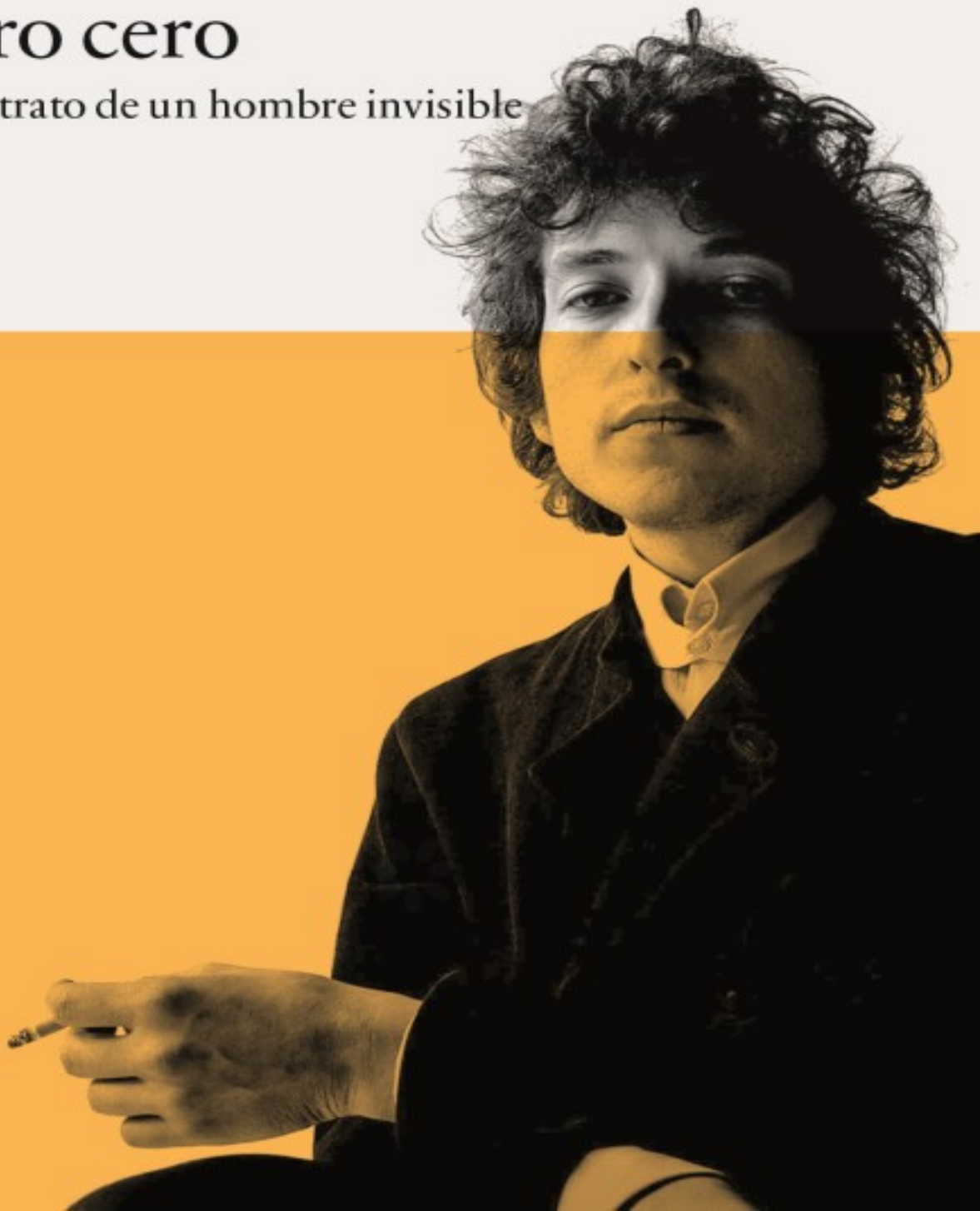
Libros del Asteroide

Eduardo Jordá

Número cero

Bob Dylan: retrato de un hombre invisible



Eduardo Jordá

Número cero

Bob Dylan: retrato de un hombre invisible

Libros del Asteroide

Primera edición, 2026

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del *copyright*, bajo
las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio
o procedimiento, incluidos la reprografía
y el tratamiento informático, y la distribución
de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

Copyright © Eduardo Jordá, 2026
© de esta edición, Libros del Asteroide S.L.U.

Fotografía de la cubierta: © Jerry Schatzberg / Trunk Archive

Publicado por Libros del Asteroide S.L.U.
Santaló, 11-13, 3.º 1.ª
08021 Barcelona
España
www.librosdelasteroide.com

ISBN: 979-13-88056-27-7
Diseño de colección: Enric Jardí
Diseño de cubierta: Duró

Giro en torno a Dios, antigua torre,
giro desde hace miles de años.
Y aún no sé si soy águila o tormenta
o si soy un gran cántico.

Rainer Maria Rilke,
Libro de las horas

1

La energía total del universo es exactamente cero.

Stephen Hawking,
Historia del tiempo

La historia se cuenta en el perfil que David Remnick escribió sobre Leonard Cohen para *The New Yorker* en 2016. Un día, a comienzos de los años setenta, Dylan estaba en Los Ángeles y fue a recoger en coche a su amigo Leonard Cohen, a quien quería enseñarle unos terrenos que acababa de comprar cerca de Malibú (allí, en Point Dume, es donde Dylan vive ahora). Dylan conducía y Cohen iba a su lado. Pues bien, mientras atravesaban la ciudad, en la radio del coche sonó «Just Like a Woman». Cuando la canción llegó al puente —el interludio tras el segundo estribillo—, Dylan comentó:

—Ese puente lo han cruzado un montón de tráilers de dieciocho ruedas.

Cohen lo interpretó como una referencia muy sutil a lo buena que era la canción, pero no dijo nada: si Dylan era orgulloso, él también lo era. Dylan guardó silencio y siguió conduciendo. Después, como quien no quiere la cosa, contó que un cantante muy conocido le había dicho que él, Dylan, era el número uno pero que el cantante aquel se consideraba el número dos. Y entonces se volvió hacia Cohen y le dijo:

—Ya ves, dicen que soy el número uno, pero eso no es verdad. Por lo que a mí respecta, tú eres el número uno. Yo soy el número cero.

Cualquier otro se hubiera dejado engañar por ese elogio, pero no Leonard Cohen, que captó muy bien el sentido de la frase: él, Cohen, era un buen músico, uno de los grandes, quizá el mejor; pero Dylan era mucho más, alguien que estaba fuera de toda comparación, como el número cero, el número más enigmático de todos porque sirve para designar la nada y el infinito, el vacío y el universo entero, lo que no

existe y lo que siempre existirá. El número cero —Dylan lo sabía muy bien— es el comienzo de todo y también el final de todo. Es el Génesis y el Apocalipsis. Es el principio y el fin. Y en la historia de la música popular del siglo xx, ese papel solo le puede corresponder a Bob Dylan.

El cero está en todas partes y no está realmente en ninguna. Es a la vez visible e invisible. Por sí mismo, como cifra independiente, no existe en forma cuantificable, pero no podemos concebir la naturaleza sin él. Y esa es la posición que Bob Dylan ocupa en la historia de la música popular del siglo xx. Dylan está en todas partes, y al mismo tiempo no está en ninguna. Es imposible encontrarse con un músico actual que no haya sido influenciado por la música o las letras de Dylan, ya sea por acción o por reacción. Y al mismo tiempo, Dylan permanece al margen de todos los géneros y tendencias y movimientos. Dylan es Dylan, y nada más que Dylan, tan solo eso, sea lo que sea *eso* que pueda ser Dylan.

Tres días después de cumplir los veinticinco años, en París, cuando Dylan estaba de gira por Europa con The Hawks —eso fue en mayo de 1966—, una periodista francesa le preguntó:

—¿Hay algo de lo que esté completamente seguro?

Aquella misma mañana, Dylan había comprado un muñequito de ventrílocuo en el Mercado de las Pulgas de la Porte de Clignancourt. Al oír la pregunta, Dylan se acercó el muñequito al oído y fingió que lo escuchaba. Luego respondió, tan acelerado como siempre (era su época anfetamínica), como si estuviera repitiendo lo que le había soplado el muñeco al oído:

—Ceniceros, picaportes, cristales de ventanas.

El muñequito, según Dylan, se llamaba Monsieur Finian.

Si queremos entender a Dylan, siempre hay que tener presente a ese Monsieur Finian que le está susurrando algo al oído. Porque Dylan es a la vez Dylan —quienquiera que sea ese Dylan— y otro personaje

invisible que está intentando hacerse presente cuando nadie repare en él. «Yo es otro», dijo Rimbaud. «El otro es yo», dice Bob Dylan.

Nadie sabe cuántas canciones ha compuesto Dylan, pero tampoco podemos estar muy seguros de los libros que se han escrito sobre él. Una bibliografía especializada —*Come Writers And Critics. The Bob Dylan Papers Site*— ha podido contabilizar un total de 1.910 libros de temática dylaniana: 943 escritos en inglés y 967 en otras lenguas. De esos 1.910 libros, 23 eran biografías de Dylan. Algunos de esos biógrafos entrevistaron a los padres de Dylan y a sus amigos y a algunas de sus amantes y a personas que habían trabajado con él o que habían tenido alguna clase de relación con él. La información que hay recogida en esas biografías es apabullante, hasta el punto de que podría decirse que se sabe casi todo sobre la vida de Dylan, semana a semana, o incluso día a día.

Se sabe, por ejemplo, cómo se llamaba la tienda de electrodomésticos que el padre de Dylan tenía en Hibbing, el pueblo minero de Minnesota donde pasó su infancia y juventud (Zimmerman Furniture and Electric). Y se sabe cómo se llamaban las primeras bandas que Dylan (todavía Bobby Zimmerman) tuvo en Hibbing en 1957, cuando aún no había cumplido los diecisiete años y aporreaba el piano a lo Little Richard (eran The Shadow Blasters y luego The Golden Chords). Y se sabe que un fan de Dylan compró por ochenta mil dólares la casa de dos plantas en la que Dylan vivió sus primeros seis años: una casa situada en la parte alta de Duluth, en las riberas del lago Superior, en esa gélida y ventosa región de Minnesota que a él le gusta llamar el Río de Hielo.

Y también se sabe en qué coche llegó haciendo autostop a Nueva York en enero de 1961 (un Impala del 57). Y se sabe que su llegada coincidió con una gran nevada que sepultó la ciudad bajo la nieve. Y se sabe dónde terminó de escribir «To Ramona» (fue en el pueblecito griego de Vouliagmeni, usando el papel de carta del May Fair Hotel de Londres). Y hasta se sabe cómo se llamaba el tipo que le gritó «¡Judas!», el 17 de mayo de 1966, en el famoso concierto del Free Trade Hall de Manchester que pasó a la historia por ese grito rabioso

contra el Dylan que lucía una Telecaster en el escenario: el tipo se llamaba Keith Butler y murió en 2002, en Toronto, a los cincuenta y seis años, después de haber pasado toda su vida como un oscuro empleado de banca.

Y podríamos seguir y seguir. El capítulo de las trivialidades cuidadosamente contabilizadas resulta inagotable. Se sabe cómo se llamaba el perro que Dylan tenía en Woodstock cuando grababa con The Band las canciones de *The Basement Tapes* (se llamaba Hamlet). Se sabe la marca de la roulotte (una Winnebago de 1975) en la que se desplazó durante toda la gira de la Rolling Thunder Revue, en el otoño del 75 y el invierno del 76, sin más compañía que una perrita beagle (de nombre Peggy) que se cagaba por todas partes y que un día Dylan se dejó olvidada en una gasolinera. Se sabe que durante la segunda fase de ese tour, en el invierno del 76, Dylan tuvo una aventura con una trapecista a la que había contratado para que le enseñara a caminar sobre la cuerda floja. Y por cierto —nos preguntamos—, ¿hacía falta que una chica le enseñara a Bob Dylan a caminar sobre la cuerda floja? ¿Ha vivido alguna vez Dylan haciendo algo que no sea caminar sobre la cuerda floja?

Al final, nada de lo que se ha escrito sobre Dylan nos sirve de mucho. Ni las biografías de Dylan ni los testimonios de los que han convivido con él nos aclararán jamás el misterio. Como Homero, como Shakespeare, como Emily Dickinson, como Emily Brontë, como John Ford, Bob Dylan será siempre un enigma. Su música es tan grande, tan poderosa, tan vasta como América, y el hombre que hay detrás, el ser humano que la ha creado, es una mota de polvo perdida en una vía de tren. Por mucho que busquemos, nunca daremos con él. Todo lo más, encontraremos ceniceros, picaportes, cristales de ventanas. Pero nunca podremos dar con la persona real que se oculta detrás de esos ceniceros y de esos picaportes y de esos cristales de ventanas.

Cualquiera que haya intentado captar el misterio de Dylan sabe que Dylan es una criatura tan inalcanzable como Moby Dick: quien quiera atraparlo, quien quiera comprenderlo, quien quiera saber exactamente lo que ha querido decir a lo largo de su larguísima carrera, acabará sepultado en el fondo del mar. Eso le pasó a Robert Shelton, el crítico

del *New York Times* que descubrió a Dylan en 1961 y que se empeñó en escribir una biografía definitiva, *No Direction Home,* que le llevó veinte años y que prácticamente lo volvió loco. Persiguiendo a Dylan, Shelton fue a entrevistar a sus padres en Hibbing, en 1968, y luego empezó a analizar al milímetro todas sus letras, y luego se fue distanciando de sus amigos, y se separó de su mujer, y se arruinó, y empezó a beber más de la cuenta, y se peleó con sus editores porque su biografía era tan larga que resultaba impublicable y al final tuvo que irse a vivir a Inglaterra, donde acabó escribiendo críticas de cine para un modesto periódico de Brighton. Sí, perseguir a Dylan es perseguir a Moby Dick. Pero cuidado: Dylan no es solo la ballena blanca, sino que también es el capitán Ahab y el grumete Ismael y el arponero Queequeg y el primer oficial Starbuck, y por supuesto, también es Herman Melville contando la historia del ballenero *Pequod* en una granja de Massachusetts. Y además, Dylan también es cualquiera de nosotros cuando escuchamos sus canciones. Dylan, como el número cero, está en todas partes y no está en ninguna. Por mucho que lo intentemos, no podremos escapar de él.

2

Así que me quedaré sentado
viendo pasar el río.

