

"DON JUAN WAS TALKING TO DON MIGUEL": PRESENCIAS HISPANAS EN LA OBRA DE BOB DYLAN

Christopher Rollason, Ph.D. - 2011 - rollason54@gmail.com

'Yo sé muy bien que eso que se llama conferencia sirve en las salas y teatros para llevar a los ojos de las personas esas puntas de alfiler donde se clavan las irresistibles anémonas de Morfeo y esos bostezos para los cuales se necesitaría tener boca de caimán' – Federico García Lorca¹

'Lo popular, única fuente ... de todo arte verdadero' – Federico García Lorca²

I

Quien estudia cuidadosamente las notas de contraportada del célebre álbum de Bob Dylan de 1964, *Bringing It All Back Home*, descubrirá a un cantautor que cuenta la siguiente anécdota: 'hitchhiker wearing japanese blanket. gets my attention by asking didn't he see me at this hootenanny down in puerto vallarta, mexico / i say no you must be mistaken. i happen to be one of the Supremes'³ ('autostopista llevando cobija japonesa. Llama mi atención al preguntar si no me había visto en aquella peña de músicos allí en puerto vallarta, méxico / digo no, usted debe estar equivocado, ocurre que soy una miembro del grupo the Supremes')⁴. Si pasamos por alto la extraña imagen de Bob Dylan disfrazado en cantante negra, nos fijaremos en la alusión, ya en una fase temprana de la carrera del artista, a una realidad del mundo hispano, concretamente a la ciudad balnearia de la costa del Pacífico mexicano que Elizabeth Taylor, en esa misma época, ya había comenzado a volver famosa.

Efectivamente, lo hispano aparece como un tema recurrente dylaniano, y tampoco faltan conexiones y vínculos entre la obra del cantautor estadounidense y el universo español e hispanoamericano. No cabe duda de que Dylan ha sido desde siempre una figura muy apreciada y valorada en los países de habla castellana. Son múltiples los elementos que comprueban este fenómeno: sus repetidas giras de concierto en España e Hispanoamérica (ha actuado en México, Argentina, Uruguay y Chile); las numerosas interpretaciones y adaptaciones de sus canciones en lengua castellana (como también en catalán, gallego o hasta asturiano); homenajes y confesiones de influencia de parte de músicos del área hispana; profusos y amplios reportajes desde hace decenios en la prensa hispanohablante; versiones en lengua castellana de todas sus obras importantes, así como estudios biográficos y críticos, tanto traducciones como originales; revistas especializadas tipo *fanzine*; el prestigioso Premio

¹ Federico García Lorca, 'Conferencia-recital del *Romancero Gitano*' (1935), en *Prosa*, vol. I, ed. Miguel García-Posada, Madrid: Akal, 1994, 358-366 (358).

² Lorca, 'Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"' (1922), en *Prosa*, vol. I, ed. Miguel García-Posada, Madrid: Akal, 1994, 207-227 (213).

³ Bob Dylan, notas de contraportada, *Bringing It All Back Home* (1964).

⁴ En este texto, he traducido sistemáticamente cualquier extracto en prosa, sea de Dylan o de otros (las traducciones de extractos de los libros dylanianos *Tarantula* y *Chronicles Volume One*, vienen de las versiones oficiales en lengua castellana de dichas obras, en el caso de *Tarantula* de la última de las cuatro traducciones al español que se han realizado de ese libro; las restantes traducciones son mías). En cambio, las letras de las canciones de Dylan se citan únicamente en inglés. En general, la fuente para las letras citadas es el librote *Dylan Lyrics 1962-2001* (New York: Simon & Schuster, 2004); para textos no incluidos en ese volumen, he recorrido a la transcripción directa desde las grabaciones oficiales. Como notaremos, hay casos en que el texto publicado en *Lyrics* discrepa de lo que canta Dylan en el disco.

Príncipe de Asturias, otorgado al cantautor en la sección de las Artes en 2007⁵; e incluso [y como en este mismo momento] seminarios universitarios dedicados a su obra, sea en España, Bolivia o Perú. En la obra y biografía del propio Dylan, hay – como veremos – una abundante presencia hispana. Hay una buena cantidad de alusiones a temas españoles e hispanoamericanos tanto en su cancionero como en sus obras en prosa, su novela *Tarantula* (1966) incluso llegando a reproducir, en algunas de sus secuencias, toda una serie de frases en lengua española. Dylan participó en la realización, en Durango (México), de la película de Sam Peckinpah, *Pat Garrett and Billy the Kid*, y en ese país así como en otros de América Latina su famoso tema "Blowin' in the Wind" se ha hecho parte del repertorio litúrgico católico, transformado en himno con el título "Sabemos que vendrás". Algunos aspectos de esta realidad hispano-dylaniana han sido analizados, para el estado español en el libro de Francisco García de 2000, *Bob Dylan en España: Mapas de carretera para el alma*⁶, y, con referencia al mundo hispano en su globalidad, en mi propio artículo, publicado en 2007 en la revista estadounidense *Oral Tradition*, "'Sólo Soy Un Guitarrista': Bob Dylan in the Spanish-Speaking World - Influences, Parallels, Reception, and Translation"⁷.

Tamaño multiplicidad de enlaces entre Dylan y el mundo hispano nunca podría ser resumida en el espacio de una sola conferencia o un sólo artículo, y en esta ocasión nos centraremos en dos aspectos seleccionados: la influencia en la obra de Dylan de la literatura de habla castellano, y en particular la de Federico García Lorca; y la presencia en la misma obra de temas referentes a lo mexicano.

II

Si ahora pasamos directamente al extremo de las huellas de literatura hispanohablante en la obra dylaniana, podemos destacar, en primer lugar, una muy posible presencia cervantina. En *Tarantula*, Dylan evoca a Sancho Panza⁸; por otro lado, el dylanita español José Manuel Ruiz Rivero, planteando una serie de paralelismos con el *Quijote*, ha sugerido, notablemente⁹, que la secuencia del mismo libro *Tarantula* que comienza con 'here lies bob dylan' ('Aquí yace Bob Dylan')¹⁰ pudo haber sido inspirada por el epitafio prematuro consagrado a Don Quijote ('Aquí yace el caballero ...') como apéndice a la primera parte de la novela¹¹. Añadamos que tanto Dylan como Cervantes, buenos intertextualistas los dos, se aprovechan de la misma cita de Virgilio, del sexto libro de la *Eneida* – Dylan en 'Lonesome Day Blues', 'I'm going to spare the defeated, boys, I'm going to speak to the crowd / I'm going to teach peace to the conquered / I'm gonna to tame the proud'¹², y Cervantes en la segunda parte del *Quijote*: 'para enseñarle

⁵ Para este premio y el evento correspondiente, véase Christopher Rollason, 'Bob Dylan y el Premio Príncipe Asturias de las Artes', *Fanzimmer* (Pamplona), No 15 (2008), 16-19; <http://yatararollason.info/files/DylanAsturiasESrev.pdf>

⁶ Véase mi reseña de este libro (Rollason, 2001; <http://nicolamenicacci.com/bdcc/bookreviews.pdf>).

⁷ *Oral Tradition* es, desde 2007, una revista existente únicamente en versión electrónica. Una versión más larga del mismo trabajo, "Guitars and Tarantulas: The Spanish-Speaking World and the Work of Bob Dylan" (2007), se ubica en línea en: <http://yatararollason.info/files/CaenlongversionJun07.pdf>.

⁸ Dylan, *Tarantula* [1966], New York: St Martin's Press, 1994, 101.

⁹ José Manuel Ruiz Rivero, 'El Quijote en Dylan' (*Fanzimmer* No 13, primavera 2005, 30); traducción inglesa por Christopher Rollason, 2005 – sitio Bob Dylan Critical Corner: 'Don Quixote in Hibbing? - Bob Dylan and Cervantes', <http://nicolamenicacci.com/bdcc/guests.pdf>.

¹⁰ Dylan, *Tarantula*, 118-120; traducción española, *Tarantula*, tr. Alberto Manzano, Barcelona: Global Rhythm, 2007, 127-128

¹¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituto Cervantes, 1998 (Primera parte, capítulo LII), 595.

¹² Véase Richard Thomas, 'The Streets of Rome: The Classical Dylan', *Oral Tradition* 22.1, 2007: 30-56 (30-32). Artículo en línea en: <http://journal.oraltradition.org/files/articles/22i/Thomas.pdf>.

cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear a los soberbios'¹³. A la vez, en una de las versiones alternativas de la canción 'Dignity' incluidas en la colección *Tell-Tale Signs*, damos con estas muy llamativas líneas: 'Don Juan was talking to Don Miguel / Standing outside the gates of hell'¹⁴. Aquí, si la figura de Don Juan podría ser o el Don Giovanni de la ópera de Mozart o el personaje primordial de la obra dramática *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, texto fundador del gran mito (pues en ambas versiones el seductor se ve consignado al final al infierno), no es de descartar que su interlocutor Don Miguel pudiera ser nadie menos que el hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra - por cierto, como creador de Alonso Quijano, referencia muy idónea en una canción dedicada al tema de la dignidad.

Desde la Edad de Oro de Cervantes y Tirso, si ahora emprendemos viaje a la lejana Argentina descubriremos posibles analogías literarias con la obra de Dylan. En primer lugar, el largo poema narrativo que generalmente se considera como la epopeya nacional argentina, *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández, narra, en un simulacro de lenguaje popular (simulacro, pues Hernández no era gaucho él mismo) que exhibe algún paralelismo con el registro lingüístico dylaniano, una historia igualmente no sin analogías con ciertos temas cultivados por el norteamericano. El héroe es un gaucho que, después de ser reclutado en el ejército argentino, regresa a su tierra para descubrir que ha perdido su rancho, y desde entonces vive como forajido - figura, como se sabe, emblemática para la imaginación dylaniana, así como lo demuestran canciones como 'Outlaw Blues' o 'John Wesley Harding', o su interpretación de 'Pretty Boy Floyd', de Woody Guthrie¹⁵. En este marco, resulta llamativa la descubierta, de parte del dylanita estadounidense Scott Warmuth (divulgado por la Red en 2008) de que la frase 'a pile of sins to pay for', que aparece en 'Nettie Moore', canción del reciente álbum *Modern Times* (2006), vendría de la traducción al inglés de *Martín Fierro* realizada en 1960 por Walter Owen¹⁶.

El poema de Hernández fue analizado largo y tendido por nadie menos que Jorge Luis Borges¹⁷, y tampoco faltan posibles enlaces entre la obra de Dylan y la del insigne fabulista argentino. Tanto Borges como Dylan se han fijado en la carrera de otro forajido, el estadounidense Billy the Kid - Dylan en la ya referida obra de la séptima arte *Pat Garrett and Billy the Kid* y la correspondiente banda sonora, y Borges en un capítulo de su libro de 1935, *Historia universal de la infamia*¹⁸. En otro registro, ambos escritores han especulado, de una forma más o menos hereje, en una posible inversión de papeles entre Jesús y Judas Iscariote - Dylan en su canción de 1964 'With God on our Side' ('But I can't think for you / You'll have to decide / Whether Judas Iscariot / Had God on his side'), y Borges en su relato

¹³ Virgilio, *Eneida (Aeneid)*, tr. John Jackson [1908], Ware, Inglaterra: Wordsworth Editions, 1995, Libro VI, 851-853 (p. 108): 'Roman, be this thy care - these thine arts - to bear dominion over the nations and to impose the law of peace, to spare the humbled and to war down the proud!' ('Hombre de Roma, que sea éste su cuidado, que sean éstas sus artes - ejercer dominio sobre las naciones e imponer la ley de la paz, ser misericordioso con los humildes y declarar la guerra a los orgullosos'); Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Segunda parte, capítulo XVIII), 781.

