” (“They’ll stone ya when you’re at the breakfast table / They’ll stone ya when you are young and able / They’ll stone ya when you’re tryin’ to make a buck / They’ll stone ya and then they’ll say, “good luck”). No es que la anáfora sea una forma exclusiva de los beats, pero esta repetición al principio de los versos decanta, ante todo, en un patrón sonoro propio de la oralidad que Kerouac y Ginsberg, entre otros, tenían muy presente a la hora de escribir. El uso de las repeticiones, al menos en el estilo de Kerouac y, después, recuperado por Dylan, es un principio organizador que da agilidad al texto escrito u oral, ya que su presencia en oraciones o estrofas largas resulta en una cadencia fluida con diversos matices emotivos. Los beats apelaban a la materialidad sonora de la palabra con el uso que le daban a ésta; el hecho de que tengan varias grabaciones no sólo declamando, sino incluso acompañados de música, es muestra de la atención que tenían sobre la sonoridad de la literatura. Al leerlos, Dylan digirió

no sólo temas de contracultura que aparecieron en las obras de los beats con los que se identificó (la denuncia de la superficialidad social de Estados Unidos, la apertura a una experimentación con drogas y a una sexualidad con menos prejuicios, reconocer tradiciones periféricas como modelos, entre otros), sino que también absorbió el modo en que el lenguaje se iba hilvanando para tener un impacto en la audiencia no sólo semántico, sino sonoro.

Otro paralelismo que se puede notar entre Dylan y los beats es el apelar en el título de sus obras a ciertos géneros para orientar la interpretación o lectura con una tradición musical específica, incluso si no se respetan las características formales del género en cuestión. Dentro de la discografía de Dylan, proliferan los títulos que ilustran esto; ya sea un blues, o una *ballad*, *rag*, *saga*, *song* o *gospel*, es notable que el autor refiera a otros géneros que, en términos estrictos, no son siempre los que ejecuta en tales composiciones aunque ese gesto invita a motivar la escucha del texto. Kerouac se distinguió por crear una poética donde los géneros eran marcos que acataba pero con los que también jugaba. Entre éstos, el blues se distingue por ser recurrente entre los poemas de los beats sin que estén apegados al formato del género. Kerouac retomó géneros tradicionales a la hora de escribir, por ejemplo, cuando concibió su *Scripture of the Golden Eternity* como un sutra, es decir, un texto que expone las premisas del budismo. No obstante, también concibió sus propios géneros, como los “tics”, fragmentos breves detonados por la memoria involuntaria, o las “visions”, narraciones enfocadas en todos los aspectos de un personaje. Dylan, en su canción “Visions of Johanna”, hace un guiño a este género kerouaquiano. Al nombrar un género dentro del título de sus canciones, Dylan no sólo encauza la escucha o interpretación hacia un contexto anterior al suyo, sino que se sitúa él mismo como parte de una tradición musical, si bien no formal, por lo menos en cuanto a actitud o gestos.

La cercanía de la obra de los beats con esta realidad sonora no es casual si revisamos el amplio catálogo de músicos que colaboraron con ellos o que de manera explícita han reconocido un influjo por sus obras.⁵ Dylan sin duda también pertenece a este grupo, aunque no por hacer referencias a las obras o a los

⁵ Una breve lista de músicos relacionados con los beats incluiría desde Tom Waits a The Clash, pasando por Lou Reed, Patti Smith, Sonic Youth, Kurt Cobain y Philip Glass.

personajes, sino por reconocer el potencial sonoro de la palabra sin que esté supeditada a cualidades musicales que cuentan con más atención en la música popular, como la melodía. El carácter con el que Dylan interpreta sus letras es decisivo para también entender el efecto conjunto entre música y literatura. De joven quería sonar viejo para darle credibilidad a sus letras, y con el paso de los años su voz se ha cascado sin que esto signifique que haya perdido expresividad. Por el contrario, ahora pareciera que hay una coherencia y equilibrio entre su música que parte de varias tradiciones —el blues, rhythm & blues, country, etc.— y los temas que toca en las letras de sus canciones. Uno pensaría, por ejemplo, que las versiones que ha sacado del *American Songbook* en sus álbumes más recientes dedicados por completo al género, son una reinterpretación novedosa no a partir de la música, sino de la voz, y es una característica que no hay que perder de vista en alguien cuya importancia, en general, ha estado más inclinada hacia lo que dice, no a cómo lo dice.