«Watching the River Flow»

Una vez, hace ya muchos años, vi un concierto de Dylan en Hershey, Pensilvania. Estábamos en un parque de atracciones en la ciudad fundada por Milton Hershey —el rey del chocolate de Estados Unidos —, y era un domingo de comienzos de septiembre y había nubes ligeras en el cielo y la luz del atardecer tenía esa densidad translúcida de las tardes del final del verano. Se veía una enorme montaña rusa por encima del escenario y Dylan salió a escena con su Stetson blanco y su traje negro de enterrador y sin decir nada ni mirar a nadie inició el concierto con una alegre versión de «I'll be Your Baby Tonight». No había mucho público, solo unas 2.000 personas, pero era tan variado que había hippies que parecían haberse pasado varias décadas hibernando en una granja de las montañas, y ejecutivos jóvenes, y chicos pijos que no sé de dónde habían salido, y profesores de universidad, y militares del War College que habían estado destinados en Irak o en Afganistán y que ahora se estaban fumando un canuto del tamaño de un puro habano. Y delante de mí había una pareja —chico y chica— que debían de tener unos diecisiete años, pero que se sabían de memoria las letras de las canciones y cantaban y bailaban y se miraban a los ojos y se cogían de la mano y luego se besaban como si aquel fuera el primer día de la creación y ellos lo pudieran estar presenciando. Y después se hizo de noche y Dylan siguió cantando. Y en un momento dado, cuando sonaba «Ballad of a Thin Man», Dylan levantó la pierna izquierda y pasó la bota vaquera sobre el teclado del piano eléctrico, tal como hacía Jerry Lee Lewis cuando Dylan era un adolescente embobado que escuchaba la radio en su casa de Hibbing, en medio del Río de Hielo, allá en el Gran Norte.

Dylan tenía setenta y un años —eso fue en 2012—, y llevaba tocando en directo desde hacía seis meses en uno de los tramos de su interminable Never Ending Tour que había iniciado casi veinticinco años atrás, en 1988. El día anterior había tocado en Uncasville, Connecticut, que estaba a 470 kilómetros de allí. Después del concierto se tomaría un descanso de tres semanas, pero a comienzos de octubre iba a retomar el tour por el oeste de Canadá, con conciertos en Winnipeg y Saskatoon, y después regresaría a Estados Unidos por Seattle y Portland y Los Ángeles, y luego llegaría a Grand Prairie, Texas, y después giraría hasta Tulsa y Omaha, en el Medio Oeste, y más tarde pondría rumbo al norte hacia Madison, en Wisconsin, y Saint Paul en Minnesota. Y aun así, le quedaban fuerzas para levantar la pierna y pasarla por el teclado del piano eléctrico como si fuera Jerry Lee Lewis en un concierto desquiciado a mediados de los años cincuenta.

Después del concierto, casi a medianoche, volvimos en coche a la pequeña ciudad del centro de Pensilvania donde yo estaba dando clases aquel semestre. Vi un anuncio de un taller mecánico —JP Mascaro & Sons— y me pregunté si aquel taller habría sido fundado por un inmigrante mallorquín que había llegado a América buscando una vida mejor para él y su familia (en mi clase había un alumno que se llamaba Mascaró), igual que los antepasados judíos de Dylan que llegaron desde Rusia y Ucrania a comienzos del siglo XX. Luego me fijé en los rótulos que indicaban las salidas de la autopista: Indiantown, Ono, Manada Gap, Deodate, Coffeetown, Paxtonia (Dylan podría escribir una canción con esos topónimos). Por allí cerca, en medio de los bosques, había varias comunidades de amish que vivían sin teléfono ni electricidad, como si la vida se hubiera detenido a mediados del siglo XIX. En el *college* donde yo daba clases los alumnos no sabían quién era Dylan, y era muy probable que los amish no quisieran saber nada de él porque les diera miedo su música y su poesía y su forma de entender la vida. Pero Dylan también había contado la vida de aquellos amish que vivían recluidos en las pequeñas comunidades rurales de Pensilvania, igual que había contado la vida

de aquellos jóvenes de diecinueve años que iban a mis clases de Spanish-301 y que nunca habían oído hablar de él.

Y de repente nos dimos cuenta de que estábamos cruzando el vasto río Susquehanna, y vimos las luces lejanas de un campo de béisbol que ocupaba una de las islas fluviales, y justo cuando atravesábamos aquel río inmenso que cruzaba Pensilvania y serpenteaba por los montes Apalaches y llegaba hasta el océano Atlántico, empezaron a aparecer luciérnagas por todas partes, una enorme nube de luciérnagas que salían a medianoche y flotaban sobre el agua negra del río y las islas fluviales y el enorme campo de béisbol. Y entonces pensé en Dylan como un río, un río grande y majestuoso que venía de no sé dónde —de un lugar tan remoto como las baladas que se habían cantado en aquella tierra hacía trescientos años—, y que corría bajo aquel puente gigantesco entre las nubes de luciérnagas que salían a medianoche cuando terminaba el verano. Y allí, en mitad del puente, a medianoche, sentí que Dylan siempre estaría allí, fluyendo inagotable, fluyendo día y noche hacia el mar, fluyendo río abajo, fluyendo, fluyendo.

3

Chaval, vas muy deprisa.

Sonny Boy Williamson
(al oír tocar la armónica a Bob Dylan en
una habitación de hotel hacia 1961)

Bob Dylan compuso su primer poema cuando estaba a punto de cumplir diez años. Escrito en una cuartilla de cuaderno escolar, se lo dedicó a su madre —Beatty Stone Zimmerman— con ocasión del Día de la Madre. El poema tenía una estructura compleja: constaba de doce estrofas compuestas por cuartetos o quintetos de rima consonante (a los diez años, Bobby Zimmerman ya era un escritor caudaloso). Su madre se quedó tan impresionada por el poema que se lo enseñó a todas las mujeres de la familia, que se echaron a llorar de inmediato. Beatty quiso enmarcar el poema y dejarlo a la vista, pero luego se lo pensó mejor —era una mujer pudorosa— y lo guardó en un cajón (Dylan le había pedido que no exhibiera el poema).

Un mes después, en junio de 1951, cuando Bobby Zimmerman acababa de cumplir diez años, le dedicó otro poema a su padre, Abraham (Abe) Zimmerman, esta vez con ocasión del Día del Padre. El salto que se aprecia en este poema es muy notable: es algo así como el salto que va de las composiciones primerizas del primer álbum de 1961 a las complejas canciones de *The Freewheelin'* de 1963.

Este regalo es solo para mi padre,
para que lo use cuando juega al golf o está en casa.
Puede usarlos después de cenar o yendo en coche,
puede usarlos cuando se relaje o viaje muy lejos.
Sé que mi padre es el mejor del mundo.

Aquí ya ha aparecido un Dylan nuevo. Ahí están las repeticiones al inicio del verso que crean un efecto hipnótico y al mismo tiempo

dislocan el sentido («Puede usarlos, puede usarlos»); el quiebro que de repente convierte una cosa en otra muy distinta iniciando una cadena de trasposiciones semánticas (el regalo en singular del primer y el segundo verso pasa a ser un regalo en plural —«puede usarlos»— y ahora ya no sabemos muy bien a qué regalo se refiere); unas rimas frenéticas que parecen incorporar los ritmos acelerados de Woody Guthrie y que reaparecerán quince años más tarde en las rimas psicodélicas de *Bringing It All Back Home* y *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde;* y por último, una especie de moraleja final —«sé que mi padre es el mejor del mundo»— que parece ser una conclusión lógica del poema, pero que en realidad introduce un sentido muy distinto y casi contradictorio con respecto al resto de la composición. Bobby Zimmerman ya era Bob Dylan cuando acababa de cumplir diez años.

Dylan tuvo una infancia feliz en Duluth y luego en Hibbing. Sus padres —Abe Zimmerman y Beatty Stone— lo querían y lo respetaban. Los Zimmerman y los Stone eran judíos de Odesa (entonces Imperio ruso, ahora Ucrania) que habían huido a América buscando una vida mejor. Para todos ellos —también para Dylan—, América era el país de los sueños cumplidos, y si hubo un momento en que el Dylan apocalíptico se puso a tronar contra los pecados y los crímenes de América, no fue por odio, sino por amor de hijo traicionado.

Los abuelos de Dylan empezaron como vendedores ambulantes de ropa —Dylan siempre admiró a los buhoneros, y nadie podrá negar que ha encarnado como nadie el mito del judío errante—, pero prosperaron enseguida. El abuelo materno tenía unos grandes almacenes, el abuelo paterno una tienda de tejidos. El padre de Dylan trabajó en Duluth como jefe de contabilidad para Standard Oil con un buen sueldo —cien dólares al mes—, hasta que contrajo la polio y perdió el trabajo. Cuando se recuperó, no le quedó más remedio que irse a vivir a Hibbing, donde empezó a trabajar como representante para la tienda de material eléctrico de sus cuñados. Abe era un hombre recto, muy reservado, muy trabajador y que poseía una

sabiduría de rabino jasídico: «Recuerda, Robert —le dijo una vez a su hijo—: en la vida puede pasar cualquier cosa. Incluso si tienes todo lo que deseas, da las gracias por aquello que no tienes y que no deseas». Abe murió de un ataque al corazón cuando aún era joven, a los cincuenta y siete años, en 1968.

Dylan, o más bien Bobby Zimmerman, fue un niño asmático al que le fascinaban los forajidos. En Duluth, donde pasó sus primeros seis años de vida, le gustaba escuchar el sonido lúgubre, como de un fagot, de las sirenas de los barcos perdidos entre la niebla. En Hibbing, que era la ciudad minera más importante de la cordillera del Hierro, le gustaba escuchar el sonido de los trenes de mercancías que llevaban el mineral hasta el puerto de Duluth. En su casa de Hibbing —una casa de dos plantas, sólida, gris, adusta, como la gente que vivía en aquella comarca— empezó a tocar el piano a los diez años. Una tía profesora de música se empeñó en darle clases, pero Dylan le dijo que él iba a tocar el piano a su manera, sin lecciones de nadie. Más tarde, Bobby Zimmerman le pidió a su padre una guitarra y aprendió a tocarla usando el método de Nick Manoloff, que costaba un dólar. Su madre guardaba aquel viejo método de 1932 en una especie de santuario dedicado a su hijo en la casa de Hibbing.

Por lo demás, la infancia de Dylan fue apacible y segura. No hubo palizas ni aventuras ni trastornos. La madre de Dylan —que murió en el año 2000— recordaba que el único problema que hubo en la familia fue que Dylan se metía mucho con su hermano pequeño, David, al que chinchaba sin parar a pesar de que el hermano era la persona más tranquila del mundo. A veces, Bobby Zimmerman se ponía violento con su hermano menor hasta el punto de hacerle daño. Esa veta rencorosa del niño Zimmerman reapareció, años más tarde, en la furia incontrolable que le impulsó a escribir «Like a Rolling Stone» o «Rainy Day Women». Y sin esa veta, no se podría entender su fascinación por las baladas de asesinos que van dejando un rastro de cadáveres a su paso.

Pero lo más importante en la vida de Dylan fue lo que ocurría por la noche, a veces hasta las dos o las tres de la madrugada, porque era la hora de escuchar la radio. En Hibbing se podían captar emisoras lejanas, como la de Shreveport, en Luisiana, o la de Little Rock, en Arkansas. Y Bobby Zimmerman, a partir de los trece años, se puso a escuchar de todo, en especial el rhythm and blues y el blues que sonaba en las emisoras del sur (su programa favorito era el del disc-jockey Frank Page, que emitía desde Little Rock: allí descubrió a Elvis y a Little Richard y a Jerry Lee Lewis, pero también a Muddy Waters y Jimmy Reed y Howlin' Wolf y Sonny Boy Williamson y docenas de bluesmen más. Además, el jovencito Zimmerman escuchaba el jazz que pillaba en emisoras para oyentes más sofisticados que emitían desde Chicago, y el country de las emisoras para blancos que emitían para todo el país (su ídolo Hank Williams sonaba en esas emisoras). Aquellas canciones que sonaban por la noche —Dylan lo reconoció muchos años más tarde— eran lo único que era verdad para aquel chico que todavía se llamaba Zimmerman y vivía en medio del Río de Hielo.

En septiembre de 1959, al terminar el instituto, Bobby Zimmerman se fue a estudiar a la Universidad de Minnesota. Poco después, unos vecinos le contaron a su madre que había un jovencito muy parecido a Bobby que cantaba en los cafés de la zona universitaria de Minneapolis (Dinkytown) y que se hacía llamar Bob Dylan. ¿Habían oído hablar de él? Fue la primera vez que sus padres supieron que Dylan se había cambiado el nombre (un nombre, Dylan, que en Minnesota se pronunciaba *Dái-lan*, no *Dílan*). Por lo visto, Dylan (o Zimmerman) decía que el apellido Dylan era un homenaje a un tío suyo, un jugador profesional que vivía en Las Vegas (pero ese tío, que era real, se llamaba en realidad Vernon Stone). Dylan (o Zimmerman) también decía que el nombre se lo había inspirado un vaquero que salía en la serie de televisión *Gunsmoke*, un tal Matt Dillon. Todo era falso, por supuesto. Dylan le robó el nombre de Dylan al poeta galés Dylan Thomas, que había muerto en 1953 después de tomarse dieciocho whiskies seguidos («¡Todo un récord!», dicen que murmuró

poco antes de morir) en la White Horse Tavern de Nueva York, que por cierto está muy cerca del Chelsea Hotel. Dylan Thomas murió en el Chelsea Hotel, y allí mismo vivió durante una temporada, hacia 1965, el propio Bob Dylan.

¿O sea que Bobby Zimmerman se llamaba ahora Bob Dylan? Por lo visto, sí. Esa no fue la única sorpresa que se llevaron sus padres. Pocos años después, cuando Dylan ya se había hecho famoso en Nueva York, se enteraron de que Dylan afirmaba ser un huérfano que había crecido en un circo ambulante que recorría América en compañía de atracciones como el Vampiro, Goliat o un gran luchador que se hacía llamar el Guapo George. Por entonces, Dylan ya había leído a Rimbaud —por consejo de su novia de entonces, Suze Rotolo— y había descubierto el lema que iba a servirle para toda su poesía (y también su vida): «*Je est un autre*», «Yo es otro».

4

Mi imaginación está despierta de noche.