¹⁴ Esta canción existe en tres variantes, una que apareció por primera vez en *Greatest Hits III* y dos incluidas más tarde en *Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Vol. 8*.

¹⁵ La versión dylaniana de 'Pretty Boy Floyd' aparece en el álbum colectivo *A Vision Shared: A Tribute to Woody Guthrie and Leadbelly*, editado en 1988.

¹⁶ José Hernández, *Martín Fierro* [1872], Madrid: Círculo de Lectores, 2001. Tr. Walter Owen como *The Gaucho Martin Fierro*, Buenos Aires: Editorial Pampa, 1960. Véase Scott Warmuth: <http://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=32746>, 27 noviembre 2008.

¹⁷ Jorge Luis Borges, *El 'Martín Fierro'* (co-escrito con Margarita Guerrero), 1979; Madrid: Alianza, 1983.

¹⁸ Borges, 'El asesino desinteresado Bill Harrigan', en *Historia universal de la infamia* (1935; Madrid, Alianza: 1971), 65-72.

de 1944, 'Tres versiones de Judas', en el cual se aventura a especular sobre si, a fin de cuentas, 'Dios ... eligió un ínfimo destino: fue Judas'¹⁹.

III

No obstante y por muy válidos que resulten ser los paralelismos arriba mencionados, se puede afirmar con certeza casi absoluta que si hay un escritor de lengua castellana que obligatoriamente debería ser vinculado a Dylan, éste es Federico García Lorca (1898-1936). Podemos suponer que desde sus primeros años de cantor Dylan ha sido consciente de la obra del genial poeta y dramaturgo andaluz y de su trágico fallecimiento en Granada a manos del verdugo fascista, en 1936. Nos cuenta Stephen Scobie, poeta canadiense y crítico dylaniano, que en agosto de 1966 Allen Ginsberg le hizo a Dylan el obsequio de una cajita de libros de poesía de varios autores, entre los cuales García Lorca;²⁰ y en un pasaje de *Tarantula*, libro publicado en el mismo año, Dylan habla, en un contexto de pesadilla, de 'babies in Lorca graves' ('criaturas en tumbas de Lorca')²¹, así evidenciando de forma incontrovertible su conocimiento de la vida y muerte del granadino. Incluso existe la posibilidad de que una de las fuentes del enigmático título de la novela de Dylan pudiera ser lorquiana, pues en su poema 'Las seis cuerdas' (de *Poema del Cante Jondo*, 1931), Federico urde un paralelismo entre guitarra y ... tarántula: 'La guitarra, ... como la tarántula / teje una gran estrella / para cazar suspiros'²².

En la poesía y prosa lorquiana se destacan una serie de binomios o aparejamientos que apuntan hacia unos sugerentes paralelismos con el imaginario dylaniano: luna y viento, gitanos y negros, tradicionalismo popular y modernidad surrealista, cultura alta y cultura del pueblo. Como acertadamente nota su crítico Miguel García-Posada, la obra del granadino se caracteriza por la coexistencia de 'lo muy popular y lo muy culto'²³, fusión también determinante en el universo de Dylan. A la vez, se podría proponer un paralelismo, en el plano de las influencias, entre la tradición *blues* que tanto ha marcado a Dylan y el patrimonio andaluz del flamenco que tiene una presente semejante en la obra de un Lorca que, como se sabe, tuvo algo de flamencólogo y conferenció, en una serie de alocuciones que García-Posada alaba como 'la culminación de [su] prosa'²⁴, temas como el cante jondo, las canciones de cuna españolas y el *duende*.²⁵ En una de sus dos conferencias sobre el cante jondo, calificó el género andaluz como 'una de las creaciones populares más fuertes del mundo', comprometiéndose, igual que el Dylan de *Good As I Been To You* o *World Gone Wrong*, con la tradición popular²⁶. El texto sobre las canciones de cuna, llamativa en su rechazo al sentimentalismo y su conciencia de lo verdaderamente popular, antecede en cierto modo las 'nanas para adultos' (*adult nursery rhymes*) en que se empeña Dylan en *Under the*

¹⁹ Borges, 'Tres versiones de Judas' (1944), en *Ficciones* (1956; Madrid: Alianza, 1972, 175-182) (181).

²⁰ Stephen Scobie, *Alias Bob Dylan Revisited*, Calgary: Red Deer Press, 2004, 194. No viene precisado qué poemas o en qué traducción.

²¹ Dylan, *Tarantula*, 56; *Tarántula*, 63.

²² Lorca, en *Poema del Cante Jondo* (1931), in *Poema del Cante Jondo / Romancero Gitano*, ed. Allen Josephs and Juan Caballero, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

²³ Miguel García-Posada, 'Introducción' a Lorca, *Prosa*, vol. I, *Prosa*, vol. I, ed. Miguel García-Posada, Madrid : Akal, 1994, 7-38 (27).

²⁴ García-Posada, 'Introducción', 8.

²⁵ Lorca, 'Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado « cante jondo »' (conferencia, 1922), in *Prosa*, vol. I, ed. Miguel García-Posada, Madrid : Akal, 1994, 207-227; 'Arquitectura del cante jondo' (conferencia, 1932), *ibid.*, 228-235 ; 'Canciones de cuna españolas' (conferencia, 1928), *ibid.*, 295-309; 'Teoría y juego del duende' (conferencia, 1933), *ibid.*, 328-339; texto disponible en línea en: <www.analitica.com/biblioteca/lorca/duende.asp>.

²⁶ Lorca, 'Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado « cante jondo »', 226.

Red Sky. Por otro lado, en la charla que dedicó al duende, opinó Lorca que 'España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte'²⁷. Esta emotiva identificación entre tierra y música puede generar sugestivos parentescos entre el sur de España y el sur de Estados Unidos, recordándonos la gran canción dylaniana 'Blind Willie McTell' en la cual el cantante consagra al espíritu del blues como divinidad tutelar de una tierra perdida: 'Seen the arrow on the doorpost, / Saying "This land is condemned"'.

Si la relación entre Lorca y Dylan parece no haber sido explorada en los medios académicos españoles, entre los dylanitas podemos felicitar a José Manuel Ruiz Rivero, a quien ya nos referimos en el marco cervantino, por dos breves trabajos que aparecieron en la revista *Fanzimmer* en 2002²⁸, en los que sugiere una serie de paralelismos temáticos y afirma que 'los dos rescatan su poesía del mismo aire'²⁹, incluso planteando la (discutible) hipótesis de que 'Blowin' in the Wind' pudo acusar la influencia de las palabras de Lorca en su conferencia sobre el cante jondo, 'los verdaderos poemas ... están flotando en el aire'³⁰. Lo que sí se puede constatar es una serie de índices de sensibilidades parecidas, a las que se alían ciertas muy posibles influencias concretas, si no en el todo primer Dylan, en determinadas obras de su primera madurez.

En 1928, salió el célebre poemario lorquiano *Romancero Gitano*, en el cual figuraron títulos como 'Romance de la Luna, Luna' o 'Romance sonámbulo', apuntando directamente hacia el género medieval y popular del *romance*. Otras colecciones del andaluz que incluyen poemas o temas de posible interés dylaniano son: *Libro de Poemas* (1921); *Canciones (1921-1924)* (1927), libro colocado por su título en la frontera entre poesía y música; el también llamativamente titulado *Poema del Cante Jondo* (1931); y, sobretodo, *Poeta en Nueva York* (escrito en 1929 y 1930 y publicado de forma póstuma en 1940), poemario cuyo título yergue un puente entre lo español y lo norteamericano e incluso sugiere un paralelismo con la canción dylaniana 'Talkin' New York', de 1962. El volumen de Federico, compuesto en Nueva York, Vermont y (en el viaje de regreso) Cuba,³¹ fue, además, publicado por primera vez en la misma Nueva York, en una edición bilingüe. Está patente la influencia de las letras norteamericanas en la 'Oda a Walt Whitman', mientras las cartas que escribió Lorca durante su estancia también evidencian un vivo interés por la obra de Edgar Allan Poe³². Se trata aquí de dos grandes escritores estadounidenses que han dejado sus huellas igualmente en la escritura de Dylan. Federico se entusiasma por 'el vidente Edgar Poe' en la conferencia que dictó sobre *Poeta en New York* en Madrid en 1932³³, y sabemos que se entusiasmó en

²⁷ Lorca, 'Teoría y juego del duende', 333-334.

²⁸ Los dos textos de Ruiz Rivero son: 'Notas sobre Dylan y Lorca' (*Fanzimmer*, No. 2, verano 2002, 17), y 'Notas sobre Dylan y Lorca (II)', (*Fanzimmer*, No. 4, invierno 2002, 26-27). Añádase que en el No 12 de la misma revista (invierno 2004) apareció un reportaje según el cual el mismo Ruíz Rivero había organizado una exposición sobre Dylan y Lorca en su lugar de residencia, La Luisiana (Sevilla). Notemos también que en su segundo texto Ruíz Rivero cita un artículo de Josh Dunson, publicado en 1962 en el número 20 de la revista estadounidense *Broadside*, en el cual ya se relacionaba a Dylan con Lorca ('Notas sobre Dylan y Lorca (II)', 27).

²⁹ Ruíz Rivero, 'Notas sobre Dylan y Lorca (II)', 24.

³⁰ Ruíz Rivero, 'Notas sobre Dylan y Lorca', 17.

³¹ Para la estancia de Lorca en Cuba, véase Ian Gibson, *Federico García Lorca: A Life*, Londres: Faber & Faber, 1989, 282-302.

³² Véase la edición bilingüe de *Poeta en Nueva York* de Christopher Maurer (Lorca, *Poet in New York*, trad. y ed. Christopher Maurer, Harmondsworth: Penguin, 1990), una de cuyas notas menciona '[Lorca's] 'fascination with "Annabel Lee" and "The Bells"' ('la fascinación [de Lorca] por "Annabel Lee" y "The Bells"' - 186n).