Esto es algo que cobra aún más relevancia si lo vemos desde una perspectiva literaria al tomar en cuenta que el aspecto sonoro de la poesía, en forma de canción, se vigorizó con Dylan. Esto es un aspecto que Ginsberg, en un artículo de 1993, intuyó iba a ser crucial para que éste fuera reconocido no sólo como cantautor, sino como poeta: “Poetry defined only as poetry that is read, but not spoken or sung, is naturally of less interest, less noticed and less memorized. But in a couple of hundred years when they make anthologies, Dylan will, I think, be the dominant poet of this half of the century.”⁶ La edición a finales de 2016 de *The Lyrics 1961–2012* es un paso hacia esto y es prueba del peso que tiene el libro impreso como potencial legitimador de lo literario. Es peculiar esta publicación de las letras de Dylan puesto que en sus álbumes no hay rastros de ellas de manera impresa, ni en las ediciones en vinil ni en disco compacto, quizá como una barrera ideada por el cantautor para que la única manera de acceder a sus letras sea justo a partir de la experiencia sonora, aunque con seguridad esta omisión responde más bien a cuestiones pragmáticas: una buena parte de las canciones de Dylan tienen estrofas largas e imprimirlas completas hubiera implicado que el costo de producción y venta fuera elevado. El hecho de que ahora contemos con sus letras reunidas en un tomo es muestra de que, aún más allá de cómo aparecen en las

⁶ Allen Ginsberg, “Noticing What Is Vivid”, en *Deliberate Prose. Selected Essays 1952–1995*, p. 182.

canciones, tienen un valor literario. Habría que mencionar además que, gracias a factores mediáticos, a la misma reconfiguración constante que ha hecho de su personalidad, entre otros elementos, han hecho que Bob Dylan sea considerado como quien ha llevado la estafeta poética dentro del ámbito musical, pero no es el único y, a veces, tampoco el más interesante o constante. Las exploraciones que Laurie Anderson ha hecho al respecto, también con ese vínculo con los beats, son ejemplo claro de esto y valdría la pena profundizar en estos rasgos de su obra. Sin embargo, es innegable la coyuntura personificada en Dylan en la década de 1960 para que los rasgos sonoros de la poesía tuvieran un alcance masivo y renovado.

Si pensamos que la literatura es un mar y el cielo la música, Bob Dylan y los beats coinciden en una embarcación que es la sonoridad de la palabra. Mientras que unos de estos tripulantes emplearon ciertas redes para traer a la superficie las cualidades sonoras de las palabras con sus escritos, incluso haciendo referencias a géneros musicales para conseguir este fin, el otro navegante jala de la atmósfera el potencial literario que la música popular tiene con sus canciones gracias a los recursos retóricos con los que compone su lírica. Si bien tanto los escritores de la *Beat Generation* como Dylan consiguieron resultados diferentes (algo le falta a las letras de él si son despojadas de la música, al igual que la materialidad visual de las palabras de los beats se desvanece al escucharlos), existen suficientes elementos para situarlos en la misma embarcación donde su atención por la sonoridad de la palabra, sea en libros o en álbumes, los hermana. Con suerte, el hecho de que se le haya otorgado a Bob Dylan el Nobel de Literatura en 2016 resulte en que cada vez sea más frecuente voltear a ver y analizar el espectro sonoro de la palabra en relación con la literatura, aun cuando ésta se encuentre sólo impresa en papel.

Ciudad de México, octubre de 2017