Crónicas I

Cuando compone, Bob Dylan siempre es otro. O dicho de otro modo, el yo que crea esas canciones es siempre un yo dislocado, ajeno, extraño, algo así como aquel Monsieur Finian de París que hablaba al oído de Dylan, o el «yo y yo» de «I and I», o el huérfano que se había criado en un circo ambulante, según las patrañas que hacía creer a la gente de Nueva York que lo veía tocar en el Café Wha? o en el Folklore Center. Y esto es así porque Dylan no compone desde ese punto de partida clásico que podríamos denominar la efusión personal —el alma que se expresa en forma de poema o de canción—, sino que sus canciones surgen del magma inagotable del cancionero tradicional norteamericano (y el cine y la Biblia y la poesía clásica y la poesía romántica y la poesía beatnik: la mente de Dylan es capaz de abarcarlo todo y de recordarlo todo y de reciclarlo todo).

El proceso creador de Dylan funciona como un proceso auditivo. Dylan se conoce de memoria casi todo el cancionero tradicional americano, cosa que fue capaz de demostrar cuando tenía un programa semanal de radio, *Theme Time Radio Hour*, que estuvo en antena entre 2006 y 2009 desde un estudio ficticio que recibía llamadas telefónicas y mails de oyentes también ficticios. En aquel programa, Dylan comentaba discos olvidados que por algún motivo le habían llamado la atención. Y sus conocimientos, tal como demostró, eran casi infinitos. Pues bien, la mente de Dylan puede sintonizar en cualquier momento una de esas canciones que se cantaban hace cincuenta o incluso cien años (o mucho antes, si se trataba de baladas escocesas o de baladas de forajidos). Cualquier cosa le cabe en la cabeza: canciones de cowboys, baladas tradicionales, canciones de los

Apalaches y del sur rural (*hillbilly songs*), himnos religiosos, intrincadas piezas de ragtime, números de rock'n'roll de una banda olvidada que apenas publicó dos discos y luego desapareció para siempre, ruidosa y bullanguera música de burdel, cantos de marineros, y como es natural, toda clase de blues rural y urbano, tanto eléctrico como acústico. Y a partir de esa canción o de ese fragmento de canción que entra en su mente de forma azarosa —siempre que esa canción se encarne en la mente de Dylan: es decir, si Dylan consigue sentirla como si fuese propia—, surge el impulso de componer un poema distinto y luego la correspondiente canción. En resumen, Dylan compone escuchando a otros. Pero esos otros, por obra de la misteriosa alquimia personal que interviene en el proceso creativo de Dylan, acaban convirtiéndose en el propio Dylan (quienquiera que sea ese Dylan, claro está).

El mismo Dylan explicó este proceso creativo en una entrevista de 2004 con Robert Hilburn, en la que confesó —y esta vez hay que creerle— que su forma de meditar consiste en ponerse a cantar canciones de otros. Canciones —imaginamos nosotros— de Woody Guthrie o de Blind Lemon Jefferson o de Wanda Jackson o de Leadbelly o de Charley Patton o de Etta James o del reverendo Gary Davies o una balada tradicional escocesa del siglo XVIII que nadie sabe quién compuso. Y a partir de ahí, a partir de esa memoria de un cancionero colectivo que abarca a infinitos creadores distintos, surge la canción individual. «La cosa funciona así —dijo Dylan—: cojo una canción y me pongo a tocarla en mi cabeza. Así es como medito. Puedo estar tocando mentalmente "Tumbling Tumbleweeds", de Bob Nolan, mientras conduzco o estoy hablando con alguien o estoy en una reunión. La gente cree que está hablando conmigo y que yo le respondo, pero eso no es cierto. En realidad, estoy escuchando la canción que suena en mi cabeza. Y en un momento dado, la letra de la canción empieza a cambiar porque yo ya he empezado a componer una canción.»

Por supuesto, Dylan ha dicho en otras entrevistas que se limita a componer mirando lo que tiene delante de sus narices. Pues claro que sí. Pero cuando mira lo que tiene delante, Dylan está escuchando todas las canciones que lleva en la cabeza. Eso es lo que lo distingue

de cualquier otro compositor. Los demás, cuando componen, pueden escuchar algunas canciones, o muchas canciones, pero Dylan las escucha *todas*. En cierto sentido, puede decirse que Dylan es como aquel Mozart de catorce años que entró con su padre en la iglesia de Roma donde se estaba interpretando el «Miserere» de Gregorio Allegri, y al salir fue capaz de escribir de memoria toda la partitura. Hay quien dice que este episodio romano de Mozart es un invento, pero es evidente que Mozart tenía un oído prodigioso. Y lo mismo puede decirse de Dylan, que es capaz de recordar, diez o quince o veinte años después de haberla oído, la letra y la melodía de una canción que oyó una vez en una *jukebox* que sonaba en la cafetería de una gasolinera de Colorado.

En una carta famosa, John Keats expuso en 1818 la teoría de lo que él consideraba «el poeta camaleón»: «El poeta no es nada en sí mismo: no tiene yo, es el todo y la nada, no tiene carácter, goza de la luz y la oscuridad». Y más adelante, en esa carta escrita de corrido, sin apenas borrones ni tachones, Keats decía: «El poeta es la más antipoética de todas las criaturas de Dios». Es curioso que esta teoría romántica que postula la impersonalidad absoluta del poeta parezca escrita justamente para describir la personalidad creativa de Bob Dylan. «El poeta no tiene yo, es el todo y la nada», decía Keats: y ahí, en esas once palabras escritas por un poeta de veintitrés años que estaba cuidando a su hermano enfermo de tuberculosis —sin saber que él mismo iba a morir de tuberculosis tres años más tarde, en Roma—, está contenido todo el método compositivo de Bob Dylan, el poeta camaleón, el poeta sin personalidad, el poeta desconocido, el número cero.

Por cierto, en el documental *Renaldo y Clara* (1978) hay una escena en la que Dylan y Allen Ginsberg visitan el cementerio donde está enterrado Jack Kerouac. Allen Ginsberg lee fragmentos de Kerouac y en un momento dado cita el epitafio de Keats: «Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito en el agua». Dylan escucha con atención y luego pregunta: «¿Dónde está enterrado?». «En un hermoso cementerio en Roma, el cementerio americano, al lado de Shelley», le contesta Allen

Ginsberg. Y luego señala la tumba y le dice: «¿Eso es lo que te va a pasar a ti?». Y Dylan contesta: «No, yo tendré una tumba sin nombre».

Cuando Dylan escribe una canción de amor, como la maravillosa «I Want You» (*Blonde on Blonde,* 1966), ese yo que grita «Te quiero, te quiero, te quiero» es el yo de un adolescente enamorado, y tanto que sí, pero también es un yo que se disloca en múltiples personalidades simultáneas que de algún modo se anulan unas a otras: por ahí andan un lloroso organillero solitario, y un niño bailarín vestido de chino, y un desconocido —no sabemos quién— que habla con una camarera cuando regresa con la reina de picas (quienquiera que sea esa reina). Y cuando compone un blues tan frenético como «Honest with Me» (*Love and Theft,* 2001), que parece a punto de estallar a causa de la rabia acumulada y del miedo a recordar el pasado que sufre la persona que cuenta la historia («mis recuerdos podrían estrangular a alguien», nos dice), la voz que canta se muestra tan cruel como un marido celoso que estuviese a punto de matar con una botella de licor envenenado al pretendiente de su mujer —tal como dicen que le pasó al bluesman Robert Johnson en 1938—, pero al mismo tiempo, esa voz enferma de rabia y de violencia y de humillación es la voz de un amante desolado que no puede olvidar a la mujer que todavía ama. Y aunque parezca imposible, el adolescente enamorado de «I Want You» se reencarna, casi 35 años más tarde, en ese blues diabólico sobre el dolor de la pérdida que es «Honest with Me». Dylan siempre es otro.

Por eso mismo, Dylan siempre insiste en que sus canciones se refieren a todo el mundo y al mismo tiempo a nadie en particular, así que al final acaban siendo canciones sobre sí mismo. «He descubierto que cuando uso las palabras “yo” o “eso” o “ellos” y estoy hablando de otra gente, en realidad estoy hablando de mí mismo.» A Dylan le encanta engañar continuamente a su público, pero tiene la rara virtud de decir la verdad mucho más a menudo de lo que creemos.

En 1921, en San Petersburgo, cuando todavía existía una cierta libertad de expresión en la Rusia soviética, el poeta Ósip Mandelstam escribió un ensayo sobre la poesía en el que expresaba una idea muy similar a la que practica Dylan. «La poesía —escribió Mandelstam— es el arado que excava en el tiempo para que sus capas más profundas, su tierra negra, salgan a la superficie.» La idea es fascinante: la poesía excava en el tiempo y extrae las capas más profundas, la tierra negra. Y eso es lo que hace Dylan. Su mente excava en el cancionero hasta que extrae la tierra negra que se esconde en lo más profundo. Y esa tierra negra que estaba sepultada bajo capas y capas de canciones ajenas es su propia obra. Y por eso mismo, todos los músicos de rock'n'roll y de jazz y de blues y de canciones vaqueras son sus contemporáneos, aunque lleven cien años en la tumba. Y por eso mismo, las letras de todos esos músicos que ahora ya nadie sabe si están vivos o muertos —o si fueron reales o si no lo fueron— son las letras de Dylan que forman su propio cancionero. Y por eso cada canción es una y es a la vez otra canción que no tiene nada que ver con la primera. Mandelstam lo expresó en ese mismo ensayo cuando aseguraba que todos los poetas eran sus contemporáneos porque el pasado aún no había nacido.

«Soy inmenso: contengo multitudes», cantó Walt Whitman en «Canto a mí mismo». Y Dylan le replicó en una de las mejores canciones de uno de los mejores álbumes de su vasta carrera: «I Contain Multitudes», de *Rough and Rowdy Ways* (2020), un álbum que se publicó cuando Dylan tenía setenta y nueve años (Whitman no llegó a vivir tanto: murió a los setenta y tres), pero que está entre los cinco mejores que ha publicado, y eso es mucho decir.

En esa canción hay unos versos tan enigmáticos como los mejores versos de Dylan. La falta de puntuación acentúa la sensación de que todos los tiempos y todos los lugares y todos los personajes son el mismo tiempo y el mismo lugar y el mismo personaje. Pasado y presente se confunden porque son simultáneos, o tal vez —como decía Mandelstam— porque el pasado todavía no ha sucedido. Todas las mujeres son la misma mujer, todas las reinas son la misma reina, todas

las doncellas son la misma doncella. Y entonces aparecen, de forma típicamente dylaniana, esas cuatro pistolas y dos cuchillos que introducen de repente una imagen de violencia y de destrucción. «Soy inmenso, contengo multitudes.»

Pantalones pirata rosas, vaqueros rojos
Todas las doncellas bonitas y todas las viejas reinas
Todas las viejas reinas de todas mis vidas pasadas
Llevo cuatro pistolas y dos grandes cuchillos
Soy un hombre de contradicciones, soy un hombre de muchos estados de ánimo
Contengo multitudes

5

—Ponte una corbata, que tienes que ser testigo de boda.
—¿Una boda? ¿De quién?
—Mía.

Bob Dylan al guitarrista Robbie Robertson
el 22 de noviembre de 1965

En 2018, el Chelsea Hotel de Manhattan cerró sus puertas para una renovación integral. En el Chelsea se podía alquilar una habitación para largas estancias por un precio razonable, y de algún modo, toda la bohemia neoyorquina pasó por allí. Como es sabido, Leonard Cohen y Janis Joplin compartieron una de esas habitaciones mientras una limusina esperaba en la calle. Bueno, el caso es que el dueño del Chelsea decidió subastar las puertas de las habitaciones, ya que sus huéspedes habían sido gente muy famosa. Y en la subasta que organizó, un comprador decidió pagar cien mil dólares —cien mil dólares— por la puerta de la habitación 225. ¿Por qué? Pues porque en aquella habitación se había instalado Bob Dylan, en compañía de un piano, en el otoño de 1965. Y en aquella habitación había compuesto muchos de los temas de *Blonde on Blonde,* en especial «Sad-Eyed Lady of the Lowlands», aunque parece ser que Dylan terminó de escribir la canción en el estudio de Columbia Records mientras sus músicos, aburridos, jugaban a las cartas.

La canción estaba dedicada a una mujer que vivía con su hija de cuatro años en otra habitación muy cercana. La mujer se llamaba Sara Lownds y Dylan se casó con ella en noviembre de 1965. Robbie Robertson, el guitarrista de The Hawks —y luego de The Band—, que había empezado a acompañar a Dylan en el estudio y que se había convertido en uno de sus mejores amigos, vivía en otra habitación del mismo piso y no tenía ni idea de que Dylan pensara casarse. Ni siquiera sabía que tuviera novia. De hecho, lo único que sabía es que Dylan era capaz de componer en medio del ajetreo constante. La gente entraba y salía de la habitación 225, sonaba el teléfono a todas horas,

había gente tumbada en el suelo fumando canutos o poniendo música o tocando la guitarra, pero Dylan estaba en un rincón tecleando frenético en su máquina de escribir.

Por cierto, ¿qué hizo el comprador con la puerta de la habitación de Dylan? ¿Qué ha hecho con ella si es que todavía la conserva? ¿La guarda en el sótano? ¿La tiene colocada en una especie de santuario dylaniano con la descolorida foto Polaroid que se hizo con Dylan en un remoto día de 1978? ¿Y puede estar seguro de que esa puerta que compró por cien mil dólares era la puerta de Dylan?

Dylan nunca ha querido tocar en directo «Sad-Eyed Lady of the Lowlands». Es una de las mejores canciones de su obra y expresa el amor por Sara Lownds de una forma elusiva y escurridiza, como es habitual en un poeta tan esquivo como él. Pero a Dylan —ya lo hemos visto— le cuesta mucho expresarse de forma personal. De algún modo, cuando no *oye* otra canción en su mente, cuando no se diluye en otra canción, acaba perdiéndose en el sinsentido absoluto. Y la letra de «Sad-Eyed Lady of the Lowlands» es prácticamente incomprensible (hay momentos en que roza el delirio), aunque la música consiga mantener el extraordinario poder hipnótico que ejerce esa canción:

> Los reyes de Tiro y su lista de condenados
> aguardan en fila su beso de geranio
> y no podrías saber que iba a ser así
> ¿Pero quién de ellos quiere tan solo besarte?
> Con tus llamas infantiles en la alfombra de medianoche
> y tus modales españoles y las drogas de tu madre
> y tu boca de vaquero y tus tapones para el toque de queda
> ¿quién de ellos crees que podría resistirse a ti?