³³ Lorca, 'Un poeta en Nueva York' (1932), en *Prosa, vol. I*, ed. Miguel García-Posada, Madrid: Akal, 1994, 343-357 (345).

particular por dos poemas que también figuran entre los preferidos de Dylan – 'Annabel Lee' (que fue leído en voz alta por el cantautor en la edición del 3 de enero de 1997 edición de su programa radiofónico *Theme Time Radio Hour*)³⁴ y 'The Bells', poema que Dylan recuerda, en *Chronicles*, haber intentando musicar durante su propia estancia en Nueva York.³⁵

Otro enlace curioso entre Dylan y Lorca nos viene proporcionado por el poeta y cantautor canadiense Leonard Cohen, rival profesional pero a la vez admirador y buen conocido de Bob Dylan³⁶. En 1988, Cohen incluyó 'Take This Waltz', su propia traducción del poema 'Pequeño vals vienés', de *Poeta en Nueva York*, en su álbum *I'm Your Man*. Cohen es un devoto incondicional del vate andaluz. Una hija suya incluso lleva el nombre de Lorca, y Cohen participó en 1986 en las conmemoraciones oficiales en Granada del medio centenario del martirio de Federico.³⁷ El eje Lorca-Cohen-Dylan es, seguramente, un relato de tres poetas. Es de señalar, igualmente, el hecho de que otra cantante asociada con Dylan, Joan Baez, también ha interpretado obras de Lorca, concretamente, en *Baptism*, su álbum de 1968, dos textos extraídos, traducidos al inglés, de su último poemario, *Divan del Tamarit*³⁸: 'Casida of the Lament' ('Casida del llanto') y 'Gacela of the Dark Death' ('Gacela de la muerte oscura')³⁹.

Las aficiones creadoras de Lorca rebasaban el área de la literatura y extendían hacia la música: de niño, daba la impresión de que acabaría no como escritor sino músico. Tenía conocimientos profundos de la música tanto culta como popular (era gran amigo de Manuel de Falla), tocaba con maestría la guitarra flamenca y componía piezas para guitarra: una composición lorquiana, 'Zorongo gitano', fue grabada en 1972 por nadie menos que Paco de Lucía.⁴⁰ El poeta también era pianista: en 1931 grabó, acompañando a la cantante Encarnación López Júlvez ('La Argentinita'), un conjunto de diez canciones populares españolas, no sólo andaluzas sino representativas de la diversidad peninsular, que había recopilado y arreglado él mismo. Este material, comercializado en 5 discos 78, incluso tuvo éxito comercial en su momento, y fue reeditado en CD en 1994 por el sello Sonifolk, bajo el título *Colección de canciones populares españolas*⁴¹.

CANCIÓN: EXTRACTO DE *Colección de canciones populares españolas: Sevillanas del Siglo XVIII*

Por otro lado, la obra lorquiana ha fascinado y sigue fascinando a los músicos andaluces, de manera que buen número de sus poemas se han convertido en elementos de referencia del

³⁴ Véase el archivo del sitio *Expecting Rain*, <http://home.online.no/~rainy/archives2007a.shtml>, entrada de esa fecha.

³⁵ Véase Dylan, *Chronicles, Volume One*, London: Simon & Schuster, 2004, 37. Para un análisis comparado de Dylan and Poe, véase Rollason, "'Tell-Tale Signs' - Edgar Allan Poe and Bob Dylan: towards a model of intertextuality", *Atlantis*, Vol. 31, No. 2, diciembre 2009, pp. 41-56 - www.atlantisjournal.org/ARCHIVE/31.2/2009Rollason.pdf.

³⁶ Dylan aparece como vocalista de fondo en el álbum de Cohen de 1977 *Death of a Ladies' Man*, y ha interpretado al vivo la conocida canción de Cohen, 'Hallelujah'. En 'Can't Wait', canción de 1987, recurre a la frase coheniana 'I'm your man' (título de un célebre álbum del canadiense)..

³⁷ Véase L.S. Dorman y C.L. Rawlins, *Leonard Cohen: Prophet of the Heart*, Londres: Omnibus, 1990, 36, 353.

³⁸ Escrito en 1934, publicado póstumamente en 1940.

³⁹ Traducidos por el poeta británico (y combatiente en la Guerra civil española) Stephen Spender, en colaboración con, respectivamente, J.L. Gili y Peter Levi.

⁴⁰ Este tema figura en el CD de compilación *Entre Dos Aguas* (Philips, 1981). Para un estudio detallado de estas grabaciones, véase Pedro Vaquero, "'La Argentinita', García Lorca y las canciones populares antiguas', notas de folleto al CD *Colección de canciones populares españolas*, Sonifolk, 1994.

⁴¹ El CD de 1994 consiste de 12 músicas, así añadiendo dos temas a los diez originalmente comercializados.

cancionero flamenco⁴². Notemos, en este marco, los dos CDs consagrados total o parcialmente a Lorca de parte del *grande* del flamenco Enrique Morente, fallecido en 2010: *Omega* (1996) y *Lorca* (1998). En particular, *Omega*, CD cuyo folleto lo anuncia como 'la visión de Enrique Morente sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca', se compone de arreglos de textos lorquianos, por su mayoría poemas o extractos de poemas de aquel libro, tres canciones de Leonard Cohen traducidas al español, y, curiosamente, una *reespañolización* de la versión coheniana de 'Pequeño vals vienés', manteniendo el arreglo de Cohen pero restituyendo el texto original.

Por otro lado, el periplo estadounidense de Lorca en 1929 y 1930 no sólo desembocó en *Poeta en Nueva York* sino también le hizo conocer una serie de formas de música norteamericanas, sobre todo negras, del jazz al gospel. El poemario evidencia los sentimientos de solidaridad que despertó en el poeta la marginada comunidad negra, como en sus evocaciones de Harlem, barrio que también inspiró la canción dylaniana 'Spanish Harlem Incident': en su posterior conferencia-recital dedicada a *Poeta en Nueva York*, Lorca califica a la comunidad afroamericana como 'lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo'⁴³ –así sin duda viéndola como equivalente de la comunidad gitana en Andalucía. Aquí, obviamente, recordaremos en paralelo la enorme influencia en la obra de Dylan del blues – sin olvidar el gospel – y sus canciones de solidaridad interracial como 'The Lonesome Death of Hattie Carroll', 'George Jackson', o 'Hurricane'. En una carta escrita a su familia desde Nueva York, Lorca cuenta como, invitado a una fiesta organizada por la escritora negra Nella Larsen (en la cual fue la única persona de raza blanca presente), el cantar y bailar de los afroamericanos le recordaban el cante jondo, como escuchaba canciones religiosas interpretadas por un joven muchacho (aquí podemos enlazar con el Dylan de *Slow Train Coming* y *Saved*), y como él mismo se instaló delante del piano para dar un recital improvisado de música andaluza, al gran goce de sus amigos negros⁴⁴. Tampoco le resultó ajeno al poeta el ambiente musical blanco estadounidense, ya que también interpretó material peninsular para audiencias blancas, y se sabe que hubo un evento neoyorquino en el que Federico 'shared attention with a singer of American folk songs named Jack Niles' ('compartió la atención con un intérprete de canciones folk norteamericanos llamado Jack Niles')⁴⁵. Se trata de John Jacob Niles (1892-1980), cantor que ha sido identificado por Michael Gray, en su monumental estudio *Song and Dance Man III*, como fuente dylaniana, con sus versiones de canciones como 'Love Henry', la antigua balada que aparece en *World Gone Wrong*⁴⁶. El mismo Dylan recuerda en *Chronicles* como en algún momento de su estancia en Nueva York escuchaba las grabaciones de Niles, en términos que sin duda hubieran entusiasmado a Federico: 'I listened a lot to a John Jacob Niles record, too. Niles was nontraditional, but he sang traditional songs. A Mephistophelean character out of Carolina, he hammered away at some harplike instrument and sang in a bone chilling soprano voice. Niles was eerie and illogical, terrifically intense and gave you goosebumps. Definitely a switched-on character, almost like a sorcerer. Niles was otherworldly and his voice raged with strange incantations' ('También escuchaba mucho un disco de John Jacob Niles. Niles no era un artista tradicional, pero cantaba canciones

⁴² Véase Allen Josephs y Juan Caballero, 'Introducción' a Lorca, *Poema del cante jondo/ Romancero gitano*, Madrid: Cátedra, 1989, 13-138 (60-61).

⁴³ Lorca, 'Un poeta en Nueva York', 346.

⁴⁴ Lorca, carta a su familia, 14 julio 1929, in *Prosa, vol. 2: Epistolario*, ed. Miguel García-Posada, Madrid: Akal, 1994, 1061-1065.

⁴⁵ Maurer, nota a carta de Lorca a su familia, ca. 24 julio 1929, Maurer (ed.), *Poet in New York*, 219n (citando a Mildred Adams, *García Lorca: Playwright and Poet*, New York: Braziller, 1977, 125-126).

⁴⁶ Para Niles, véase: la entrada en *The Penguin Encyclopaedia of Popular Music*, ed. Donald Clarke, Londres: Viking, 1989 (858-859); las informaciones en línea recopiladas en: <www.john-jacob-niles.com/>; y Michael Gray, *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan.*, London: Cassell, 2000, 348, 773.

tradicionales. Este personaje mefistofélico salido de [Carolina] aporreaba un instrumento similar a un arpa y cantaba en una voz de soprano que te helaba los huesos. El estilo de Niles era inquietante e ilógico, tan tremendamente intenso que te ponía la piel de gallina. Poseía la personalidad de un iluminado, casi como un hechicero. Su voz se antojaba de otro mundo, y al cantar se desgañitaba, formulando extraños conjuros⁴⁷.

Más allá de todo esto, hay buenas razones para plantear una presencia directa, substancial y fecunda de Federico García Lorca en la poética de Bob Dylan. Si bien la mención de Lorca en *Tarantula* es de 1966, la evidencia interna sugiere que los conocimientos lorquianos del cantautor son algo anteriores a esa fecha. La combinación en la obra del andaluz de elementos tradicionalistas y vanguardistas, la tensión entre el universo de *Poema del Cante Jondo* y el de *Poeta en Nueva York*, encuentran su contrapartida en un Dylan cuya producción también acusa ambas tendencias. En términos formales, si Lorca nos ofrece ejemplos modernos del antiquísimo género del romance, el joven Dylan fue capaz de componer algo tan próximo de las viejas baladas angloescocesas como 'Seven Curses'; y por otro lado, el ya maduro Dylan propuso, en el álbum *Under the Red Sky*, una reescritura de otra forma popular, la de las *nursery rhymes* o poemas para niños, de una forma que recuerda a muchas de las canciones de cuna "para adultos" del poemario lorquiano *Canciones*⁴⁸. Algunas de las más fuertes imágenes dylanianas de mediados de los 60 se parecen con otras de Lorca, si bien en ningún momento se pudiera hablar de transposición o imitación de índole directa, tratándose más bien del método poético de los dos. Destaquemos, no obstante, algunas semejanzas más bien curiosas. La imagen que aparece en la canción dylaniana de 1966, 'Can You Please Crawl Out Your Window?', 'trying to peel the moon and expose it', tiene un llamativo antecedente en el poema 'Si mis manos pudieran deshojar', fechado en 1919, de la primera colección de Lorca, *Libro de Poemas* (1921)⁴⁹, que concluye con las líneas: 'Si mis dedos pudieran / deshojar la luna'. Resulta aún más curioso que la misma imagen ocurre en la prosa de ambos autores, pues en *Tarantula*, también de 1966, encontramos otra vez 'trying to peel the moon' ('tratando de pelar la luna')⁵⁰, mientras en la conferencia lorquiana sobre el duende nos topamos con, precisamente, la frase 'la luna pelada'⁵¹. La luna, conjuntamente con el viento, son dos de los símbolos más recurrentes en la obra de Federico, y es el mismo autor quien los vincula directamente, como 'dos mitos inventados', en su conferencia dedicada a *Romancero Gitano*⁵², evocando en primer línea los dos textos que abren el poemario, 'Romance de la Luna, Luna' y 'Preciosa y el Aire'. Son, igualmente, símbolos primordiales en la obra dylaniana. Para la luna, pensemos en una línea como 'the midnight moon is on the rise' ('Dark Eyes'), o, en lo que podría ser una directa evocación de Lorca, 'the Spanish moon is rising on the hill' ('Abandoned Love'); para el viento, incluso a los que nada más saben de Dylan les suena, y con fuerza, su celeberrimo 'Blowin' in the Wind', y los enterados se acordarán también de versos como 'Turn, turn to the

⁴⁷ Dylan, *Chronicles*, 239; traducción española, Dylan tr. Miquel Izquierdo, *Crónicas, Volumen I*, Barcelona: Global Rhythm, 247. He corregido un error en el texto español, donde 'California' aparece en vez de 'Carolina'. En realidad, no obstante, Niles era de Kentucky.

