

ACERCA DE LA VISITA DE BOB DYLAN A LA ARGENTINA

Andrés Nicolás Miranda
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
nicolas_miranda@hotmail.com

El arribo y la presentación de Bob Dylan en nuestro país puede ser utilizado como excusa no sólo para repasar los pormenores del hecho en sí, sino también para enlazarlos con una pregunta por el tiempo y un tipo de memoria en tanto categorías básicas al analizar eventos, personas u obras culturales “persistentes”, que atraviesan épocas y transformaciones de su propio campo. Se puede entonces discutir la facilidad con la que se coloca la persistencia cerca del historicismo y suele decirse, por ejemplo: asistiré al concierto de esta persona, porque conozco su obra, fundamental para lo que ocurrió luego de ella, moldeadora del presente. O bien: iré porque se dirán palabras que cuando fueron dichas por vez primera, o “en su contexto”, fueron fundamentales. Tal vez: hicieron historia. *Influenciaron*: ese mote que es una clave y también una llave, de las que pueden dejar encerrado a su usuario.

El encuentro directo con lo real nos produce una sensación de pasmo y nos obliga a que nuestra noción de “vestigio de época” sea repensada, alejada de la connotación –ya sea negativa o positiva- del *residuo*: frente a las personas que asistieron a ese concierto el tercer sábado de este marzo en Buenos Aires se encontraba un cuerpo que, aún mediatizado por las pantallas que tientan a dirigir la mirada precisamente a otro lugar de donde se encuentra, obliga a dejar de pensar con el canon de lo hecho y a ubicarse cerca del plano de lo que se hace. La obra conocida, de poesía iconoclasta, surrealista, vibrante, de desafío tímbrico nasal y de sonoridad mercurial; la iconografía omnipresente –sólo basta ingresar “Bob Dylan” en Google y ver qué sale en las imágenes- de ese Robert Zimmerman cercano a la figura de Rimbaud, con un ojo sobre “lo real” y otro sobre el cuaderno de ruta, cabello como un árbol, vestido de joven Judas de la época, guitarra en mano y armónica en los labios, es obsoleta. Debe ser suspendida, se permite “olvidar” como ejercicio de memoria. Este ejercicio precisa que utilicemos una memoria sin evocación, que esquive el juego de lo que vuelve y proporcione una óptica ubicada en presente: temporal, pero también físico, esto es, presente significando tanto *actual* como refiriendo a la *presencia*. Quien dio un recital en Vélez no fue aquella iconografía como un eco fantasmal, o como Dylan dijo de manera mejor: no estoy ahí. Y “ahí” es donde sea que queramos ubicarlo para nuestra comodidad: está *aquí*. Una copresencia incómoda, ya que ¿qué persona querría ser sujeto del escarnio de una lírica que utiliza una segunda persona asesina? Asesina de manera “literal”, como se pudo comprobar en el estadio: el artista sorprendió con una de sus primeras composiciones, “Masters of war”, donde dispara “espero que mueras/y que tu muerte venga pronto”.

Lo que se pudo ver el 15 de marzo es que este “vestigio” realiza un trabajo inmejorable sobre el vasto material sobre el que él mismo ahora es. Esa es la relación actual de Dylan con su obra y su vida: obviamente no se ha dedicado a repetirse, no se regodea con nada, y fundamentalmente se hace cargo del “problema” de la relación entre una leyenda percibida y un presente continuo, del retrabajo que su obra hace sobre sí. Ella no está acabada, pero no porque el artista siga editando discos o dando conciertos, sino porque este presente es el que se proyecta hacia atrás. Se ha comentado y alabado en coberturas del evento el actual rearreglo “dramático” de las canciones que “sabemos todos”, la manera en que somos expulsados de la seguridad y comodidad que nos da el conocimiento sobre ese cuerpo lírico-musical. Se ha destacado una ejecución brillante, una sonoridad casi perfecta, una banda que se entiende y complementa, y si bien todo esto es innegable, el “dramatismo” está en la distancia que lo presente guarda con el canon, y la invitación es a abandonarlo o, al menos, reinterpretarlo: obviamente desde lo instrumental no tendría ningún sentido no introducir modificaciones rítmicas o melódicas, pero aun para quienes estén familiarizados con lo más reciente de la obra dylaniana, la voz y el fraseo *en el momento de su aparición* generan algo que no vuelve a repetirse, ni siquiera de canción a canción, como tampoco lo haría si la misma pieza fuera ejecutada dos veces, o inclusive dentro de una misma entrega. Hacia el final de su presentación, durante “Stuck inside a mobile with the Memphis blues again”, el lamento estirado de llamada a la presencia femenina ya no precede a una pregunta por el fin igualmente distribuida sobre los compases, sino a una ráfaga violenta de palabras, un lamento de muerte de alguien que se queda sin aliento. Y esa cara con arrugas, que carga una ira contenida y dulzura inconmensurable –pueden citarse como ejemplo de ambas tanto la versión amable de la despreciativa “Like a rolling stone”, como “Just like a woman”-, emite una voz por momentos apacible, por otros grave y sublime, permanentemente bañada de “arena y pegamento”, como alguna vez la definió David Bowie; que elimina de manera casi completa -y es éste uno de los secretos de la transfiguración- los rastros de melodía familiares para acercarse por oportunidades al recitado, por otros al *crooning*, a veces al simple *habla* (“Lay, lady, lay”, dijo esa noche, rogando sin cantar), jugando tanto con el ataque como con el registro propio. Una voz que no está ahí.