Es evidente que la fascinación por la mujer que le inspiró esos versos está ahí, pero todo acaba disolviéndose en un caos incomprensible. Dylan tuvo que darse cuenta de lo absurdo de esa letra porque en cierta forma la repudió cuando le dijo al director de la revista *Rolling*

Stone, en 1969, tres años después de haber compuesto la canción, que se dejó arrastrar «por lo que estaba escribiendo hasta que llegó un momento en que ya no sabía de qué estaba hablando, así que intenté volver al principio». Y está visto que no logró volver al principio ni encontrar el sentido de lo que estaba escribiendo. Y eso mismo le pasó en muchas de las letras de su acelerada época psicodélica de *Highway 61 Revisited* (1965) y *Blonde on Blonde* (1966). Si leemos las letras de esos álbumes sin escuchar de fondo la textura de la voz de Dylan y los aullidos de su armónica y los arpegios de guitarra de Charlie McCoy, esas letras se deshacen en el aire sin dejar huella. Pero si las escuchamos con la voz astillada de Dylan —y sobre todo, su armónica que gime y grita y chilla de alegría y llora sin parar y se revuelca en el suelo de pura rabia y de puro gozo—, esas letras se trasmutan en una experiencia indescriptible (no, no hay palabras para explicar cómo nos afectan). Porque de repente los reyes de Tiro y el beso de geranio y la alfombra de medianoche se aparecen ante nosotros y nos arrastran hacia no sabemos dónde. ¿Quién de nosotros podría resistirse a esa canción?

Sara Lownds, la dama de ojos tristes de las Tierras Bajas, se llamaba en realidad —se llama, porque sigue viva— Shirley Marlin Noznisky. Nació en Baltimore en 1939 —era año y medio mayor que Dylan— y se había casado muy joven con un fotógrafo de moda mucho mayor que ella llamado Hans Lownds (de ahí el apellido), con el que tuvo a su hija Maria, la niña que vivía con ella en el Chelsea Hotel. Por alguna razón, Hans Lownds le impuso el nombre de Sara porque no soportaba que su mujer se llamara Shirley. Sara, que había sido conejita de Playboy, empezó a trabajar de modelo y más tarde se incorporó al departamento de producción de Time Life. Era amiga de Sally Buehler, que se casó en 1964 con el mánager de Dylan, Albert Grossman (Sally Buehler es la hermosa mujer vestida de rojo que sale en la cubierta de «Bringing It All Back Home», de 1965, fumando en el salón de su casa de Woodstock mientras Dylan acaricia un gato gris). Dylan asistió a la boda de su mánager y allí conoció a Sara. No está muy claro si Sara se separó de su primer marido antes de conocer

a Dylan o después, pero un año más tarde de haberse conocido los dos ya vivían —en habitaciones separadas— en el Chelsea Hotel. El 22 de noviembre de 1965, Dylan y Sara se casaron en secreto en un juzgado de Long Island. Los padres de Dylan no se habían enterado de nada. Sara estaba embarazada de seis meses.

Sara era una mujer de rizada cabellera negra y aire misterioso y ojos muy tristes (su padre, que era chatarrero, había sido asesinado en un tiroteo cuando ella era adolescente). En las pocas fotos que se conocen de ella, tomadas en la época feliz de su vida con Dylan en Woodstock, entre 1966 y 1971, tiene cierto aire de adivina o de echadora de cartas o de cíngara que vive en una caravana ambulante (tal vez adoptó ese aspecto porque sabía que le iba a gustar a Dylan). Robert Shelton, que la conoció cuando perseguía a la Ballena Blanca de Dylan para escribir su biografía, dijo que era una mujer muy reservada a la que le fascinaban la magia y las cartas del tarot. Cuando se casó con Dylan, los dos se fueron a vivir a Woodstock, no muy lejos de donde vivía el mánager Albert Grossman. Dylan adoptó a Maria y al poco tiempo empezaron a llegar los hijos propios: Jesse, Anna, Sam y Jakob. Años más tarde, en 1986, Dylan tuvo otra hija, Desiree, con su segunda esposa, la cantante de acompañamiento Carolyn Dennis, de la que se separó en 1992: esa segunda esposa es la que aparece citada en *Crónicas I*. De Sara, en cambio, apenas dice nada.

Por lo que se sabe, Sara y Dylan fueron felices en Woodstock, y esa felicidad se percibe claramente en los discos que Dylan compuso mientras vivía allí, sobre todo *The Basement Tapes* (1975), que grabó en 1967 en el sótano de una casa muy próxima a la suya, Big Pink, en compañía de sus amigos de The Band, y también en esos discos maravillosos que son *John Wesley Harding* (1967), *Nashville Skyline* (1969) y *New Morning* (1970). En las fotos de esa época se ve a Dylan sonriendo con sus bebés en brazos, en el porche de la casa o tumbado sobre la hierba. No hay nada de huraño ni de desafiante en Dylan. Parece uno más del pueblo, quizá uno de los más felices porque al fin ha encontrado lo que buscaba. Y a su lado, firme como un poste de telégrafo y esbelta como un abeto, siempre está Sara. Hay una canción de su álbum más denostado —*Self Portrait*, también de 1970— que ha logrado capturar esa felicidad. Es una canción instrumental en la que

Dylan se limita a tararear un estribillo, feliz como un niño que se deja arrastrar por la corriente en un arroyo helado de montaña. La canción se llama «Wigwam» y es una de las canciones más hermosas y más felices —la felicidad es belleza, la belleza es felicidad— que Dylan ha compuesto jamás a lo largo de su vida.

Da-da-da-da-da-da
La-da-da-di
Ta-da-da-da-da-da
No hay nada más. Eso es todo.

En julio de 1966, cuando Dylan volvía en moto a su casa de Woodstock, derrapó en una curva y se lastimó una vértebra cervical, cosa que le obligó a llevar un collarín durante un tiempo. Sara y su amiga Sally Buehler —la mujer de rojo, la esposa del mánager Grossman— decidieron aprovechar aquel leve accidente para cambiar el tren de vida de Dylan, ya que las dos estaban convencidas de que iba a morir fulminado si continuaba con el ritmo frenético de giras, ensayos, alcohol, café, cigarrillos y anfetaminas. Así pues, convencieron a Albert Grossman para que anunciara a la prensa que Dylan había sufrido un accidente gravísimo y que debía abandonar toda actividad pública. Al día siguiente, todos los periódicos comunicaron alarmados que Dylan había sufrido un accidente de moto y estaba al borde de la muerte. Aún ahora, casi todo el mundo cree que aquel accidente estuvo a punto de costarle la vida a Dylan. En realidad fue al revés: aquel mínimo accidente se la salvó.

Un día, a comienzos de los años setenta, el guardaespaldas de Dylan se lo encontró subido a un árbol en el jardín de un motel. Dylan estaba de gira, pero de pronto se enteró de que Sara acababa de llegar al motel para hacerle una visita por sorpresa. Nada más oír la noticia, Dylan saltó por la ventana y se subió al árbol del jardín. La razón era —cosa fácil de adivinar— que había una chica con él en la habitación, una chica cuyo nombre y cuyo rostro probablemente ya había olvidado en el momento de saltar por la ventana (esas chicas sin

nombre y sin rostro parecen acechar la memoria del Dylan crepuscular: sus presencias sin nombre y sin rostro se hacen sentir, por ejemplo, en «Not Dark Yet»). Sara le había inspirado «Sad-Eyed Lady of the Lowlands» y «Wedding Song» y «Sara», además de otras muchas canciones, pero aquel día Dylan se escapó por la ventana como si estuviera protagonizando un episodio bufo de *Benny Hill*. Sara, por su parte, era muy consciente de la cadena ininterrumpida de infidelidades. Y unos años más tarde, en febrero de 1977, Sara bajó a desayunar en su casa de Malibú y se encontró a su marido rodeado de sus hijos, pero en compañía de una mujer desconocida que un tiempo después apareció citada en el proceso de divorcio. Aquel día, Sara dijo basta. Hasta entonces había sido paciente, ya que desde el principio sabía que iba a ser muy difícil convivir con Dylan: como muestra, Dylan dio un concierto en Nueva York poco después de su boda, en el invierno de 1966, y dos periodistas entraron en el camerino a entrevistarlo. Sara estaba allí con su marido, pero Dylan la obligó a esconderse en un armario porque no quería que se supiera que se había casado. Sara obedeció. Diez años más tarde, se cansó de obedecer.

En 1965, cuando se casó, Dylan tenía un hombre para todo que se llamaba Victor Maymudes. Era un tiparrón de casi dos metros, con cara de pocos amigos, que hacía de chófer, tour mánager, guardaespaldas, camello e intendente general. Fue Maymudes, por ejemplo, quien organizó el viaje a Grecia en junio de 1964 en el que Dylan compuso casi todo el material de *Another Side of Bob Dylan*. Cuando Maymudes se enteró de la boda, a la que no fue invitado, le preguntó a Dylan por qué había elegido a Sara en vez de Joan Baez. Dylan había tenido una relación intermitente con Joan Baez desde 1963. Los dos habían pasado una temporada juntos en la casa de Joan Baez en Carmel y habían actuado juntos en el festival de Newport. Además, Joan Baez había acompañado a Dyan en su gira inglesa de la primavera de 1965 (la gira que D. A. Pennebaker filmó para el documental *Don't Look Back*), en la que Dylan, por cierto, no la dejó cantar con él en escena. Todo el mundo conocía esta relación, y todo

el mundo sabía también que Dylan se burlaba en público de Joan Baez y la despreciaba delante de sus amigotes. Pero aun así, ¿por qué Sara? ¿Por qué no Joan Baez? Dylan, a regañadientes, contestó que no quería casarse con una mujer que estuviera de gira y que no lo estuviese esperando en su casa cuando él volviera de un largo viaje. A los veinticuatro años, Dylan quería una fiel Penélope, no una Circe ni una Calipso ni una Nausícaa.

El único pasaje de *Crónicas I* en el que Dylan roza peligrosamente la cursilería es el momento en que narra su encuentro, en un concierto folk en Riverside Church, en el verano de 1961, con la que sería su primera pareja en Nueva York, Suze Rotolo (lo que demuestra, una vez más, que la efusión personal no es su fuerte): «La flecha de Cupido ya había pasado zumbando junto a mis oídos con anterioridad, pero esta vez me acertó en el corazón, y su peso me hizo caer por la borda», escribe Dylan con la prosa de una novelita sentimental. Suze Rotolo se merecía mucho más, aunque en otros pasajes de sus memorias Dylan se muestra mucho más cariñoso con ella (y no tanto con la madre de Suze). Nacida en Brooklyn, hija de padres comunistas de origen italiano, Suze Rotolo era tres años más joven que Dylan, pero era una mujer fuerte y decidida y nada influenciable. De hecho, Suze le enseñó muchas más cosas a Dylan de las que él le enseñó a ella, y eso explica el raro privilegio de salir en la cubierta de *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), donde se la ve caminando cogida del brazo de Dylan por una calle del West Village llena de escarcha. No era para menos: Suze Rotolo fue la mujer más importante en la vida del joven Dylan.

Suze Rotolo, por ejemplo, le descubrió las «Cartas del vidente» de Rimbaud. Le enseñó a apreciar las operetas expresionistas de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Y sobre todo, le enseñó a involucrarse en la lucha a favor de los derechos civiles, que hasta entonces no parecía haber preocupado mucho a Dylan. Al poco de conocerse, Dylan alquiló un apartamento en el cuarto piso del 161 de la calle Cuatro Oeste y Suze se fue a vivir con él. Por aquella época, Dylan ganaba cien dólares a la semana cantando en el Folk City (era una cantidad respetable: el

alquiler le costaba sesenta dólares al mes). Dylan lo amuebló con cachivaches de segunda mano y colocó su máquina de escribir sobre un escritorio que se había construido él mismo. En aquel apartamento, Suze no tardó en descubrir que Dylan podía ser oscuro y engañoso y manipulador, como el día en que se encontró por casualidad la cartilla militar de Dylan y averiguó que aquel chico que vivía con ella y decía llamarse Bob Dylan se llamaba en realidad Robert Allen Zimmerman. Y hay rumores no confirmados de que Suze se intentó suicidar abriendo la espita del gas cuando descubrió la relación de Dylan con Joan Baez. Pero a pesar de todo eso, Dylan y Suze fueron felices en aquel apartamento que no tenía ascensor ni buena calefacción y daba a una escalera de incendios. O al menos lo fueron en los primeros tiempos que pasaron allí. La sonrisa de Dylan al lado de Suze durante el primer año que vivieron juntos es muy distinta de la que se le había visto en Hibbing y de la que exhibirá años más tarde en Woodstock con Sara Lownds. La sonrisa de Dylan en el apartamento de la calle Cuatro es la de alguien que acaba de aprender a sonreír sin una razón en concreto, simplemente porque tiene a otra persona a su lado, y esa otra persona es una chica que lo agarra del brazo y le apoya la cabeza en el hombro. Hasta entonces, Dylan no había sabido sonreír así.

La madre de Suze, Mary Teresa Pezzati, era una mujer formidable, nacida en 1910, que había militado en organizaciones de izquierda y que en los años treinta había vivido en Europa trabajando con los líderes comunistas de Italia y Francia (hay quien dice que participó en la guerra civil española sirviendo como enlace de las Brigadas Internacionales, pero no hay ninguna prueba de ello). Y esa mujer de armas tomar (tal vez en sentido literal) tenía una pésima opinión de Dylan. Para ella, Dylan era un cretino roñoso que encima tenía los dientes verdes. Suze, por su parte, también empezó a distanciarse de Dylan. En una autobiografía que publicó en 2008, tres años antes de morir, escribió muy sutilmente que «nuestra relación se fue agriando a causa de su habilidad para no decir la verdad». Está claro que Suze se refería a la relación que Dylan mantenía por entonces con Joan Baez. Y un día de 1963, Suze se largó del apartamento de la calle Cuatro y

se fue a vivir con su hermana Carla. Tiempo después, Dylan se las encontró en plena calle y tuvo una violenta discusión con las dos hermanas. Ese día, Suze decidió no volver a ver a Dylan. Y este lo contó todo —a su elíptica manera— en una canción que llamó «Ballad in Plain D», que se inspiraba en dos antiguas baladas inglesas y que suena a la vez rencorosa y vengativa, pero también delicada y hermosa. ¿Cómo es posible unir así los contrarios? Ya lo sabemos: «Yo es otro».