⁴⁸ Para *Under the Red Sky* y la influencia de las *nursery rhymes* (y de los cuentos de hadas), véase Gray, *Song and Dance Man III*, 634-702. Un poema de *Canciones* como 'Dos lunas de tarde' (poema en dos partes) revela un método de composición similar al de Dylan en, por ejemplo, 'Ten Thousand Men' o 'Cat's in the Well'.

⁴⁹ Lorca, 'Si mis manos pudieran deshojar', en *Libro de Poemas* (1921), Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1971.

⁵⁰ Dylan, *Tarantula*, 67; *Tarántula*, 74.

⁵¹ Lorca, 'Juego y teoría del duende', 334.

⁵² Lorca, 'Conferencia-Recital del *Romancero Gitano*', 361: 'El libro empieza con dos mitos inventados : la luna como bailarina mortal y el viento como sátiro'.

rain and the wind' ('Percy's Song') o 'What makes the wind want to blow tonight?' ('Shot of Love').

Aparece igualmente en las dos obras la figura emblemática del gitano. Para Lorca, el gitano es un ser de una dignidad elemental – como opina en la anteriormente citada conferencia recital sobre *Romancero Gitano*, 'lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país'⁵³ – compromiso traído a colación de la forma más elocuente en, valga el ejemplo, un fulgurante poema como 'Romance de la Guardia Civil española', con su inolvidable evocación de la 'ciudad de los gitanos'. En la obra de Dylan, tenemos canciones como 'Went to See the Gypsy', ya llamativo por su título, 'Señor (Tales of Yankee Power)', texto que analizaremos más adelante y que nos presenta 'a gypsy with a broken flag and a flashing ring', o la ya mencionada 'Spanish Harlem Incident', inspirada por una 'gypsy gal' del barrio neoyorquino. Esta canción, efectivamente, podría revelarse como más 'española' de lo que se suele pensar, pues acusa una muy posible influencia lorquiana: la gitana de Dylan, con sus 'rattling drums', 'pearly eyes' and 'flashing diamond teeth', no deja de parecerse con las seis gitanas bailadoras del poema de Lorca (de *Poema del cante jondo*): 'Danza (en el huerto de la petenera)': 'En la noche del huerto, / sus dientes de nácar, / escriben la sombra / quemada'.

También parece haber huellas en Dylan de la fase abiertamente surrealista de Lorca. *Poeta en Nueva York* está escrito, por lo general, en un registro experimental de verso libre sin rimar que difiere radicalmente de las formas tradicionalistas que Federico había cultivado antes, con la prevalencia de líneas largas e irregulares en cierto modo parecidas a las que favorecía Dylan (aunque conservando la rima) en sus composiciones de mediados de los 60. Lo que más se destaca, no obstante, es la fuerte semejanza en el empleo de imágenes surrealistas de parte de los dos. *Poeta en Nueva York* ofrece imágenes y líneas⁵⁴ que no desajustarían con el ambiente poético de los conocidos álbumes dylanianos *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde*. En 'Norma y paraíso de los negros' salen a colación las líneas: 'azul donde el desnudo del viento va quebrando / los camellos sonámbulos de las nubes vacías', que podrían anticipar al Dylan de 'Gates of Eden' ('Upon four-legged forest clouds / The cowboy angel rides'), o incluso al famoso Mr Jones de 'Ballad of a Thin Man' ('You walk into the room / Like a camel and then you frown')⁵⁵. Los siniestros 'lumberjacks' que, en la misma canción, 'get you facts when someone attacks your imagination' (y que también protagonizan la última secuencia de *Tarantula*, libro que termina con las palabras: 'the lumberjacks are coming' ('ya están aquí los leñadores')⁵⁶ también parecen ser prefigurados en el poema lorquiano 'El Rey de Harlem': 'El leñador no sabe cuando expiran / los clamorosos árboles que corta'⁵⁷. En 'La aurora,' igualmente, encontramos la perturbadora imagen: 'A veces las monedas en enjambres furiosas / taladran y devoran abandonados niños', la cual sugiere paralelismos con 'Gates of Eden' ('curbs 'neath holes where babies wail') e 'It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)' ('money doesn't talk, it swears'). Y como si todo esto no fuera suficiente, 'Luna y panorama de los insectos' nos desvela las líneas: 'No se salva la gente de las zapaterías / ni los paisajes que se hacen música al encontrar las llaves oxidadas', que resuenan en la oscuridad como si anticiparan a Dylan y sus 'Visions of Johanna', visiones

⁵³ Lorca, 'Conferencia-Recital del *Romancero Gitano*', 358.

⁵⁴ Todas las citas son de Lorca, *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Madrid: Cátedra, 1988.

⁵⁵ Un extracto de este poema (aunque sin incluir los versos citados) aparece en *Omega*, el CD arriba mencionado de Enrique Morente.

⁵⁶ Dylan, *Tarantula*, 137; *Tarántula*, 147.

⁵⁷ Aquí también podemos evocar unas líneas del 'Romance de la Guardia Civil española': 'Pero la Guardia Civil / avanza sembrando hogueras, / donde joven y desnuda / la imaginación se quema'.

en que 'we see this empty cage now corrode' y 'the harmonicas play the skeleton keys and the rain'.

Tampoco se limitan los paralelismos al período clásicamente surrealista de la obra dylaniana, pues *Poeta in New York* también nos brinda imágenes que se parecen con otras de canciones anteriores y posteriores del norteamericano. Así, en el poema 'Grito hacia Roma (desde la torre de la Chrysler Building)' encontramos los versos: 'No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz. / No hay más que un gentío de lamentos / que se abren las ropas en espera de la bala' – líneas que no sólo crean una interesante intertextualidad ya que el apellido descartado de Dylan, Zimmerman, significa 'carpintero' en lengua alemana,⁵⁸ sino también anticipan el vendaval de imágenes de 'A Hard Rain's A-Gonna Fall', canción donde el joven Dylan sueña con 'a room full of men with their hammers a-blazin'" y con 'ten thousand talkers whose tongues were all broken'. Regresando al poema 'El Rey de Harlem', descubrimos más imágenes evocadoras en las líneas: 'El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño, / el tatuado sol que baja por el río / y muge seguido de caimanes' – las cuales, si una vez más anticipan 'Gates of Eden', canción cuyo ángel cabalga 'with his candle lit into the sun, though its glow is waxed and black' y cuyos bajeles lucen 'tattooed sails', apuntan igualmente a una canción dylaniana bien posterior, 'Series of Dreams', compuesta en 1987. En la versión de ese texto que aparece en *Lyrics 1962-2001* (si bien en ninguna de las dos grabaciones oficiales de la canción)⁵⁹, se nos refiere un sueño en el que, significativamente, 'numbers were burning'. En resumen, y sin que se trate de imitación abierta ni mucho menos de plagio, parece casi indiscutible la afirmación de que el surrealismo poético de Lorca hubiera dejado huellas profundas en el método creativo del cantautor Dylan.

En otro plano, se conoce perfectamente la orientación sexual de Lorca, y si bien la España de nuestros días se encuentra entre la decena de países de vanguardia que han legalizado el matrimonio gay y lesbiano, en ese mismo país en la época de Lorca, amar a gente del mismo sexo no era exactamente una opción cómoda, y aun menos en zona franquista a partir del malhadado 18 de julio de 1936. A la vez, aquí me gustaría plantear la posibilidad de que la excelente canción dylaniana 'Standing in the Doorway' (del álbum *Time Out Of Mind* de 1997) pueda esconder en su interior un recóndito homenaje al poeta andaluz: no que el narrador sea literalmente un Lorca disfrazado, ni tampoco el 'you' o destinatario de la narración, sino que se puede tratar de un ambiente español, andaluz y lorquiano, difuminado a lo largo de la canción.

CANCIÓN: STANDING IN THE DOORWAY

Fijémonos, desde esta óptica, en los versos: 'I'm strummin' on my gay guitar / Smokin' a cheap cigar'. De entrada, el adjetivo 'gay', en este texto dylaniano de características lingüísticas más bien tradicionalistas si no arcaizantes, podría parecer tener su viejo significado de 'alegre'. No obstante, la frase 'gay guitar' podría, de forma alternativa, tener connotaciones metonímicas de la sexualidad de quien toca esa guitarra, pudiendo, así, apuntar al *guitarrista gay* (en la aceptación contemporánea) que fue Federico García Lorca. Añádase que el detalle, algo rufián, del 'cheap cigar' (puro baratito), si bien tiene su antecedente

⁵⁸ De hecho, el sustantivo alemán es 'Zimmermann', con dos enes.

⁵⁹ 'Series of Dreams' aparece, en versiones distintas, en dos compilaciones: 'The Bootleg Series Volumes 1- 3' y 'Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Volume 8'.

inmediato en una grabación de 1927 del músico de *country-blues* Dock Boggs⁶⁰, también encaja con el universo lorquiano (ya que en España el puro o *habanero* tiene fuertes asociaciones con La Habana y con Cuba, país que, como hemos visto arriba, Lorca visitó en 1930). La canción de Dylan contiene, igualmente, una serie de pormenores evocadores de España, y máxime de Andalucía: 'walking through the summer nights', 'under the midnight moon', 'the dark land of the sun', 'live my life on the square'. La luna, ya lo sabemos, es la imagen lorquiana por excelencia, y el refrán 'you left me standing in the doorway crying' podría sugerir un lamento andaluz. Las palabras 'Maybe they'll get me and maybe they won't' apuntan a un acosado, alguien que se sabe cazado y que teme que muy pronto terminarán sus días y que le alcanzarán los verdugos, todos detalles que esbozan un eventual paralelismo con el trágico hado de Lorca. Para hablar de temas más genéricamente españoles, se puede aducir también que la línea 'Even if the flesh falls off my face' indicaría cierta temática gótica de cariz ibérico o hispano, obsesionada por las calaveras y la muerte. Pensemos aquí en Goya, artista valorado por Dylan⁶¹, o, en un verso de una de las versiones preliminares de 'Dignity', 'Death is standing in the doorway of life'⁶², línea que no sólo contiene en sí el título de la canción que nos ocupa, sino que evoca, sin duda al Edgar Allan Poe de 'The Fall of the House of Usher', pero a la vez las inquietudes cadavéricas del mismo Francisco Goya y Lucientes o, también, de Federico García Lorca, ya que en la obra de todos los artistas referidos la Muerte suele no distar mucho.