Confrontada con esto, la “memoria-tal-como-la-conocemos” puede hacer estragos interpretativos. No faltó quien pidiera clásicos, ni

quien, colmo del infortunio, sintiera en ese momento único el dolor velado que llamamos aburrimiento. Y es que esperaban tal vez no sólo lo conocido, sino tal cual lo conocemos: Dylan hace tiempo, mucho tiempo, es objeto de una especie de “campaña difamatoria”, que lo ubica como prócer del rock, o peor aún, de la canción de protesta. Cierto es que al primer género le dedicó un coqueteo que dejó el más aclamado fragmento de su producción y una huella sobre quienes componían lo mejor y más selecto del mismo. Pero si hay una innovación en el campo de la música popular que este hombre vino a traer, no fue ninguna que pueda ser identificada estrictamente allí: las largas composiciones con progresiones de acordes simples y repetitivas tomadas de la canción folk norteamericana y del blues como marco para poesías extensas, el carácter literario-pronunciativo, de “escritura oral” de los autores beat, la obsesión primaria con lo acústico y, luego del amorío eléctrico, el retorno y la fidelidad a la instrumentación country & western (eléctrica, acústica o mixta) son sus rasgos distintivos, no los de ningún género. Sobre la protesta, bastante ha dicho él mismo sobre el tema, hasta que aún joven se hartó de defenderse ante oídos tapiados y simplemente se dedicó a burlarse sardónicamente tanto de admiradores como de críticos que insistieran en el encasillamiento. Así, interpretar que este hombre, parado frente a nosotros a casi 50 años de estar recitando de manera siempre cambiante sus palabras, no tiene la misma voz que en sus mejores discos, ni canta sus temas más conocidos de manera que podamos reconocerlos, es ser presa de un periodismo temático e irreflexivo, concentrado en revistas de género, tal vez los principales responsables en tanto discurso masivo en perennizar la imagen del Dylan circa 1965-66, el filorockero, el joven mordaz y arrogante, anteojos y campera de cuero, gritos histéricos fuera de los hoteles y polémica con los puristas folk. Y no es que nada quede de él: no ha sido desechado, está tal vez debajo del sombrero que usa nuestro hombre cuando actúa, está presente *in absentia* junto a las demás versiones de sí mismo, para no ser el árbol que tapa un bosque que no puede entenderse hoy sino como el estado actual de un recorrido complejo y móvil: un vestigio en todas sus épocas. Nótese la conjugación verbal de dos poetas en referencia al tiempo: Spinetta dice “Mañana es mejor”, Zimmerman dice “Los tiempos *están cambiando*”. Los une la resistencia a lo estático, el enunciado que lo modifica todo alrededor cada vez que es pronunciado.

Hoy Dylan toca la guitarra en sus primeros tres temas y pasa luego a un pequeño teclado. Viste un uniforme country & western, al igual que su banda, él en riguroso negro y los demás en gris, algo así como una metáfora. A sus 66 años, resiste sin muecas un recital entero de parado, cantando, tocando, escrutándolo todo con sus ojos filosos. En ambos instrumentos, se comprueba su ejercicio de pugilista, con cambiantes posicionamientos de piernas, “cambios de guardia”, como casualmente se llama otra de sus canciones. Así como la fiebre es la prueba de la resistencia vital de un cuerpo, este hombre se contorsiona y lucha con su música y por suerte pierde. Su voz nos recuerda todo el tiempo que él no está enfrente nuestro, sino *aquí*, en el aquí flotante sonoro. No pronuncia palabra para dirigirse al público salvo la presentación de los nombres de sus acompañantes, sin dejar de ejecutar, y también con un fraseo que los hace parte de un relato inacabable. No dice hola y no *dice* gracias. Al finalizar, mira de frente a todo un estadio que lo aplaude. No saluda ni camina el escenario. Su cara no se mueve. Su mano agarra su cintura y deja uno de sus brazos en jarra. Sigue allí. Mira decidido, transmite respeto, pero no el que hace que se lo llame “venerable”, no el asociado con la obediencia, con las reglas, con la cortesía, las maneras, las máscaras, la antigüedad o la trayectoria. No *dice* gracias. Su cara no se mueve. Se retira, y hoy no es más que un recuerdo.