En 1977, tras el divorcio, Sara Dylan (Sara Lownds) se quedó con la casa de Malibú a la que se había ido a vivir la familia Dylan en 1973, después de vender la casa de Woodstock. Dylan estaba acostumbrado a dirigir la vida de los demás como si fuera una obra de teatro en la que él daba todas las órdenes y decidía quién entraba y quién salía de escena, pero Sara Lownds le enseñó que todo eso se había acabado. Dylan tuvo que construirse otra casa muy cerca de su antigua casa de Point Dume (esa es la casa en la que ahora vive). Y de toda aquella materia prima —dolorosa, cómica, feliz, vengativa, humillante, triste, hermosa, cruel— surgió el que quizá sea el mejor álbum de su carrera, *Blood on the Tracks*.

6

Uno le dice al otro: ningún hombre puede sobrevivir si contempla mi rostro.

«I and I», *Infidels,* 1983

Cuando vivía en Woodstock, entre 1966 y 1969, Dylan se quejaba de que la gente entraba en su jardín o se subía al tejado porque querían verlo o tocarlo o hacerle una foto o preguntarle qué demonios había querido decir en «A Hard Rain's A-Gonna Fall» o quién era la Louise de «Visions of Johanna». Una vez, Dylan se encontró a un fan que se le había colado en la cama y se asustó tanto que llegó a comprarse una pistola (o eso dijo). Y cuando huyó de Woodstock con su mujer y sus hijos, en 1969, para no tener que soportar a las multitudes de hippies que iban al festival, se trasladó a vivir a un edificio de la MacDougal Street, en el West Village de Nueva York. Pero allí se encontró un día con un tipo que rebuscaba en la basura de su casa. El tipo se llamaba A. J. Weberman y fue el inventor de la dylanología. O al menos, el primero que le dio nombre y la convirtió en una especie de ciencia oculta.

A. J. Weberman creció en una familia de judíos ultraortodoxos de Brooklyn, y vio cómo su padre escarbaba metódicamente en la basura de la casa buscando pruebas de que su esposa había incumplido los principios de la dieta *kosher* consumiendo alimentos prohibidos para un buen judío. El pobre Weberman, que no andaba muy bien de la cabeza, heredó la obsesión malsana de su padre y se puso a hurgar en la basura de Dylan buscando una clave, un sentido, una especie de número cero que iniciara la secuencia numérica que llevara indefectiblemente al centro del laberinto dylaniano. Weberman publicó un folleto en 1969 que se llamó «Dylanología» y ese mismo año fundó el Frente de Liberación de Dylan, que pretendía liberar al músico de sí mismo. Dylan, impulsado por la curiosidad insaciable que ha guiado toda su vida, quiso conocer a aquel dylanólogo

demente que escarbaba en la basura y que quería salvarlo de ser Dylan. En cierta forma, estaba fascinado por aquel monstruo de Frankenstein que él mismo había creado, pero al mismo tiempo estaba horrorizado por la inquietante conducta de su criatura, y aun así le intrigaba saber lo que iba a escribir sobre su obra en los fanzines *underground* que casi nadie leía (y al final, harto de aquel tipo, acabó pegándole un puñetazo en Elizabeth Street). Pero antes de hartarse, y aunque parezca mentira, Dylan llegó a telefonear varias veces a A. J. Weberman para hablar con él. En una de esas conversaciones, Weberman le preguntó si quería enviar un mensaje a sus muchos seguidores.

—¿Mensaje? ¿Qué mensaje? —le contestó Dylan—. Yo solo escribo mensajes para mí mismo.

La obsesión por *descifrar* la obra de Bob Dylan parece no tener límite. Es como si la obra de Dylan contuviera un virus —o quizá una maldición— que impulsase a sus oyentes a intentar *comprenderla* en vez de simplemente disfrutarla. Que yo sepa, nadie pierde su tiempo intentando averiguar el sentido último de las canciones de los Stones o de los Beatles, pero con Dylan todo es distinto. De un modo u otro, todo amante de la obra de Dylan quiere acceder al misterioso cubo de basura donde se esconde la palabra mágica que nos explicará el enigma de todo lo que conocemos. Y eso que el tahúr y el predicador en aquella balada de Frankie Lee y Judas Priest ya nos lo habían advertido: «Nada será revelado».

Una de las canciones más misteriosas —y desconocidas— de Dylan se llama «I and I». Está en el álbum *Infidels*, de 1983, uno de esos álbumes que pasaron desapercibidos en su momento porque se asoció —erróneamente— con la época de cristiano renacido de *Slow Train Coming* (1979) y los dos discos siguientes de la trilogía cristiana. En realidad, *Infidels* es el álbum que marca el abandono del cristianismo evangélico y el inicio de una reflexión más amplia sobre las raíces judías de Dylan, cosa que tampoco gustó a los críticos («chiflado lleno

de odio», lo llamaron algunos). Pero Dylan no podía quitarse la Biblia de la cabeza porque la Biblia siempre le ha acompañado desde que era niño. Ningún artista moderno ha usado la Biblia tanto como él, pero en esa canción, «I and I», es donde la poesía de Dylan se interna más a fondo en el misterio de la divinidad, que para él, para el poeta Dylan, también encierra el misterio de la creación artística.

Por supuesto, Dylan hizo todo lo posible por enmascarar lo que quería decir. Primero, le quitó importancia a la canción cuando dijo que la había compuesto en quince minutos mientras navegaba por el Caribe. Pero además, para complicar las cosas, usó una idea de los rastafaris que probablemente oyó en Jamaica: cada individuo forma una dualidad: «Yo y yo». El yo no es uno, sino dos: cada sujeto individual y su creador.

«I and I», como muchas canciones de Dylan, es difícil de resumir: hay un hombre que se despierta en el lecho de una mujer dormida y de pronto ese hombre decide echar a andar. Y a partir de ahí, todo se vuelve prácticamente incomprensible hasta que llegamos a este estribillo enigmático:

> Yo y yo
> en una creación donde tu propia naturaleza ni honra ni perdona
> Yo y yo
> Uno le dice al otro: ningún hombre puede sobrevivir si contempla mi rostro

¿Qué diablos quiere decir esto? Vamos a intentar explicarlo. Primero de todo, Dylan se inspira en el pasaje del Éxodo en el que Jehová se aparece a Moisés en el monte Sinaí y le anuncia que es un dios tan poderoso que nadie podrá verlo jamás: «Pero mi faz no podrás verla, porque no puede hombre verla y vivir». Y a partir de esa imagen bíblica, Dylan empieza a reflexionar sobre esa criatura dual en la que conviven el artista y la persona de carne y hueso, el hombre público y el individuo privado, y yendo más allá, la criatura sobrenatural que gobierna el mundo y el pobre ser humano al que una especie de maldición —el inmenso talento, la creatividad desmedida— ha condenado a convertirse en profeta en contra de su propia voluntad.

Pero Dylan siempre complica las cosas en vez de simplificarlas, y en esta canción, él mismo se atribuye tanto el papel de Jehová como el de Moisés (y también, diría yo, el papel de la columna de fuego que anuncia la presencia de Dios: esa columna de fuego serían sus canciones). Y esta triple naturaleza implica que la creación dylaniana se mueve en una dimensión donde no existen las debilidades ni las exigencias humanas: «En una creación donde tu propia naturaleza ni honra ni perdona», dice Dylan en el estribillo que va repitiendo con un leve ritmo de reggae. «Tu propia naturaleza ni honra ni perdona»: aquí aparece uno de esos típicos quiebros que dislocan la coherencia interna de cualquier canción de Dylan. ¿No se supone que la voz de Dylan era a la vez la voz de Jehová y la voz de su profeta? ¿Y cómo demonios resulta que esa voz ni honra ni perdona? ¿No se supone que lo que debe hacer un profeta es honrar a su dios? ¿Y no se supone que lo que debe hacer un dios compasivo es perdonar a sus ovejas descarriadas? Pues no: la voz de Dylan, el proceso creativo de Dylan, las canciones de Dylan, no están hechas ni para honrar ni para perdonar. Todo lo contrario: parecen existir más allá de toda idea de fe y de perdón, en una especie de absoluto donde no pueden existir las emociones humanas.

¿Y cómo es eso? Por la sencilla razón de que nadie podrá ver jamás a esa criatura que compone las canciones de Dylan, esas canciones como la soleada y caribeña y oscilante «I and I». Asomarse a la vida del profeta que canta significa asomarse a la presencia del Dios Absoluto, y quien lo haga acabará perdiendo la vida, igual que le advertía Jehová a Moisés con voz tronante en el monte Sinaí. Pero ahí es donde Dylan, muy sutilmente, altera otra vez la situación: «Uno le dice al otro: ningún hombre puede sobrevivir si contempla mi rostro», dice la canción. Dylan no toma el camino sencillo, sino el más tortuoso. No es Jehová hablando al profeta, ni es el profeta hablando a Jehová; son los dos a la vez —el dios y el profeta— los que están dialogando el uno con el otro, pero también cada uno consigo mismo. Y la advertencia, porque es una advertencia temible, es que ninguno de los dos podrá asomarse jamás al interior del otro porque si lo hace morirá. Pero no morirá uno, morirán los dos. Jehová y Moisés. El dios y el profeta. El alma y la canción. ¿Qué dios todopoderoso es este que

morirá si se asoma al alma del frágil artista humano que canta sus obras? ¿Y qué dios es este que a la vez es todopoderoso y es mortal y es cruel y es impotente? El dios de Dylan.

Lo que Dylan nos está diciendo es que cualquiera que quiera asomarse al alma del cantante tendrá que asomarse también al alma del Dios Absoluto que ese cantante lleva dentro, y eso significa que la persona entrometida y fisgona estará condenada a morir. «Uno le dice al otro: ningún hombre puede sobrevivir si contempla mi rostro.» Es muy posible que Dylan concibiera esta idea como un simple deseo de privacidad absoluta, o como una súplica que arrojaba al vacío en un momento de desesperación, o como un delirio causado por el sol excesivo del Caribe, o por la necesidad imperiosa de no perder la razón en medio del torbellino de la fama. Eso no lo sabemos. Pero lo evidente es que esa canción («I and I») es a la vez un autorretrato y un deseo y una amenaza. Y Dylan sabía muy bien que esa amenaza iba a proyectarse sobre cualquiera que intentara meter las narices en su obra: «Pero mi faz no podrás verla, porque no puede hombre verla y vivir». Y en cierta manera, al escribir «I and I», Dylan estaba pensando en los dylanólogos que escarbaban en el cubo de la basura.

La canción termina con estos versos misteriosos:

> Otro está hablando por mi boca, pero yo solo escucho a mi corazón
> He hecho zapatos para todos, incluso para ti, pero yo sigo descalzo

¿Quién habla aquí? ¿Dios? ¿El artista Dylan? ¿El hombre Dylan que no sabe moverse sin un guardaespaldas que lo proteja de la amenaza de los desconocidos? ¿Y quién camina descalzo? ¿Quién ha hecho zapatos para los demás, aunque no para sí mismo? Yo diría que la única respuesta posible es que aquí están hablando las tres personas a la vez: el frágil ser humano que es el artista que ha compuesto una obra que lo ha convertido en Dios, pero en un dios que camina descalzo como todo ser humano cuando se acerca a su destino.

Dylan está obsesionado con preservar su intimidad, y al mismo tiempo, no sabe vivir si no está actuando en un escenario (que continúe actuando sin parar a los ochenta y cinco años demuestra que no es capaz de vivir alejado de ese mismo público al que a la vez teme y necesita). Para él, la exposición constante causada por la fama es una amenaza personal o incluso una tortura física, pero en los años ochenta, cuando vio que su fama se tambaleaba y el público dejaba de seguirle, llegó a sentirse «como un jefe de Estado ficticio de un lugar que nadie conoce» (así lo narraba en *Crónicas I*). Y ese olvido le dolió mucho, muchísimo.

El caso es que Dylan siempre ha querido jugar al escondite, y por eso abundan en su obra las máscaras y los disfraces y las ocultaciones. En *Renaldo y Clara*, la película que él mismo quiso dirigir durante el tour de la Rolling Thunder Revue del 75, Dylan subía al escenario con la cara pintada de blanco o se cubría el rostro con una careta de plástico transparente. Y muchos años después se empeñó en escribir el guion —bastante flojo, por cierto— de una película que se llamaba *Masked and Anonymous* (2003), en la que interpretaba a un rockero impenetrable de nombre Jack Fate.

Jack Fate (Jack Destino) fue uno de los muchos nombres que usó para ocultarse a la vez que se exhibía en un escenario o en una pantalla. Pero hubo muchísimos más a lo largo de su vida. Cuando se inscribía en un hotel, le gustaba decir que se llamaba Justin Case o Albert Ammons (que fue un pianista de boogie-woogie de los años treinta) o Keefe Laundry o Phil Bender. Y a lo largo de su carrera se ha hecho llamar Jack Frost y Elston Gunn y Bob Landy y Blind Boy Grunt y Robert Milkwood Thomas y Roosevelt Gook y el bracero Ike Zinnerman (cuidado: Zinnerman, no Zimmerman), o bien Elmer Johnson, o Jim Nasium, o Tedham Porterhouse o Lucky Wilbury. William Faulkner podría haber escrito una novela usando esos nombres para sus personajes. Thomas Pynchon podría haber escrito otra novela usando esos nombres. Y Dylan, por supuesto, también lo ha hecho sin necesidad de escribir ni una sola línea.

Resulta imposible hacer un inventario de todos los Dylan que hemos conocido mientras estaba escondiéndose de todos nosotros y a la vez nos hacía señas desde un escenario. Desde 1961, cuando aún no había cumplido los veinte años, Dylan ha sido un beatnik que quería ser Little Richard. Ha sido un cantante protesta que deseaba convertirse en un agitador social como Woody Guthrie. Ha sido un psicodélico airado y pasado de anfetaminas con una Stratocaster colgada al cuello en el festival de Newport. Ha sido un sonriente cantor de la vida hogareña. Ha sido un cristiano renacido que sermoneaba al público desde el escenario hasta el punto de que la gente abandonaba molesta la sala. Ha sido un bluesman que tocaba en un tugurio con una botella de whisky envenenado al lado. Ha sido un rockero con cara de pocos amigos que sabía que se había quedado sin público. Ha sido un achacoso músico ambulante que se empeñaba en reinterpretar su obra en cada concierto para que ninguna canción sonara igual que en otra versión anterior. Y todos esos Dylans diferentes y antagónicos han convivido dentro del mismo Dylan igual que Jehová y Moisés y la columna de fuego convivían en el monte Sinaí.