La canción *Standing in the Doorway* también luce unas connotaciones gitanas que encajan con lo lorquiano. La línea dylaniana 'Eat when I'm hungry, drink when I'm dry' deriva, en primera instancia, de la canción popular 'Moonshiner' (tema que interpretó el mozo Dylan),⁶³ pero su origen más lejano estriba en la sabiduría de los gitanos. Encontramos, así, prácticamente las mismas palabras en la boca de un personaje gitano de la novela de 1823, *Quentin Durward*, del insigne Walter Scott: "I eat when I am hungry, drink when I am thirsty, and have no other means of subsistence than chance throws in my way" ('Como cuando tengo hambre, bebo cuando tengo sed, y no tengo otros medios de subsistencia si no son los que me otorgue el azar')⁶⁴. Si desde cierta óptica 'Standing in the Doorway' parecería ser una composición oriunda de la tradición estadounidense del blues, siendo incluso su título uno recurrente en ese género⁶⁵, en otro orden de cosas, y sobre todo si llevamos en cuenta las semejanzas que hemos identificado entre blues y duende, esta misma canción, culminando en la sentida línea 'Blues wrapped around my head' – como si también se tratara de una cabeza de poeta obsesionado por el duende – bien podría enmarcar el debido homenaje de Dylan al universo lorquiano y andaluz⁶⁶.

⁶⁰ Las palabras 'A-smoking a cheap cigar' ocurren en la versión del tema tradicional of 'Danville Girl' grabado por el cantante de blues rural blanco Dock Boggs en 1927 (disponible en el CD de 1997, *Country Blues: Complete Early Recordings 1927-1929*).

⁶¹ Véanse las alusiones a Goya en *Tarantula* y *Chronicles* que notaremos más adelante.

⁶² Esta versión de 'Dignity' se encuentra en *Tell-Tale Signs: The Bootleg Series Volume 8*: es también en esta versión que figuran los personajes Don Juan y Don Miguel, arriba mencionados.

⁶³ Una grabación de esta canción, de 1963, se puede escuchar en *The Bootleg Series Volumes 1-3*.

⁶⁴ Walter Scott, *Quentin Durward* (1823). Londres: J.M. Dent (Everyman's Library), 1947, 210.

⁶⁵ Existe una canción intitulada 'Standing in My Doorway Crying', escrito y grabado por Jessie Mae Hemphill, cantante blues del estado de Mississippi, en su álbum *She-Wolf*, de 1980. Si Dylan se inspira de este título, estaría dialogando con el pasado reciente del blues, y, por eso, encarando el género como tradición viva, como Lorca con el cante jondo.

⁶⁶ La versión preliminar de esta canción que aparece en *Tell-Tale Signs*, bajo el título 'Dreamin' of You', aparte de ser mucho menos trabajada y más flojamente estructurada que 'Standing in the Doorway', no contiene la mayoría de las imágenes 'españolas' o 'andaluzas' aludidas. No obstante, incluso en ese esbozo de canción es interesante encontrar las líneas (no mantenidas en la versión final), 'I wish your hand was in mine right now / We could go where the moon is white', evocadoras, una vez más, del universo lorquiano.

Dejaré, por ahora, el muy fértil tema de Dylan y Lorca en un registro tan especulativo como emblemático. El día 18 de abril de 1999, Dylan dio un concierto en Granada, ciudad donde tuvo lugar el martirio del vate pero que a la vez es hoy día la base de la cada vez más conocida Fundación García Lorca, la cual se ubica desde 1995 en la casa-museo granadina, antiguo solar de la familia del poeta, La Huerta de San Vicente. En ese momento, fue Laura García Lorca, sobrina nieta del poeta y presidenta de la Fundación, quien entró en los bastidores antes de la actuación de Dylan, llevando en sus manos *la guitarra que antes tocaba el mismísimo Federico*, para que el cantautor la viera e incluso tocara en ella, antes de subir al escenario ...⁶⁷! Tan emocionante detalle sólo nos puede servir para recalcar la presencia, aunque fantasmal, de la sombra de Federico García Lorca en la gran obra dylaniana

IV

Ahora y si regresamos de lo particular a lo general, echaremos un vistazo al tema general de la hispanidad en la obra dylaniana, antes de adentrarnos en más detalle en las especificades de su significación de México. Notése en primer lugar que en las obras de prosa dylanianas, tanto en *Tarantula* como en *Chronicles*, se pueden destacar toda una serie de referencias hispanas (sin olvidar la evocación de Puerto Vallarta, ya referida en el comienzo de esta conferencia, que aparece en las notas de *Bringing It All Back Home*)⁶⁸. En *Tarantula*, aparte de las ya señaladas alusiones a Lorca y Sancho Panza y los pasajes con frases intercaladas en español (añádase que éstos, centrados en un personaje femenino del nombre de María, son de tema mexicano o mexicanonorteamericano), también aparecen, por lo peninsular, el flamenco, las malagueñas, Goya, Pablo Casals e incluso, siniestramente, el General Franco⁶⁹, y por lo que es del hispanoamericano, la toda primera página del libro luce una mención de 'el dorado', y más tarde se evoca, por un lado la urbe de 'Mexico City' y por otro, Fidel Castro⁷⁰. *Chronicles*, por su parte, proporciona referencias a, nuevamente, el flamenco y (dos veces) Goya, además de Velázquez, El Greco y (tres veces) Picasso (siendo una de estas alusiones a su *Guernica*), y en temas 'del otro lado de la frontera', menciones de Cortés y Moctezuma y del trabajo del antropólogo de lo mexicano Carlos Castaneda, un recuerdo de las raíces mexicanas de Joan Baez⁷¹ y una llamativa autocomparación con Colón: "When I left home, I was like Columbus going off into the desolate Atlantic. I'd done that and I'd been to the ends of the earth – to the water's edge – and now I was back in Spain, back where it all started, in the court of the Queen with a half-glazed expression on my face, and even the wisp of a beard" ('Cuando abandoné el hogar, me sentía como Colón al adentrarse en el desolado Atlántico. Había conseguido llegar a los confines de la tierra – el límite de las aguas – y ahora estaba de regreso en España, de nuevo donde todo había empezado, en la Corte de la reina Isabel con ojos vidriosos y barba de tres días')⁷².

⁶⁷ Véase Francisco García, *Bob Dylan en España*, 153-154.

⁶⁸ Las mismas notas también tienen una referencia a 'aztec anthropology' (así, con minúsculas).

⁶⁹ *Tarantula*, 58, 61, 63, 135, 51.

⁷⁰ *Tarantula*, 1.(minúsculas de Dylan), 105, 65.

⁷¹ *Chronicles*, 22 (flamenco; Dylan alude a Juan Moreno, guitarrista flamenco y amigo suyo en Nueva York); 90, 269 (Goya); 269 (Velázquez y El Greco); 55, 269, 275 (Picasso; en la última referencia Dylan evoca *Guernica*); 109 (Cortés y Moctezuma); 114 ('the fictitious Don Juan, a mysterious medicine man from Mexico'); 255 (Baez). La cita referente a Castaneda se traduce en *Crónicas*, incorrectamente, 'El ficticio Don Juan, un misterioso curandero llegado de Mexico', pues Castaneda afirmaba haberlo conocido allí mismo en su tierra y no en Estados Unidos (121).

⁷² Dylan, *Chronicles*, 108; *Crónicas*, 116.

En lo que hace a las canciones, entre las alusiones hispanas presentes en éstas predominan las latinoamericanas, siendo las que parecen apuntar a España más generalizadas o indefinidas. Así, la célebre canción de 1964 'Boots of Spanish Leather', si bien evoca a Madrid y Barcelona, trata en realidad de un viaje marítimo entre Estados Unidos y Europa que cuando finaliza la canción ni siquiera ha terminado, y cuyas célebres botas de cuero menos tienen que ver con España que con la canción tradicional 'Black Jack Davey', la cual Dylan había de grabar lustros después en el álbum *Good As I Been To You*. Igualmente, referencias como las 'Spanish manners' atribuidas a la destinataria de 'Sad-Eyed Lady of the Lowlands' parecen connotar un españolismo no muy específico y hasta indeterminado. Queda, no obstante, la referencia histórica, en 'With God On Our Side', a 'the Spanish-American war' de los años 1890, episodio conflictivo del historial de las relaciones hispano-estadounidenses. Este tema también nos lleva a lo latinoamericano, pues fue a través de esta guerra que Estados Unidos se apoderaron de Puerto Rico y Cuba pasó a ser un país independiente.

En cuanto a las alusiones latinoamericanas en el cancionero dylaniano, en primer lugar hay que destacar la muy significativa crítica (sin que se identifique cualquier país en particular) al imperialismo económico gringo en la industria minera en 'North Country Blues', canción de 1964: 'They complained in the East / That you're payin' too high / They say that your ore it ain't worth diggin' / That it's much cheaper down in the South American towns / Where the miners work almost for nothin''. Este registro de reclamación geopolítica regresa, casi tres decenios más tarde, en 'Union Sundown' (1983), canción en que Dylan denuncia la política estadounidense, según él beneficiando de la complicidad de los sindicatos, de desplazar la producción a economías emergentes o aún tercermundistas, como Brasil, Argentina o incluso El Salvador: 'Well, that job that you used to have / They gave it to somebody in El Salvador'; 'The car I drive is a Chevrolet / It was put together down in Argentina / By a guy making thirty cents a day'. Siempre en un contexto político, la Cuba de Fidel Castro aparece en 'I Shall Be Free No. 10', y en 'Motorpsycho Nitemare' el líder revolucionario es nombrado, si bien en un contexto onírico y cómico. En cambio, en 'Stuck Inside of Mobile With the Memphis Blues Again', tenemos una 'Panamanian moon', tal vez gemela centroamericana de la 'Spanish moon' de 'Abandoned Love', en un cuadro de antro nocturno, la 'honky-tonk lagoon' de cierta ambigua Ruthie.

Hay un puñado de referencias argentinas en la obra: aparte de la ya mencionada 'Union Sundown', en 'Farewell Angelina' tenemos la imagen de 'Valentino-type tangos' ejecutados por 'little elves', y el tango también está implícito en 'The Groom's Still Waiting at the Altar', en la línea: 'She could be respectably married / Or running a whorehouse in Buenos Aires', ya que se considera que el famoso género musical tuvo sus orígenes en el los lugares de mala fama del bajo fondo porteño. 'Angelina', la enigmática canción doble de 'Farewell Angelina', reincide en lo argentino con: 'Tell me, tall men, where would you like to be overthrown / Maybe down in Jerusalem or Argentina?'. Si esa línea parece referirse a la fuerte corriente de emigración judía hacia Argentina en la época nazi, en la misma estancia, en la imagen 'There's a black Mercedes rollin' through the combat zone' podríamos tener una alusión a las dictaduras sudamericanas de los años 70, sobre todo teniendo en cuenta el significado, aquí sin duda con connotaciones irónicas, del nombre español del célebre automóvil, siendo los execrables generales, los argentinos y los otros – posiblemente los 'tall men' de esta canción - precisamente *sin merced*, o *without mercy*.