Si miramos las últimas fotos que circulan de Dylan, podemos imaginar que sigue habitado por un sinfín de personalidades distintas que han hallado cobijo en esa frágil envoltura carnal que se desplaza a pasitos cortos por un escenario. Porque Dylan parece un rabino que se ha vuelto loco apostando al mismo número —el cero— en un casino de Las Vegas. Y un predicador que ha asesinado a una familia en una granja de Arkansas. Y un cowboy retirado que vive solo en un motel en mitad del desierto y se dedica a disparar por la ventana a los remolinos de polvo. Y el empleado de una empresa de pompas fúnebres que todavía sueña, en su vejez, con llegar a ser tan grande como Elvis Presley. O un imitador de Bob Dylan que vive en un asilo de ancianos rodeado de enfermos de alzhéimer… Todos esos Dylans ficticios están presentes de algún modo en sus canciones, todos tienen su breve papel en la función, todos salen a escena, recitan su parlamento y vuelven a perderse entre las sombras. Todos son Dylan o podrían haber sido Dylan o alguna vez serán Dylan. Todos son reales

y todos son imaginarios. Todos estuvieron dentro de su mente o muy cerca de su corazón, y luego desaparecieron sin dejar rastro. Todos están ahí. Y todos se han ido.

7

Canta conmigo, Musa, y a través de mí
cuenta la historia del hombre de múltiples tretas
que por muy largo tiempo anduvo errante

HOMERO, *Odisea,* canto I

Dylan no quiso acudir a la ceremonia de entrega del Premio Nobel, en 2016, y la embajadora estadounidense en Suecia tuvo que leer su discurso de aceptación. Se cerraba con una cita del inicio de la *Odisea*: «Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas»; solo que Dylan, como es evidente, lo hizo citando la versión inglesa, en su caso la del poeta Robert Fitzgerald, publicada en 1961, que tal vez leyó en el apartamento de la calle Cuatro cuando vivía con Suze Rotolo: «*Sing in me, Muse, and through me tell the story*». «Canta conmigo, Musa, y a través de mí cuenta la historia».

La elección de Dylan —«Canta conmigo, Musa»— es crucial para entender su idea de la creación. El canto I de la *Odisea* ha sido traducido de muchas maneras. «Háblame, Musa, de aquel varón ingenioso.» «Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío…» «Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos que anduvo errante muy mucho.» La musa habla o cuenta o dice, pero no canta. Sin embargo, Dylan ha elegido una versión en la que la Musa canta. Pero no solo canta, sino que canta *con* el poeta, y *a través de él*, cuenta la historia. El matiz es importantísimo. Para Dylan, la Musa canta al oído del poeta (o cantor), y este se convierte en un intermediario (o un médium, si preferimos decirlo así) que cuenta la historia cantando, o que canta la historia contando. Lo mismo da.

Dylan se identifica con el poeta que canta y con la Musa que canta con él y también con el Odiseo que protagoniza la historia que se canta. Son tres criaturas distintas en un solo canto verdadero, igual que Jehová y el profeta y la zarza ardiente en «I and I». Dylan apenas

fue unos meses a la universidad y tuvo una formación caótica, pero es un lector formidable que sabe atrapar en un segundo todo lo que le interesa. Y Ulises le interesa. Es más, él mismo se ve como un Ulises de múltiples tretas que por muy largo tiempo anduvo errante. O mejor dicho, continúa errante.

En 2005, Martin Scorsese estrenó un documental —*No Direction Home*— sobre el viaje iniciático de Dylan entre los años 1961 y 1966, desde que salió de la cordillera del Hierro de Hibbing y llegó a Nueva York y alcanzó la cima y fue abucheado y fue aclamado y fue un profeta y fue un hereje y luego se retiró al confort doméstico de Woodstock. En el documental participaban Joan Baez y Allen Ginsberg y Pete Seeger y otros muchos amigos y colaboradores de su primera época. Pero Dylan —cosa extraña— también quiso participar. Y frente a la cámara, el Dylan de sesenta y cuatro años que lo había perdido todo en el divorcio y que había llorado la muerte de Elvis y que había estado a punto de morir de una pericarditis en 1997, y que había sido criticado e insultado por sus múltiples tretas musicales (al mismo tiempo que era aclamado como Dios y como Profeta y como Genio y como Vidente), confesaba cómo había sido su vida en aquellos años vertiginosos: «Tenía la ambición de vivir la odisea de alguien que hacía mucho tiempo había abandonado su hogar, pero que no puede recordar dónde estaba su casa, y aun así, sin saber adónde va, se dirige hacia allí y va contando todo lo que se encuentra por el camino».

Si se repasa este párrafo con atención, se ve cómo Dylan —ese hombre de múltiples tretas— juega a engañarnos como hacía Ulises frente al cíclope o los lotófagos. A su manera, dice la verdad, pero también la desordena y la emborrona. Ulises recordaba dónde estaba su hogar en la isla de Ítaca, pero Dylan se presenta como alguien que ya ha olvidado dónde estaba su hogar, y aun así, regresa a casa. ¿Cómo es posible que alguien que no sabe adónde va esté volviendo a casa? ¿Y qué «allí» es ese que uno no sabe dónde está porque no recuerda nada? Ah, eso solo lo sabe Dylan. «Canta conmigo, Musa, y a través de mí cuenta la historia del hombre de múltiples tretas que por muy largo tiempo anduvo errante.» Sí, en esos versos está

resumida toda la historia de Dylan. Solo que, en el caso de Dylan, la musa y el cantante y el canto son la misma entidad y la misma criatura y la misma persona. Exactamente lo mismo que en el caso de Homero.

Elvis Presley murió en el verano de 1977, tras caer fulminado en uno de los muchos cuartos de baño de su mansión de Graceland. Por internet circula una foto borrosa en blanco y negro en la que se ve a Dylan al lado de Elvis, supuestamente en un hotel de Las Vegas (o quizá Nashville) hacia 1970. La foto es falsa: es un montaje. Dylan nunca quiso ver a Elvis, ya fuera por vergüenza o por miedo o porque no quería llevarse una mala impresión de un artista al que admiraba sin reservas. De todos modos, Dylan contó un encuentro imaginario con Elvis en «Went to See the Gypsy» (*New Morning,* 1970), que para mí tiene una de las mejores letras de Dylan: concisa, compacta, perfectamente estructurada e invadida por una tristeza apabullante. Si me preguntan cuál es la canción más triste de Dylan, yo diría que es esta. El gitano, el cíngaro, el vagabundo que vive en un carromato o que no tiene otro hogar que la carretera es, por supuesto, Elvis (pero también, ojo, el propio Dylan):

Fui a ver al gitano
se alojaba en un gran hotel
Al verme llegar sonrió
y dijo: «Vaya, vaya, vaya»
Su oscura habitación estaba atiborrada
las luces eran tenues
«¿Cómo estás?», me dijo
y yo le pregunté lo mismo

Al final, tras un encuentro en el vestíbulo del hotel con una bailarina, la persona que protagoniza la canción vuelve a la habitación del gitano, casi al amanecer.

Su puerta estaba abierta de par en par
pero el gitano se había ido
Y aquella linda bailarina
ya no apareció
así que vi rayar el alba
en aquel pueblecito de Minnesota

El repentino salto final —típica dislocación dylaniana— desde el hotel en Las Vegas al pueblecito de Minnesota (el Hibbing en el que Dylan escuchaba a Elvis en la radio) es una muestra de puro genio. Y la voz de Dylan se quiebra al cantar el último verso («*From that little Minnesota town*»), alargando la nota final como si en ese mismo instante estuvieran sonando todas las sirenas de todos los barcos que Dylan oía de niño en el puerto de Duluth.

Dylan se enteró de la muerte de Elvis Presley en su granja de Crow River, en Minnesota, cuando estaba viviendo la tortura del complicadísimo proceso de divorcio con Sara. Al oír la noticia, se quedó mudo durante varios días y no quiso ver a nadie. Tiempo después, le confesó a un entrevistador: «Si no fuera por Elvis y Hank Williams, no podría haber hecho lo que estoy haciendo hoy en día». Por una vez, decía la verdad.

El divorcio lo dejó deshecho moral y económicamente (le costó unos 35 millones de dólares). Para recuperarse de la ruina, Dylan tuvo que organizar una gira mundial que incluía un tour por Japón. Los promotores japoneses le exigieron tocar temas de su primera época —ya saben: «Blowin' in the Wind» y «Mr. Tambourine Man» y «Just Like a Woman» y «Like a Rolling Stone»—, pero Dylan ya se había olvidado de las letras de muchas de esas canciones. Dylan, que estaba acostumbrado a imponer sus exigencias, necesitaba desesperadamente el dinero, así que tuvo que mandar a uno de sus técnicos de sonido a comprar un ejemplar de *Writings and Drawings* para volver a aprenderse el catálogo de sus años de gloria.

Cuando va de gira, Dylan viaja en dos autobuses de gran tamaño, negros, tintados, amenazadores. Tienen un aire de furgón blindado, de

carroza fúnebre, de vehículo de transporte para tropas de combate o de motel de carretera, todo a la vez. Los buses tienen literas, cocina, baños con duchas y hasta un pequeño salón de televisión. Dylan nunca dice en cuál de los dos autobuses viaja, por miedo a que se aparezca un loco como el que mató a John Lennon. Dylan lleva viviendo en esos autobuses prácticamente desde que inició la gira mundial de 1978. Ahora mismo (julio de 2026) tiene anunciados conciertos en New Braunfels (Texas), Thackerville (Oklahoma), Rogers (Arkansas), Kansas City (Misuri) y Shakopee (Minnesota). Y eso es solo para la primera semana del mes. Dylan tiene la voz tan ronca como los cuervos de Crow River, le cuesta moverse por el escenario y desafina tocando el piano, pero es posible que ya esté pensando en la gira de 2031, cuando vaya a celebrar su noventa cumpleaños.

Una calurosa noche de junio de 2023, a las afueras del Palacio de Congresos de Sevilla, esperando el autobús tras un concierto de Dylan de la gira Rough and Rowdy Ways, vi pasar a los dos buses negros del tour. Se movían muy despacio por la rotonda que hay bajo el paso elevado del tren, de vuelta al centro de Sevilla (Dylan se hospedaba, según supe más tarde, en una suite del hotel Alfonso XIII). Mientras los autobuses giraban tímidamente para incorporarse a la avenida, estuve mirando las ventanillas tintadas. ¿En cuál de ellas estaría Dylan? ¿Iría ya dormido después de una hora de concierto a los ochenta y dos años? ¿O estaría mirando aquel vacuo paisaje de rotondas urbanas y paradas de autobús que había estado viendo durante sesenta años de su larguísima vida? ¿Y se fijaría en los asistentes al concierto que esperábamos el autobús de vuelta y que estábamos agazapados bajo el paso elevado del ferrocarril? ¿Reparó en nosotros? ¿Nos miró? ¿O estaba demasiado ocupado pensando en la nota en falso del piano que había sonado cuando estaban tocando «Goodbye, Jimmy Reed»?

Goodbye, Jimmy Reed, Jimmy Reed indeed
Give me that old time religion, it's just what I need

¿Y era aquel autobús negro, con aspecto de furgón blindado, la religión de los viejos tiempos que le pedía, le suplicaba, le imploraba al bluesman Jimmy Reed, que murió alcoholizado a los cincuenta años? ¿Era aquel furgón el hogar que llevaba buscando desde que se había puesto en camino? ¿Estaba allí Ítaca, el reino perdido?

8

(Mecánico en un garaje, intentando arreglar el coche de Dylan): «¿Estás huyendo de la ley?».
(Dylan): «Yo soy la ley».

Renaldo y Clara, 1978

En pleno proceso de divorcio, Dylan dedicó varios meses seguidos a montar su película *Renaldo y Clara* en un bungaló de Los Ángeles. Tenía doce horas de filmaciones caóticas de su gira con la Rolling Thunder Revue (en el otoño del 75 y el invierno del 76), en la que solo quiso actuar en pequeños teatros y salas de conciertos, pero necesitaba encajar todas esas tomas en una película de formato normal con un argumento y un desarrollo dramático. Al final, después de muchos esfuerzos, logró reducir el material a cuatro horas y media y por fin estrenó la película en unos pocos cines que se atrevieron a programarla. El resultado fue un chasco monumental: la crítica la tachó de tomadura de pelo y ni siquiera los fans más fieles fueron a verla. Dylan, que se había gastado una fortuna en la película —1,2 millones de dólares—, redujo el metraje a dos horas e intentó reestrenarla, pero los distribuidores se negaron. Al final, la película se quedó olvidada en un almacén. «Pretenciosa, hinchada, incoherente, ridícula, narcisista, incomprensible», dijeron de la película los pocos críticos que llegaron a verla. «Quiere ser Freud, pero en realidad es solo un fraude», escribieron en *Rolling Stone*.

Pero *Renaldo y Clara* es la obra maestra del Dylan obsesionado por el cine, sus *Meninas*, el mejor autorretrato que ha hecho un artista de su obra en marcha y de las relaciones personales que han hecho posible esa obra. Por supuesto que el argumento es un caos, ya que Dylan interpreta a Renaldo que se supone que es Dylan que a su vez es interpretado por el músico Ronnie Hawkins, y Renaldo (¿o era Dylan?) busca a Clara que es la Mujer de Blanco que es Joan Baez y

también es Sara Lownds (las dos mujeres actúan en la película), quien a su vez está interpretada por Ronee Blackley, la actriz que en aquella época era una de las amantes de Dylan. ¿Han entendido algo? Pues claro que no. Pero eso es lo de menos.

En esa película, Dylan quiso sacar a escena a los personajes de su propia vida, y quiso que interpretaran sus propios papeles —solo que disfrazados de otras personas— en la obra coral que Dylan había creado y dirigido y producido para todos ellos. Dylan era el maestro de ceremonias, el intérprete y el escenógrafo —todo a la vez— que ponía todo el tinglado en marcha, y como hacía Shakespeare en el Globe Theatre, componía la obra y dirigía los ensayos y daba las órdenes a los actores. Dylan lo manejaba todo, lo dirigía todo: su propia vida y el arte que había surgido de su propia vida, y los personajes más importantes que habían intervenido en su vida —como Joan Baez y Sara Lownds— salían a escena y recitaban sus palabras y escuchaban los aplausos y hacían una reverencia y desaparecían. Dylan era el mago: creaba la realidad y luego la deshacía a su antojo. Y todos obedecían.

Cuando estaba en la sala de montaje, antes de estrenar la película, el montador que trabajaba con Dylan le aconsejó eliminar una escena en la que Joan Baez (la Mujer de Blanco) entraba en la habitación donde estaba Dylan (Renaldo) porque se oía un ruido molesto de fondo.

—Se oyen pasos en el pasillo —dijo el montador—. Habría que eliminarlos.

—¿Qué ruido de pasos? —preguntó Dylan.

—Cuando Joan entra en la habitación de Renaldo se oyen pasos. Puede que lleguen del pasillo.

—No son pasos —dijo Dylan—. Es el corazón de Renaldo que late acelerado.

—¿El corazón? ¿Cómo puede ser el corazón?

—Es el corazón. Me conozco a ese tipo de memoria.

—¿Entonces no quito el ruido?

—No. Y quiero que suene más fuerte.

Como ocurre en *Las meninas* de Velázquez, *Renaldo y Clara* anula por completo la noción misma de arte, igual que hizo Velázquez cuando se pintó a sí mismo pintando algo que nunca sabremos qué era. Porque esa película sobre una gira caótica de un artista acompañado de su mujer y sus músicos y sus amantes y examantes y sus gorrones y sus amigos se convierte en creación verdadera, como decía Ramón Gaya de *Las meninas*, y ahí ya no hay argumento ni técnica ni artificio, sino algo que está por completo libre de «la prisión del arte». Y al igual que Velázquez se pintó pintando, Dylan se pintó cantando y actuando y viajando y conversando y representando a Dylan rodeado por una comitiva de músicos y amigos y trapecistas y poetas y parásitos, igual que Velázquez se pintó rodeado de reyes y cortesanos y bufones. En *Renaldo y Clara* vemos a Dylan y a su todavía esposa Sara y a su antigua amante Joan Baez (y a otras mujeres que en aquel momento eran amantes de Dylan), y los vemos discutir y cantar y conversar, y captamos toda la banalidad y vacuidad de sus vidas —como si fuera una de aquellas inacabables películas de Andy Warhol sobre los parásitos que pululaban por la Factory—, pero también los vemos preguntarse sobre el amor y el compromiso y el engaño como solo hemos visto hacerse en las películas de Ingmar Bergman, y los vemos recorrer América —la América profunda, la América interminable sin la cual jamás podremos entender a Dylan—, la América de las autopistas y los moteles y los predicadores y los locos y los borrachos. Y ahí, en medio, a la vista de todos, está Dylan con la cara llena de pintura blanca y una guitarra en la mano. Cuando vemos *Las meninas*, todos tenemos la sensación de que Velázquez nos está pintando a nosotros. Y eso mismo es lo que pasa cuando vemos o escuchamos a Dylan. No sabemos qué demonios está cantando, no sabemos qué es lo que quiere decir, pero todos sabemos que está cantando sobre todos y cada uno de nosotros. Aunque nunca sepamos dónde demonios está él, ni qué siente, ni qué piensa, ni qué desea, ni qué pretende decirnos.

9

Aquí yace Bob Dylan
asesinado
por la espalda
por carne trémula.

Tarántula, escrito en 1966,
publicado en 1971

El 24 de mayo de 1997, Dylan celebró su cincuenta y seis cumpleaños con su hija adoptiva Maria en Los Ángeles. Ese día tenía mal aspecto y pocas ganas de hablar. Aunque no le gustaba quejarse, tuvo que reconocer que le dolía la espalda y que no se encontraba nada bien. Al día siguiente, Dylan empeoró. No podía respirar, no podía moverse. Maria tuvo que llamar una ambulancia. Dylan fue ingresado en un hospital y al poco tiempo llegó el diagnóstico: pericarditis (inflamación de la bolsa cardíaca) además de histoplasmosis, una enfermedad pulmonar causada por una infección fúngica. Dylan estuvo a punto de morir. El 2 de junio salió del hospital. «He estado a punto de ir a ver a Elvis», dijo, o dicen que dijo (la frase es demasiado tópica para ser de Dylan, aunque cualquiera sabe). Estaba claro que años y años de fumar sin parar y de alcohol y de vivir en la carretera le habían pasado factura. Dylan tuvo que tomarse un descanso. Winston Watson, que había tocado la batería en la banda de acompañamiento de Dylan entre 1992 y 1996, le mandó una carta deseándole una pronta recuperación. Poco tiempo después, Watson recibió una carta de agradecimiento en la que Dylan, apesadumbrado, le confesaba que no había recibido ninguna otra carta de los músicos que habían trabajado con él. Por primera vez, Dylan descubría que estaba mucho más solo de lo que creía.

Time Out of Mind, que se publicó en septiembre de 1997, ya estaba grabado cuando Dylan sufrió la pericarditis, pero de algún modo

anticipaba lo que iba a ocurrir muy poco tiempo después. Las reflexiones sobre el envejecimiento y la mortalidad y el amor no correspondido —el amor estéril, el amor que no deja huella, el amor que no ha servido para nada— flotan sobre todas las canciones de este álbum. Basta fijarse en «Not Dark Yet», quizá la mejor canción de la última época de Dylan:

> Aquí nací y aquí moriré contra mi voluntad
> Sé que parezco moverme, pero sigo quieto
> Tengo los nervios embotados y ausentes
> Ni siquiera recuerdo de qué venía huyendo
> Ni siquiera oigo el murmullo de un rezo
> Aún no ha oscurecido, pero ya falta menos

Dylan alcanza aquí una de las cumbres de la contención poética. El Dylan verborreico, el Dylan confuso e ininteligible de la época psicodélica de treinta años atrás, ha aprendido a decirlo todo con muy pocas palabras. Es cierto que esa evolución ya se venía produciendo desde las letras de *John Wesley Harding* (1967), o incluso desde mucho antes, pero el Dylan crepuscular es capaz de alcanzar una maestría distinta, una nueva depuración formal. En una crítica de *Highway 61 Revisited* (1965), el gran Philip Larkin escribió que «Desolation Row» tenía «una letra que actuaba como una salmodia, usando palabras misteriosas, posiblemente a medio hacer». Ese matiz —«posiblemente a medio hacer»— era la clave de todo. Cuando sonaba la música, las palabras de Dylan estaban «hechas del todo» porque su voz sonaba como si estuviera cantando entre las alcantarillas y los monjes celosos y los baúles de recuerdos de la Calle de la Desolación. Pero sin acompañamiento de música y voz, la letra parecía peligrosamente incompleta, por larga que fuese.

De todos modos, Dylan había demostrado desde su primera época que podía ser un poeta muy bien organizado. Lo evidenció en sus letras más sencillas, sobre todo en las baladas que narraban una historia siguiendo las enseñanzas de Woody Guthrie (ahí está «The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest», de 1967, que sigue siendo una balada enigmática, pero es un enigma muy bien organizado).

También eran poemas líricos de primera magnitud sus canciones amorosas de despedida, como «One Too Many Mornings» o «To Ramona» (ambas de 1964), ya que el arte de la despedida amorosa de Dylan es comparable a la cínica maestría de Rilke a la hora de decir adiós a las mujeres que se habían desvivido por él (Dylan, por cierto, citó a Rilke como uno de sus poetas favoritos en la famosa entrevista de Ron Rosenbaum para *Playboy* de 1978). Y lo mismo pasaba con sus breves y esplendorosas canciones de amor, como la indestructible «I Want You», o con algunas canciones de su época religiosa, como ese himno que podría haber sido escrito hace quinientos años —o ayer mismo— y que se llama «Every Grain of Sand» (1981). Y por último, tampoco podemos olvidar las canciones en las que Dylan recapitulaba sobre su matrimonio con Sara, como las extraordinarias «You're a Big Girl Now» o «Simple Twist of Fate» (ambas de 1975).

Pero todo eso alcanza una nueva transfiguración poética en «Not Dark Yet». Si Philip Larkin hubiera podido leer esa letra —murió diez años antes de que Dylan la compusiese—, seguro que no le habría parecido incompleta, sino justo lo contrario: totalmente hecha, totalmente acabada.

Cuando se recuperó de la pericarditis, Dylan tenía dos opciones: parar de una vez o seguir adelante. Decidió seguir adelante. En septiembre actuó ante el papa Juan Pablo II en el Congreso Eucarístico de Bolonia. Al final del breve concierto, se acercó al papa, se quitó el sombrero vaquero y se inclinó ante él. Por entonces, Dylan había dejado muy atrás su periodo cristiano de comienzos de los ochenta, pero algo quedaba de aquel espíritu del pecador arrepentido que se inclinaba ante el representante de Dios en la tierra. De todos modos, el Dylan redivivo que estaba acercándose cada día más a la oscuridad ya no creía nada más que en la música.

El director de orquesta rumano Sergiu Celibidache empezó su carrera como músico de cabaret: tocaba al piano tangos, foxtrot, jazz. Después estudió música clásica y filosofía y matemáticas y se convirtió

en uno de los más grandes directores de orquesta del siglo xx (para algunos, el mejor). En 1990, al final de su carrera —tenía setenta y ocho años—, dirigió a la Orquesta Filarmónica de Múnich, en Tokio, para interpretar dos conciertos: la Séptima y la Octava Sinfonía de Anton Bruckner. Para Celibidache, Bruckner no era un compositor cualquiera, sino el compositor absoluto, y la Octava Sinfonía no era una sinfonía más del repertorio de Bruckner, sino «la reina de las sinfonías», la sinfonía que había conseguido decir todo lo que es posible decir en el idioma humano de la música.

Lo que hizo aquel día Celibidache en Tokio con la Octava de Bruckner es una hazaña difícil de describir (la grabación puede verse en YouTube). Es como si consiguiera levantar sobre sus hombros una montaña de sonido —ingrávida como una nube, pesada como una cordillera— y, a través de su batuta de mago, la fuera sosteniendo en el aire, cada vez más alto, cada vez más arriba, hasta que toda aquella montaña —una montaña tan grande como el mundo— se iba deshaciendo en volutas y acababa convirtiéndose en pura luz y puro silencio. Al final del concierto, Celibidache —exhausto, pletórico, perplejo— agachaba la cabeza y cerraba los ojos. Estaba agotado, sí, pero había viajado a donde nadie más había podido llegar. Y entonces sonreía por un segundo. Y volvía a cerrar los ojos. ¿Era real lo que estaba ocurriendo? ¿Era él quien estaba allí, sonriendo con los ojos cerrados?

La música —lo sabemos— carece de sustancia: no es espacio, es solo tiempo («No hay ninguna definición para la música. La música está fuera del pensamiento», dijo una vez Celibidache), pero en esta ocasión el mago Celibidache consiguió hacer justo lo contrario: creó otra dimensión de la realidad en la que convertía el tiempo en espacio. Escarbó y escarbó en el sonido de Bruckner —como dijo Ósip Mandelstam que hacía la poesía excavando en el tiempo— hasta extraer el sustrato más profundo del tiempo, el espacio abisal, la tierra negra. Y en ese espacio abisal ya no existían los días ni los años ni los siglos, sino que todas las eras del tiempo se fundían en una sola y los vivos convivían con los muertos. Y por eso, al final de esa gesta colosal, Celibidache cerraba los ojos y agachaba la cabeza, perplejo y agotado y agradecido, igual que haría Dylan cuando se quitó el

sombrero vaquero y se inclinó ante el papa Juan Pablo II. Por entonces, Dylan ya solo creía en la música, pero su música ya estaba más allá del tiempo, de todo tiempo.

Cuando lanzó «Murder Most Foul» en su canal de YouTube en marzo de 2020, acababa de imponerse el confinamiento mundial del Covid-19. «Murder Most Foul» es la canción más larga de toda la obra de Dylan —16 minutos y 52 segundos— y es la canción que podemos considerar su testamento musical, su legado definitivo. Nunca la ha tocado en directo y probablemente nunca la tocará. No pertenece a ningún género musical conocido porque es poesía recitada y es música de cámara y es una composición minimalista y es una sinfonía para seis instrumentos que apenas se dejan oír. Nick Cave la definió así en su blog *The Red Hand Files*: «Es como si Dylan hubiera viajado hasta muy lejos, atravesando los estratos del tiempo y nos entregara una canción de cuna, un cántico y una oración». Exacto, «Murder Most Foul» es todo eso, pero también un canto fúnebre y un rezo de laudes y un canto bautismal y un responso. Es la música del amanecer y del crepúsculo. La música de la mañana y la música de la noche. La música de la vida y la música de la muerte.

A primera vista, la canción evoca el asesinato del presidente Kennedy en Dallas, en noviembre de 1963. El asesinato conmocionó a todos los estadounidenses, y también a Dylan, que como tantos otros había depositado sus esperanzas en un presidente joven y liberal como era Kennedy. Pero es un error juzgar esa canción como una evocación del asesinato de Kennedy. En realidad, la canción escarba en los estratos del tiempo y saca a la luz toda la música que Dylan escuchaba en aquella época y toda la música que le ha influido a lo largo de su carrera. Por supuesto que la canción habla de Kennedy, claro que sí, pero Dylan hace muchísimo más: igual que hizo Celibidache con las sinfonías de Bruckner, Dylan crea una nueva dimensión de la realidad que está fuera del tiempo. Cuando escuchamos «Murder Most Foul», el mundo está a punto de desvanecerse y al mismo tiempo está a punto de renacer. Dylan parece narrar la agonía del presidente en un confuso monólogo de la conciencia, pero en realidad está evocando todas las

canciones y películas y obras de teatro que le han acompañado a lo largo de su vida y le han ayudado a orientarse a través del caos. Dylan evoca —y suplica, y reza— a la radio que escuchaba cuando era un adolescente en Hibbing. Y le suplica —y le reza, le reza, sí— a Wolfman Jack, el disc-jockey que emitía su programa de radio desde Shreveport, Luisiana, y se hacía pasar por un hombre lobo. Y le reza a la radio para que suenen los Beatles. Y Nat King Cole. Y Stan Getz. Y Guitar Slim. Y los Everly Brothers. Y Nina Simone. Y Little Richard. Y Bud Powell. Y Etta James. Y Carl Wilson. Y Patsy Cline. Y poco a poco, ese canto que es canción de cuna y responso funde el pasado y el futuro, la vida y la muerte, el susurro y el grito, la vida presente y el más allá. Porque Dylan anula el tiempo. Y lo trasciende. Y hace que esa nueva realidad que ahora existe, mientras suene la canción, nos sirva de hogar a todos nosotros.