V

No obstante, la tónica dominante en cuanto a lo hispanoamericano en el cancionero dylaniano es lo mexicano. Pasando, entonces, a esa dimensión, podemos apuntar en primer lugar las varias canciones tradicionales o de otros autores de tema mexicano o fronterizo que Dylan ha interpretado al vivo en algún momento, como 'Deportee (Plane Wreck at Los Gatos)' de Woody Guthrie y 'Across the Borderline' de John Hiatt, ambas narrativas de la migración, o la tradicional 'Buffalo Skinners', relato de vaqueros trashumantes, también llamada 'The Hills of Mexico'. 'Spanish is the Loving Tongue', historia de amor del estado de Sonora compuesta por Charles Badger Clark, Jr., aparece grabada por Dylan en el álbum de 1970, *Dylan (A Fool Such As I)*⁷³. Lo que importa principalmente, sin embargo, es la presencia mexicana en las canciones escritas directamente por el autor.

La primera canción de autoría dylaniana que habla de México parece ser 'Farewell', grabada en 1963 pero sólo divulgada oficialmente en 2010, en *The Bootleg Series vol. 9*. Aquí, el narrador estadounidense se propone un viaje por 'the Gulf of Mexico' que lo llevará a parar en 'a town ... / Down in the old Mexican plains', del cual afirma: 'They say the people are all friendly there / And all they ask of you is your name'. De este modo, la *mexicanidad dylaniana* comienza en un registro más bien positivo. Otras alusiones son más ambiguas, correspondiendo a una noción de México connotando frontera, mestizaje e incerteza. Así, en 'Lily, Rosemary and the Jack of Hearts', el personaje Big Jim se interroga sobre el subversivo Jack of Hearts, preguntándose si alguna vez ya vio su cara 'down in Mexico'; y en 'Brownsville Girl', canción cuyo título evoca la frontera tejano-mexicana de Brownsville/Matamoros, la protagonista femenina se esfuma en tierras mexicanas para nunca más volver: 'Way down in Mexico you went to find a doctor and you never came back'. En 'Wanted Man', confesión de un forajido nunca grabada por Dylan (aunque sí por Johnny Cash), el fugitivo en algún momento se refugia en Ciudad Juárez ('Went the wrong way into Juárez with Juanita in my lap').

En otros registros, lo mexicano parece sugerir cierta alienación y desorientación, como en la línea de 'Something is Burning, Baby', 'I've had the Mexico City blues since the last hairpin curve', creándose una directa intertextualidad con *Mexico City Blues*, poemario de Kerouac⁷⁴. 'Goin' to Acapulco', tema de los *Basement Tapes*, si bien ubicado por toda su extensión en la ciudad costera mexicana, no pasa de lo superficial al tratarse de una banal historia de lupanar. Por otro lado, hay alusiones mexicanas que parecen asociar el país azteca con lo gótico y lo terrorífico, como en una de las versiones alternativas de la canción 'Dignity' incluidas en *Tell-Tale Signs*: 'Stranger stares down into the light / From a platinum window in the Mexican night / Searching every blood-sucking thing in sight / For Dignity'. En cambio, México aparece también como país de tópicos espirituales ('Don't keep me knockin' about / from Mexico to Tibet' en 'True Love Tends to Forget'), o, en un registro más intenso, de liberación

⁷³ Para detalles sobre estas (y muchas más) canciones tradicionales o de otras interpretadas por Dylan, véase Derek Barker, *The Songs He Didn't Write: Bob Dylan Under the Influence*, New Malden (England): Chrome Dreams, 2008. Según Barker, 'Spanish is the Loving Tongue' es una adaptación de un poema publicado por Clark en 1915, musicada por un cierto J. Williams: la frecuente calificación de esa canción como 'tradicional' sería, entonces errónea (Barker 330-331).

⁷⁴ *Mexico City Blues*, colección de 247 poemas publicada en 1959, apenas tiene (pese a su título) una vinculación bastante limitada con México – algunos poemas localizados en el país azteca o su capital y otros jalonados de vocablos sueltos en español. Según su biógrafo Robert Shelton, Dylan afirmó a Allen Ginsberg en 1975 que había leído estos poemas de Kerouac de joven, cuando aún estaba en Minneapolis (Shelton, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, 1986; Harmondsworth: Penguin, 1987, 455).

apocalíptica, en 'Caribbean Wind': 'And them Caribbean winds that blow / From Nassau down to Mexico / Fanning the flames in the furnace of desire'. La más reciente alusión mexicana, en 'If You Ever Go to Houston', del álbum *Together Through Life*, de 2008, es más bien histórica y política, recordando la desigual y fatídica guerra entre Estados Unidos y México de los 1840: 'Well, I know these streets / I've been here before / I nearly got killed here / During the Mexican War'. Finalmente, hay tres canciones que destacan en el canon dylaniano por tratar de temas mexicanos o fronterizos de una forma trabajada y detallada que hace con que merezcan la atención atenta que a continuación les daremos: 'Just Like Tom Thumb's Blues', ubicada en Ciudad Juárez; 'Romance in Durango', narrativa del estado de ese nombre con alguna digresión hasta Coahuila; y la enigmática 'Señor (Tales of Yankee Power)'. Notemos, antes de bucear en el complejo universo de estas tres *canciones clave*, que a través de la obra dylaniana, uno puede realizar una respetable gira por tierras mexicanas, pasando por el Distrito Federal y nada menos que seis estados: Chihuahua, Sonora, Durango, Coahuila, Guerrero y Jalisco⁷⁵. Sea como fuere, para el artista Bob Dylan el país vecino no es tierra desconocida.

VI

Comenzamos con 'Just Like Tom Thumb's Blues', grabado en 1965 en el famoso álbum *Highway 61 Revisited*.

CANCIÓN: JUST LIKE TOM THUMB'S BLUES

El narrador de la canción es un norteamericano, por lo visto normalmente residente en Nueva York, que se encuentra en el otro lado de la frontera que divide la localidad tejana de El Paso de Ciudad Juárez, en el estado mexicano de Chihuahua. No llegamos a saber qué ha motivado esta visita, pero se puede deducir que se trata de la búsqueda de sensaciones nuevas, al estilo de Jack Kerouac en la parte mexicana de su famosa novela *On The Road* (1957), y quien escucha puede preguntar legítimamente si, con efecto, Dylan registrará más éxito que el escritor beat en superar los estereotipos y acercarse a la realidad mexicana. De todos modos, si revisitamos esta canción a comienzos del siglo XXI, si algo nos llama la atención desde el inicio, cuando Dylan empieza a cantar: 'When you're lost in the rain in Juárez', es el carácter premonitorio de este texto y, por ende, su espeluznante actualidad – ya que es tristemente sabido hoy día que Ciudad Juárez se ha convertido en una de las más violentas ciudades del mundo, siendo notoria por el narcotráfico, los secuestros y, sobre todo y para su enorme desgracia, los feminicidios. En 1966 ya, Dylan ofrece una visión de caos urbano, de instituciones corruptas e inseguridad constante.

Merece la pena detenernos en el título de esta canción, más bien elíptico y enigmático. Se supone que son las vivencias del narrador que son 'just like' (se asemejan con) los sufrimientos ('blues') de Tom Thumb, personaje del mundo de los cuentos de hadas que juega el papel de enano vulnerable rodeado por siniestros gigantes. Juárez sería, así, un lugar donde el individuo se siente achicado por instituciones descontroladas que no llega a descifrar. Las referencias intertextuales prosiguen con la evocación de la avenida donde se encuentra el narrador, 'Rue Morgue Avenue', bulevar que seguramente no existe en la real Ciudad Juárez

⁷⁵ México D.F. en 'Something is Burning, Baby' y *Tarantula*; Chihuahua (Ciudad Juárez) en 'Just Like Tom Thumb's Blues' y 'Wanted Man'; Sonora en 'Spanish is the Loving Tongue'; Durango en 'Romance in Durango'; Coahuila (Torreón) en 'Romance in Durango'; Guerrero (Acapulco) en 'Goin' to Acapulco'; y Jalisco (Puerto Vallarta) en las notas de *Bringing It All Back Home*.

pero que apunta directamente para otra calle imaginaria, la del título del famoso relato policial, ubicado en París, de Edgar Allan Poe, 'The Murders in the Rue Morgue' (1840). El nombre 'Rue Morgue Avenue' podría parecer tautológico, pues 'rue' ya significa 'calle', pero podemos concluir que se trata de 'Avenida de la Rue Morgue', una arteria cuyo nombre le habría sido puesto como homenaje al cuento de Poe (notemos aquí que Edgar Allan Poe es un autor muy bien considerado en México, posiblemente porque, entre otras cosas, su lóbraga temática coincide con cierta simbología nacional del país del Día de los Muertos). Aquí topamos con una intertextualidad extraña y perturbadora, pues en el cuento detectivesco de Poe, el misterio gira, precisamente, alrededor del asesinato de dos mujeres – o sea, de un *feminicidio*: como si Dylan hubiera tenido una premonición de artista, presente en la canción por la vía indirecta de una alusión literaria, de lo que iría a ocurrir en Ciudad Juárez, decenios más tarde ...

En las aventuras del narrador, no obstante, son las mujeres las que aparecen como siniestras y amenazadoras: 'They got some hungry women there / And they really make a mess out of you'. Él se enreda con 'Saint Annie', que lo deja inmóvil ('I cannot move / My fingers are all in a knot'), y luego con 'sweet Melinda', otra sirena que parece ser receptiva y servicial para el turista gringo ('she speaks good English') pero acaba por enloquecerlo ('she takes your voice / And leaves you howling at the moon'). El ambiente institucional resulta ser igual de alienante que las relaciones personales. 'Housing Project Hill', sin duda el lugar de una colonia urbanística prestigiosa, es un hueco templo dedicado o a la fama o a la dicha pero no a las dos, como si en Juárez nada puede integrarse o armonizarse; las autoridades se jactan de lo bien que manejan el chantaje y la intimidación, reduciendo a alguien llamado Angel (cuyo nombre, corriente en los países hispanos, suena irónico en un mundo más bien endiablado) a un estado fantasmal ('just like a ghost'); y cuando Dylan narra como las autoridades 'blackmailed the sergeant-at-arms into leaving his post', aquí también la canción parece ser extrañamente premonitoria, pues incluso mientras se escribía este texto salió un reportaje según el cual Marisol Valles García, la joven jefa de policía de la localidad de Praxedis Gilberto Guerrero, en Chihuahua y no muy lejos de Ciudad Juárez, tuvo que ... *abandonar su puesto*, y refugiarse en Estados Unidos, después de recibir amenazas de muerte ...⁷⁶

En la última estancia, el narrador anuncia su cansancio con el universo de Ciudad Juárez, viéndolo como un medio desprovisto de cualquier solidaridad o fiabilidad humana ('Everybody said they'd stand behind me / When the game got rough / But the joke was on me / There was nobody even there to bluff'). Se declara hartado, se puede suponer de México, y proclama su intención de volver a Nueva York. A la luz de la atmósfera gótica de la entera canción, no podemos vaticinar que alguien que ve el mundo tan negro se encontrará forzosamente más feliz una vez de regreso en Estados Unidos. ¿Será la Nueva York adonde el narrador volverá en realidad esa ciudad alienante y deshumanizadora del *Poeta en Nueva York* del propio García Lorca? La pesadilla de un corroído universo social de 'Just Like Tom Thumb's Blues' no es forzosamente una condena específica de lo mexicano, pues también puede leerse como una vivencia más de un mundo universalmente corrupto, donde Dylan afirmaría en 'Blind Willie McTell', 'power and greed and corruptible seed / Seem to be all that there is'. Apesar de que los eventos de la canción tienen lugar en Semana Santa ('and it's Eastertime too'), parece no haber redención, en este territorio que el ulterior Dylan llamaría, en 'Dignity', 'the bordertowns of despair'⁷⁷. Lo que es cierto es que en esta canción se rechaza

⁷⁶ 'Remueven de cargo a Marisol Valles', *El Agora: Noticias de Chihuahua*, 7 de marzo de 2011, www.elagora.com.mx/Remueven-de-cargo-a-Marisol-Valles,31972.html

⁷⁷ Frase presente en la primera versión de esta canción a aparecer, la de *Greatest Hits III*.

cualquier noción de exotismo benéfico o regenerador, de que existiría un mundo más auténtico o más iluminado 'south of the border'.

Pasando ahora a 'Romance in Durango', canción escrita por Dylan conjuntamente con el realizador de teatro Jacques Levy e incluida en el álbum *Desire* (1975)⁷⁸.

CANCIÓN: ROMANCE IN DURANGO

El título de esta canción evoca el estado mexicano y su epónima capital donde Dylan ya había participado, en el invierno de 1972 y 1973, en la película *western* de Sam Peckinpah, *Pat Garrett and Billy the Kid* (Clinton Heylin incluso ha calificado la canción como 'the climax to an unmade Peckinpah movie in song' - 'canción que podría ser el clímax de una inexistente película de Peckinpah'⁷⁹). 'Romance in Durango' difiere radicalmente de 'Just Like Tom Thumb's Blues' por ser narrada directamente por un protagonista mexicano (y efectivamente, todos los personajes son mexicanos). Se trata de la historia de un atrevido varón, sin nombrar, que se enamora de una mujer llamada Magdalena y consigue robarla a su antiguo amante Ramón, a quien mata en una cantina. Huye a caballo con Magdalena, con la intención de llegar a la ciudad de Durango y casarse allí con ella, pero están perseguidos, se supone que por parientes de Ramón, y al final de la canción le alcanza una bala que - presumiblemente y si bien no podemos saberlo a ciencia cierta - lo mata ('Oh, can it be that I am slain?').

Aquí también es significativo el título de la canción, pues el término 'Romance', aunque en inglés sugiere en primer lugar una romántica historia de amor, si lo transponemos al castellano nos remite a los romances tradicionales, y también al *Romancero Gitano* de Lorca. La toponimia del título también requiere explicación, pues, si los protagonistas nunca llegan a la *ciudad* de Durango, se encuentran no obstante, durante la narración entera, en el *estado* del mismo nombre, en un malhadado e inacabado viaje hacia su capital ('soon the horse will take us to Durango'). El ambiente mexicano está garantizado por toda una serie de palabras intercaladas en lengua española: 'chili'⁸⁰, 'fandango', 'cantina', 'corrida', 'torero', 'tequila', 'padre', 'fiesta' (por su mayoría, ya naturalizadas en la lengua inglesa pero no por ello menos hispanas), por las frases en castellano que aparecen en el refrán ('No llores, mi querida / Dios nos vigila', 'Agárrame, mi vida'),⁸¹ y por una serie de alusiones a la cultura e historia mexicanas ('past the Aztec ruins and the ghosts of our people', 'The face of God will appear / With his serpent eyes of obsidian', y, en una referencia a Pancho Villa y a un incidente de la revolución mexicana ocurrida en 1914, 'We'll drink tequila where our grandfathers stayed / When they rode with Villa into Torreón'⁸²).

⁷⁸ La mayoría de las canciones de *Desire* (siete de las nueve) fueron co-escritas con Levy. Se piensa generalmente que el papel de Levy en esa colaboración fue la de añadir detalles y ayudar a Dylan a lograr una forma de escribir más concreta y específica, siendo las canciones no menos dylanianas por ello (véase Michael Gray, *Song and Dance Man III*, 186n).

⁷⁹ Clinton Heylin, *Bob Dylan: Behind the Shades, Take Two*, Londres: Viking, 2000, 400.

⁸⁰ En la primera línea de la canción, 'Hot chili peppers in the blistering sun', si bien en el español mexicano la ortografía debería ser 'chile'.

⁸¹ Dylan recurre a esta estrategia (de palabras intercaladas en castellano) en la su ya mencionada versión del tema tradicional 'Spanish is the Loving Tongue', con su refrán: 'Broke her heart and lost my own / Adiós, mi corazón'.

⁸² La ciudad de Torreón se ubica en el estado de Coahuila, no en el de Durango, pero es posible que el narrador esté soñando con lo que hará con Magdalena después de casados. Coahuila y Durango son estados colindantes; añádase que Coahuila no dista mucho de Ciudad Juárez.

Se puede preguntar legítimamente por la autenticidad de lo que, bajo cierta óptica, podría no pasar de una acumulación de tópicos mexicanos. No obstante, un detalle como el de la tequila no es menos mexicano por ser muy conocido, y aquí podríamos recorrer, por ejemplo, a un texto literario como la novela (por otro lado muy influenciado por Dylan) de Salman Rushdie, *The Ground Beneath Her Feet* (1999) y su episodio inicial (una serie de eventos llevando a la muerte de la ficticia estrella del rock Vina Apsara), ubicado en México y en el cual Rushdie incluso, como Dylan, menciona Puerto Vallarta⁸³. En la narración de Rushdie, un terremoto en la zona de Guadalajara desencadena una inundación, no de agua sino de tequila: la eventual estereotipización se halla mitigada por el hecho de que es precisamente de Tequila, localidad ubicada cerca de la metrópoli, que la famosa bebida deriva su nombre⁸⁴. En 'Romance en Durango', hay detalles que también apuntan hacia cierta complejidad y, por ende, la superación del mero estereotipo: así, el narrador, si por un lado evoca a la divinidad cristiana ('Dios nos vigila') y el rito católico ('the padre will recite the prayers of old'), por otro se revela permeable a otro universo religioso, el de las 'Aztec ruins' y de 'the face of God ... with his serpent eyes of obsidian', generando así dentro del texto una latente tensión, nunca resuelta, entre lo cristiano y lo precolombino. Añadamos que, sea cuál sea el dios que supuestamente vigila a la pareja, su eficacia resulta ser dudosa pues no puede impedir el fenecimiento del prófugo, el cual por consiguiente y a pesar de la repetida afirmación del refrán, nunca llegará a Durango.

Si, a pesar de sus méritos, ni 'Just Like Tom Thumb's Blues' ni 'Romance in Durango' pueden considerarse totalmente exentos de eventuales alegaciones de caer en la estereotipización exotizante, la tercera canción de rasgos mexicanos que analizaremos, 'Señor (Tales of Yankee Power)', del álbum *Street-Legal*, de 1978. Adelanto que según la interpretación que iré sugiriendo, ésta canción dylaniana en tema mexicano se revelará como portadora de otra dimensión, siendo a la vez y paradójicamente la que menos "color local" exhibe pero al tiempo la que menos incurre en las imágenes hechas y más éxito estético logra.

CANCIÓN: SEÑOR

Esta canción es por excelencia enigmática, pues consiste enteramente de un sólo lado de un diálogo; el narrador de primera persona dirige una serie de preguntas y comentarios a un interlocutor al que llama 'Señor', y evoca a una misteriosa mujer, huída de él y a quien busca. Hay algún desacuerdo en la crítica dylaniana sobre si la historia se ubica de hecho en México y sobre el papel de los protagonistas. Para Stephen Scobie, el narrador es un latinoamericano y su acompañante, a quien llama "señor", un gringo: "the speaker of the song is Central American, possibly Mexican, employed to accompany a 'Yankee' as a guide or hired gun on some unspecified mission" ("quien habla en esta canción es un centroamericano o

⁸³ Salman Rushdie, *The Ground Beneath Her Feet*, London: Jonathan Cape, 1999, p. 17: 'a remote villa on the Pacific coast, the Villa Huracán ... located to the north of Puerto Vallarta, in privileged isolation' ('una villa en un rincón perdido de la costa del Pacífico, la Villa Huracán ... ubicada al norte de Puerto Vallarta, en un aislamiento privilegiado'). Para las alusiones dylanianas en esta novela de Rushdie, véase: Rollason, 'Rushdie's Un-Indian Music: *The Ground Beneath Her Feet*', en *Studies in Indian Writing in English*, vol. II, ed. Rajeshwar Mittapalli and Pier Paolo Piciucchio, Nueva Delhi: Atlantic, 2001, pp. 122-157, y: <http://yatarollason.info/files/RushdieGFupdated.pdf>. Las referencias a Puerto Vallarta, de parte tanto de Rushdie como Dylan, pueden tener que ver, como sugerimos en el inicio de este trabajo, con el papel de la actriz anglonorteamericana Elizabeth Taylor en la historia de la ciudad balnearia de Jalisco, ya que ella participó allí en una realización cinematográfica y más tarde adquirió una mansión, la Casa Kimberley. Dylan, por su lado, alude a Taylor en su canción 'I Shall Be Free'.

⁸⁴ Véase Rushdie, p. 7: Vina Apsara se pregunta, 'how was it possible there could be a place called Tequila?' ('¿cómo era posible que existiera un lugar llamado Tequila?').

posiblemente un mexicano, contratado para acompañar a un 'yanqui' como guía o asesino mercenario en una misión no especificada⁸⁵). Michael Gray, en cambio, opina que el "señor" es un hispanoamericano y que el "yo" hablante es el norteamericano blanco a quien guía: "The white narrator seeks answers from the 'señor' – the Mexican/South American" ("El narrador blanco busca respuestas de parte del 'señor' – el mexicano o sudamericano"⁸⁶). La lectura que propongo es más cercana a Gray que a Scobie, si bien ubico la canción ni en América Central ni en el lado estadounidense de la frontera, sino en México, suponiendo que quien habla es un gringo y el "señor" a quien se dirige es su guía mexicano. A la vez, ambos críticos - si bien Scobie nota una hipotética lectura religiosa, defendida en ciertos medios dylanitas⁸⁷, debida a la posible significación de "señor" como "Dios" - prefieren interpretar la canción más bien políticamente, aferrándose al subtítulo "Tales of Yankee Power" y leyéndola como denuncia del imperialismo norteamericano.

Para la mexicanidad de la canción, podemos evocar evidencia intertextual y extratextual. La relación entre guía y guiado de alguna forma recuerda aquella de la novela de Graham Greene ubicada en México, *The Power and the Glory*, entre el cura fugitivo y el mestizo que al final resulta ser instrumental en la muerte de éste. Por otro lado, si apelamos a la biografía descubrimos en el libro de Clinton Heylin, *Bob Dylan: Behind the Shades* que Dylan, introduciendo la canción al vivo en 1978, explicó el incidente que la sugirió: en un tren en México, se encontró con un viejo vestido en una manta y pareciendo tener 150 años, con ojos fogosos y 'smoke coming out of his nostrils' ('exhalando humo de sus narices'), y concluyó: 'this is the man I want to talk to' ('es éste el hombre con quien quiero hablar').⁸⁸ Se podría suponer por la frase 'Lincoln County Road' que la canción se ubica en ese condado de Nuevo México y por ende en el lado norteamericano de la frontera, pero también es muy posible que el narrador le esté preguntando a su día si *volverán* a Lincoln County y a Estados Unidos. Una interpretación de la canción que parecería explicarla satisfactoriamente sería la que sigue. El narrador es un estadounidense blanco que ha bajado a México buscando a una mujer (tal vez mexicana) que lo ha abandonado, y contratando para ese fin a su guía mexicano, sin duda un sendero profesional, con quien conduce la búsqueda a caballo ('how long are we gonna be ridin?'). La mayor parte de la acción como tal se desarrollaría en una cantina ubicada al lado de la carretera: tal ubicación sería implícita en la topografía de la canción, con su 'door', 'floor' y 'tables'. Estaríamos, así, no tan lejos del universo de 'Romance in Durango', y la metáfora 'their hearts here are hard as leather' evocaría el mundo vaquero de la *charrería* mexicana.

Parece que el narrador ha llegado a México por vía marítima ('there's a wicked wind still blowin' on that upper deck'), y viajó al interior en tren (con 'a train-load of fools'), hasta la última etapa, a caballo. Su breve encuentro con la inolvidable mujer ('she held me in her arms one time and said "Forget me not"') suscitó en su mente una esperanza de salvación, que no obstante, en el momento en que se abre la narrativa, ya se encuentra muy menguada. Su anhelo de localizar a la mujer se ve, desde el inicio, mermado por temores apocalípticos: no sabe bien si el camino que siguen le conducirá de vuelta a Estados Unidos ('Lincoln County

⁸⁵ Scobie, *Alias Bob Dylan Revisited*, 156.

⁸⁶ Gray, *Song and Dance Man III*, 216.

⁸⁷ Para la lectura religiosa de esta canción, véase, por ejemplo, Aidan Day, *Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan*, Londres: Blackwell, 1988, p. 95.

⁸⁸ Heylin, *Bob Dylan Behind the Shades: Take Two*, p. 485. El autor no especifica un concierto en particular, pero da a entender que Dylan preludió la canción con esta anécdota buen número de veces durante su gira de 1978, en la cual la estrenaba (como también el nuevo álbum *Street Legal*, de donde provenía).

road'), o bien al lugar bíblico de la gran batalla del Libro de Revelación, Armageddon (localidad mítica que Dylan volvería a evocar en dos canciones posteriores, directamente en 'Are You Ready?' y de forma oblicua en 'Angelina', como 'the valley of the giants').

La esperanza de encontrar a la mujer y cobijarse en la salvación que simboliza parece ser, de entrada, ilusoria: la pregunta 'will there be any comfort there, señor?' es puramente retórica, votada a recibir una contundente negativa. Se multiplican las imágenes de destrucción, humillación, fragmentación: 'the tail of the dragon' (sugiriendo la Bestia del Apocalipsis), 'stripped and kneeled', 'broken flag'. A la vez, el epicentro del desastre parece ser no México sino Estados Unidos: la bandera rota bien podría ser la norteamericana, y en las palabras sardónicas del gitano: 'son, this ain't a dream no more, it's the real thing', se puede suponer una parodia del conocido refrán publicitario de Coca-Cola.

A partir de cierto momento, parece que es el propio narrador el que comienza a rebelarse y tomar otro rumbo espiritual. Este proceso puede ser observado en la penúltima estancia: 'Well, give me a minute, let me get it together / I just gotta pick myself up off the floor / I'm ready when you are, señor'). En la última estancia, se yergue contra un universo político que ya no tiene sentido para él: si todavía se encuentra en la cantina, querer unirse con su acompañante para que, juntos, se arremetan contra su mobiliario como si fuera, simbólicamente, remodelar el mundo: 'Señor, señor / Let's overturn these tables / Disconnect these cables / This place don't make sense to me no more'⁸⁹. Si la propuesta de volcar las mesas evoca al Cristo que, en la Biblia y en el famoso cuadro del Greco, expulsa a los mercaderes del templo⁹⁰, una lectura política apunta hacia una interpretación radical del acto de desconectar los cables. A la luz del subtítulo 'Tales of Yankee Power', cabe perfectamente interpretar estos cables como alambres telefónicos y afirmar que Dylan aquí condena, de forma indirecta, la implicación de la firma estadounidense ITT (International Telephone & Telegraph) en el golpe militar, respaldado por la CIA, del 11 de septiembre de 1973 que puso fin en Chile al gobierno de Salvador Allende y abrió camino a la dictadura de Pinochet - evento, además, sin duda referido por Dylan en su posterior canción 'Trouble', en la terrorífica imagen, muy posiblemente relacionada con el asesinato, en el estadio de Santiago, del cantautor Víctor Jara, de 'stadiums of the damned'. Se puede colocar la hipótesis de que el narrador ha cambiado y crecido a través de la canción, de forma que ahora es capaz de solidarizarse con su compañero mexicano y esperar un futuro indeterminado a su lado, como da a entender la línea final: 'Can you tell me what we're waiting for, Señor?'. Así, si para el narrador "gringo" de 'Just Like Tom Thumb's Blues' México fue un espacio de alienación, para su sucesor en 'Señor' resulta ser, por lo contrario, un foco de difícil pero necesaria evolución personal.

En este orden de cosas, vale la pena aquí señalar la muy interesante interpretación de esta canción que apareció en 2007 en la banda sonora de la película dylaniana *I'm Not There*, la de Willie Nelson y Calexico.

CANCIÓN: SEÑOR (versión de Willie Nelson y Calexico)

En esta versión, el veterano cantante country se une a la banda *tex-mex* de Tucson (Arizona), para recrear la canción con un toque, si no mexicano al menos fronterizo. Lo más llamativo

⁸⁹ El texto publicado en *Lyrics* presenta las segunda y tercera líneas de esta estancia en secuencia inversa : 'Let's disconnect these cables / Overturn these tables'. No obstante, en el álbum Dylan las canta en el orden que seguimos en nuestro texto.

⁹⁰ Cf. Aidan Day (citado arriba).

es que esta interpretación incluye, intercalada en el texto dylaniano entre la penúltima estancia y la última, otra, adicional, no dylaniano y cantada en lengua castellana. Esta estancia se confía a la voz, no de Nelson sino del cantante mexicano norteamericano Salvador Durán (también residente en Tucson), quien le confiere un toque decididamente operático, casi al estilo de Plácido Domingo. La letra adicional reza:

"Como el viento en la montaña lo encontré la última vez
tratando de encontrar el alma o perdiéndola
como en el medio del abismo del amor que no encontré
en la noche de los tiempos con el oro se quedó."⁹¹

Es como si de súbito oyéramos la *otra*, implícita voz de la canción: la del guía mexicano, del "señor", rememorando el óbito de su compañero en el desierto, su alma perdida, su amor decepcionado y una hipotética compensación en un hallazgo de oro que de todos modos ya no le pudo ser útil. Sea como fuere la validez de una tal interpretación, esta interpolación en la canción tiene el efecto de realzar su *mexicanidad* y reforzar, de forma creativa, el latente contenido hispano de la composición de Dylan.

VII

En aras de conclusión, en el tema de lo hispano en Dylan y en el caso concreto de lo mexicano podemos afirmar que es legítimo plantear el asunto de la autenticidad (o no) de las representaciones que nos ofrece el cantautor. Si la canción estadounidense ha pescado con frecuencia en aguas mexicanas, los resultados a menudo han sido, por lo menos, discutibles. Si Frank Sinatra ha interpretado temas como 'South of the Border' o 'It Happened in Monterrey', o si Elvis Presley ha dedicado toda una banda sonora de película al concepto *Fun in Acapulco*, nadie diría que se trata exactamente de las mejores obras de uno u otro, pues en ambos casos ni siquiera hay un esfuerzo cualquiera por superar los tópicos. Recientemente, el crítico Adam Lifshey, en un estudio de 'The Borderland Poetics of Bruce Springsteen', publicado en el *Journal of the Society for American Music*, ha defendido la tesis de que el trato de temas mexicanos o mexicano norteamericanos de parte del cantautor de Nueva Jersey y gran rival de Dylan se caracteriza por una objetividad y una profundidad que, para él, son ausentes de las exploraciones dylanianas de la misma temática. Opina Lifshey: 'For Dylan, Mexico is a topos marked with rain, violent death, sex ... and tequila'⁹², encontrando en 'Just Like Tom Thumb's Blues' 'a lack of realistic engagement ... with Mexico and with the border' ('una ausencia de diálogo realista .. con México o la frontera') y en 'Romance in Durango' 'cinematographic set pieces rather than nuanced cultural observations' ('tópicos cinematográficos en vez de matizadas observaciones culturales')⁹³, en fin nada más que 'a succession of Mexican stereotypes' ('una secuencia de estereotipos mexicanos'). Concluye, a partir del análisis de estas canciones, que en la obra dylaniana 'Mexico appears as a theme, as a backdrop, but neither the country nor the line that divides it from the United States is interrogated in any particular way'⁹⁴ ('México aparece como tema o telón de fondo, pero ni el país ni la línea que lo divide de Estados Unidos se interrogan particularmente'). En sus comentarios sobre esas dos canciones, Lifshey señala, efectivamente, algunos de los tópicos que nosotros también hemos identificado en sendos textos. Es de notar, no obstante, que este

⁹¹ Según mi propia transcripción. Hasta ahora no he podido identificar al autor de estas palabras.

⁹² Adam Lifshey, 'The Borderline Poetics of Bruce Springsteen', *Journal of the Society for American Music*, Vol. 3, No. 2, May 2009, 221-242 (227).

⁹³ Lifshey, 228.

⁹⁴ Lifshey, 230.

crítico no dice nada de 'Señor', seguramente la canción dylaniana que, absteniéndose de citas culturales concretas, logra reflejar mejor la complejidad real del encuentro entre lo mexicano y lo estadounidense. Su argumento, por ende, puede ser considerado como algo selectivo, si bien tampoco es de descartar a la luz de la presencia innegable de ciertas ideas hechas en las canciones en cuestión.

La más adecuada respuesta a los elementos hispanos en la obra dylaniana sería, sin duda, la de identificar una constante tensión entre los tópicos y estereotipos, preexistentes en la cultura anglófona al nivel de los dominantes *a priori* que allí prevalecen acerca del mundo hispanohablante, y la fuerza transformadora y creativa del artista, la cual a menudo, aunque no siempre, logra superar lo estereotipado para plasmarse en un auténtico proceso de fusión y diálogo cultural. En la absorción de imágenes y temas lorquianos, y en canciones como 'Standing in the Doorway' o 'Señor', vemos que esta alquimia creadora de parte de Dylan puede dar resultados deslumbrantes. Ahora sólo queda por esperar que en sus próximos trabajos el cantautor se planteará volver a lo hispano, en un momento en que la hispanidad se está volviendo de tamaño importancia cultural en Estados Unidos y en el mundo, y a sabiendas de que son tantos los admiradores de Bob Dylan que lo siguen escuchando pasmados bajo la siempre fulgurante 'Spanish moon'.