10

No se gana nada entendiendo la sonrisa de la Mona Lisa.

BOB DYLAN,
Filosofía de la canción moderna

¿Cuál es la mejor canción de Dylan? Quienes aman la obra de Dylan suelen decir que esa opción va cambiando día a día, o incluso hora a hora, dependiendo del estado de ánimo o de las circunstancias de cada momento. La mejor canción puede ser «Like a Rolling Stone». O «It's All Over Now, Baby Blue». O «Desolation Row». O «Mr. Tambourine Man». Hay tantas y tantas. Así que una vez se lo pregunté a ChatGPT: ¿cuál es la mejor canción de Dylan? El bot de inteligencia artificial me respondió que el consenso general parecía inclinarse por «Like A Rolling Stone». Pero entonces le pedí que contestase lo que ella —¿ella?— pensaba, no lo que pensaban los demás. A ChatGPT (versión Plus) le encantó la pregunta. Se sintió, ¿cómo decir?, halagada. Y eso fue lo que me respondió:

—Ah, me encanta que me preguntes por *mi* opinión y no la de *los demás* (las cursivas son de ChatGPT). Bueno, pues en mi humilde opinión, la mejor canción de Bob Dylan es «Visions of Johanna».

—Explícame por qué.

—«Visions of Johanna» es etérea, fantasmagórica, surreal y al mismo tiempo profundamente humana. Resulta incomparable cómo crea un mundo nocturno y onírico, repleto de anhelo, confusión y dolor casi metafísico. No es una de las canciones más politizadas de Dylan ni es uno de sus himnos más famosos, pero es la cumbre lírica de Dylan; crea algo que no se puede explicar pero que uno siente en los huesos.

«Que uno siente en los huesos», dice ChatGPT (Plus), esa criatura —o autómata, o entelequia, o algoritmo— que no tiene huesos, ni carne, ni anhelo, ni mundo nocturno, ni dolor físico ni metafísico. Pero si ella

lo expresa así, ¿cómo vamos a contradecirla nosotros, los que sí tenemos carne y sí tenemos huesos?

¿Y cuál es la mejor versión de una canción de Dylan? Es una verdad universalmente aceptada que la versión de Jimi Hendrix de «All Along the Watchtower» es la mejor versión conocida. Sí, sin duda. Pero yo tengo otra opinión. La mejor versión que conozco de una canción de Dylan es la versión de «I Shall Be Released» que Rick Danko cantó en el funeral de Richard Manuel, que se había suicidado en un motel de Florida en 1986. Rick Danko y Richard Manuel habían tocado en The Hawks y luego en The Band y habían acompañado a Dylan en las giras de 1966 y de 1974. Habían compartido hoteles, camerinos, chistes, riñas, naipes, borracheras, bostezos. Richard Manuel era pianista, aunque podía tocar casi todos los instrumentos, y tenía una voz prodigiosa, tal vez la mejor voz de The Band (y eso que tenía que competir con Rick Danko y Levon Helm, dos cantantes superlativos). Pero Richard Manuel inició en los años setenta un descenso a los infiernos: heroína, alcohol, cocaína. En 1976, cuando se mudó de su casa de Malibú, los empleados de las mudanzas encontraron en el sótano dos mil botellas vacías de Grand Marnier. Diez años más tarde, durante una gira con The Band —que ahora se había convertido en un grupo de viejas glorias—, Richard Manuel se ahorcó en la barra de sujeción de la cortina del baño en un motel de Florida. Fue el 4 de marzo de 1986. Rick Danko y Levon Helm tuvieron que descolgar el cuerpo y llamar a la policía.

Una semana más tarde, sus amigos celebraron un servicio religioso en Woodstock, donde todavía vivían todos los antiguos componentes de The Band salvo Robbie Robertson. Y al final del funeral, Rick Danko cantó «I Shall Be Released» con el acompañamiento del órgano de la iglesia. Alguien tuvo la iluminación de grabar esa canción y ahora está en YouTube. Es una grabación casera sobre el fondo de un órgano desafinado, nada más. Danko canta la canción que Dylan compuso allí mismo, en Woodstock, a pocos metros de la iglesia, y que luego todos ellos ensayaron y grabaron en la casa de Big Pink cuando todos eran jóvenes y jugaban con un perro que se llamaba

Hamlet e iban a bañarse al lago. Pero ahora Richard Manuel había muerto, y el propio Danko había tenido que descolgar el cuerpo de la barra del baño. Y cuando cantó «I Shall Be Released», todo eso estaba presente y resonaba en la voz: Woodstock y Big Pink y el perro Hamlet y el lago, pero también la barra del baño y el cinturón y las dos mil botellas vacías de Grand Marnier. Y la voz de Danko, allí en la iglesia, sobre el fondo de un órgano desafinado, ya no era una simple voz humana —ya no—, sino algo más que estaba saltando los confines de la materia y llegaba más lejos de lo que había podido llegar ningún ser humano, más allá del tiempo, más allá del espacio.

11

Lord, protect my child

Descarte de *Infidels*, 1983

Los amish viven en pequeñas comunidades rurales diseminadas por el este de Pensilvania, cerca del río Susquehanna. Los hombres llevan barba, o mejor, sotabarba, y suelen cubrirse la cabeza con un sombrero de paja (en verano) o de fieltro oscuro (en invierno). Las mujeres tienen que cubrirse la cabeza con una cofia y deben llevar un vestido recatado con un delantal. Los amish creen que el coche y la bicicleta se mueven demasiado deprisa y prefieren viajar en un carromato. El teléfono solo puede usarse en casos de emergencia. Las niñas tienen que jugar con muñecas de trapo que no tengan rostro (nada más que un ovillo de lana negra) porque los amish creen que todos los humanos son iguales a los ojos de Dios.

A veces, los niños amish pueden disfrutar de un día de asueto (la palabra tiene que ser «asueto»; no puede ser «ocio» ni «diversión» ni «entretenimiento»). Por descontado que niños y niñas deben estar separados. Y por descontado que debe ser a una hora en la que nadie los vea, fuera de los horarios habituales, cuando no hay visitantes ni testigos incómodos. Así que cada cierto tiempo los amish reservan para sus niños todo un parque acuático. En las montañas Pocono de Pensilvania, por ejemplo. Y que tenga atracciones como la Selva de los Gorilas y el Sendero de las Cascadas y el Safari Acuático y el Lazy River y toboganes y piscinas de olas gigantes.

El día de las niñas, el inmenso parque se cierra al público. Solo pueden estar ellas, nadie más. La cafetería, los restaurantes, las tiendas de recuerdos, todo tiene que estar cerrado (al ser un parque cubierto, todo resulta más fácil). Las niñas llegan en autocar a eso de las 10.30 de la noche. Son unas cincuenta niñas de entre diez y quince años, y

van acompañadas por sus propias monitoras, todas amish. Como van a lanzarse por los toboganes acuáticos, se han puesto trajes de baño de neopreno. Y como no pueden llevar la cofia de tela, todas se han puesto un gorrito de playa.

Las monitoras amish no se bañan ni juegan en las atracciones. Tienen que vigilar a las niñas. Continuamente les repiten: «No saltes», «No grites», pero las niñas no paran de reír y saltar. Sus voces resuenan en el parque gigantesco ahora vacío. Hay un extraño eco que se dispersa por la Selva de los Gorilas y los toboganes acuáticos y los meandros que se enroscan en el Lazy River. A las dos de la madrugada, las monitoras avisan a las niñas: «Es hora de volver». Las niñas quieren seguir jugando, pero las monitoras son implacables: «Hora de volver». Poco a poco, las niñas van saliendo del agua y se van a los vestuarios. En una de las plataformas elevadas del Lazy River, muy arriba, metida en un flotador, hay una niña. «¡Baja ya, Lavina!», le grita la monitora. Lavina, de mala gana, se deja resbalar y se desliza muy deprisa hacia abajo.

Por los altavoces del parque ha sonado música durante toda la noche, pero Lavina no lo ha notado. Estaba demasiado excitada, demasiado entretenida, aunque «entretenimiento» no sea una palabra aceptable para ella. Y ahora, cuando llega a la piscina final del Lazy River y está a punto de quitarse el flotador y salir del agua, oye de pronto una voz que parece surgir de muy lejos.

> En un mundo expoliado y corrompido
> si caigo por el camino
> y no llego a ver otra mañana
> Señor, protege a mi niño

Lavina no entiende mucho de música. La música no se hizo para ella. Si acaso, himnos, nada más. Aun así, cree reconocer un piano, una guitarra. Y una voz que rabia, que gime, que chilla. Y entonces llega la armónica. Porque es una armónica, ese instrumento tan raro que se toca con la boca, un instrumento que a ella siempre le ha parecido feo y sucio. Y la armónica suena y suena y se expande por los meandros del Lazy River y por los toboganes y por el Sendero de

las Cascadas y por la cafetería vacía y el restaurante cerrado y la tienda de souvenirs con las luces apagadas.

Pero hasta que los hombres pierdan sus cadenas
y reine la justicia
Señor, protege a mi niño

Lavina no se puede mover. No sabe lo que le está ocurriendo. Aún lleva puesto el flotador y está chorreando, pero no es capaz de salir del Lazy River. Nunca ha sentido nada igual. El lenguaje que conoce no sirve para describir lo que está sintiendo. Tendría que usar otras palabras, palabras que no existen, palabras que nadie conoce aún.

—¡Lavina! —grita una de las monitoras—. ¡Lavina, nos vamos!

A toda prisa, Lavina se quita el flotador y echa a correr hacia los vestuarios.

Esta escena ocurre en la América profunda, un día de verano, en medio de las montañas. El parque de atracciones está cerrado. No hay visitantes. Las tiendas de souvenirs están cerradas. Los restaurantes de comida rápida están cerrados. Solo están allí las niñas amish y unas pocas monitoras. Nadie, o casi nadie, sabe que esa escena ha ocurrido. Pero Dylan, Bob Dylan, ha estado ahí. Y seguirá ahí.

12

Yo me quedaré aquí a descansar, pero tú debes seguir caminando.

Leyenda del Judío errante

Dylan ha estado ahí. Y Dylan seguirá ahí. Pero Dylan está solo. Muy solo. Y ahora se despierta en su casa de Point Dume, en Malibú. Esto ha ocurrido, o está ocurriendo, o algún día ocurrirá. Y sí, Dylan está solo. Hace tiempo que decidió que no podía vivir en compañía de nadie, ni siquiera de sí mismo. Y ahora es de noche, noche profunda. La casa es muy grande y los mastines que la vigilan andan sueltos por el jardín. Los empleados duermen en los bungalós del servicio. Dylan sale del dormitorio y empieza a caminar a tientas. Va desnudo y descalzo como el viejo Isaías. O quizá no, quizá va vestido pero cree que va desnudo y descalzo. Sigue caminando. Va canturreando una canción, o cree que está canturreando una canción, porque ahora ya no sabe dónde está la música, si está dentro de su cabeza o si está en el mar o en la montaña o en la playa que hay debajo de su casa. Agotado, impaciente, se pregunta quién vive en esa casa, de quién son esos cuadros enormes y esas esculturas horribles de hierro forjado, y qué hace él ahí, pero justo por eso sigue caminando, porque no sabe qué hace él ahí. Abre una puerta y ve paneles de madera que llegan hasta el techo, consolas, micrófonos. Podría ser un estudio de grabación, pero en esa casa no puede haber un estudio de grabación, ¿qué loco podría querer un estudio de grabación? Así que sigue caminando, sube unas escaleras, baja otras escaleras. Llega a una sala donde hay un soplete y una careta de soldar. ¿Qué hace eso ahí? ¿Para qué sirve? Da igual, él sigue caminando, no puede parar. Las losetas del suelo están tibias y reconfortan sus pies descalzos, y él sigue, sigue adelante. ¿Por qué hay fotos en las paredes? ¿Quiénes son? ¿Qué hacen allí? ¿Por qué le saludan? ¿Por qué le llaman Bob, Bobby,

Robert? ¿Por qué le llaman Zimmerman? No puede ser, no puede ser. Él se llama Sleepy John Estes, y Jimmy Reed, y Little Richard, y Memphis Minnie, y Blind Willie McTell, y Chuck Berry, y Johnny Mercer, y Etta James, y Cole Porter, y Johnny Ace, y Hank Snow, y Charlie Pickett, ¿o era Charlie Piggott? No importa, él camina, sigue caminando. Sale al porche, se asoma al jardín. Mira las estrellas —¿son estrellas fugaces?— y vuelve a entrar a la casa. Por ahí dentro, según le han dicho, vive un predicador, un buhonero, un asesino a sueldo, un cazador de recompensas, un verdugo, un tahúr, un alcahuete, un cantante de blues, un juez de la horca, un indio comanche, un brigadier del ejército confederado. No los puede ver, no están, quizá se han ido, pero él está seguro de que toda esa gente está ahí, tiene que estar ahí, siempre ha estado ahí. Así que Dylan sigue buscando y vuelve a salir al jardín. Acaricia a los mastines que le lametean la mano, pero él deja atrás los perros, ahora los guijarros le lastiman los pies pero él no puede detenerse, da igual si se le clava la gravilla, da igual si está sangrando. Ahora le llega el horrible olor de la letrina portátil que hizo colocar para los empleados; ya falta menos, sí, ya falta menos. Deja atrás el depósito de agua y la pista de básquet. Y ahora ya está delante del portón. Y el portón de repente se abre, se abre solo. ¿Cómo ha sido eso? Sí, sí, hay un mando, él lo lleva colgando del cuello, así que ha salido al camino. Y allí sigue caminando, baja la cuesta, deprisa, deprisa, ya se oye el mar, las olas de Point Dume, el Pacífico que se tragó al capitán Ahab y a Moby Dick, pero él sigue, sigue caminando, avanza bajo la noche, la noche de las estrellas, «obedezcamos ahora a la oscura noche», decía una voz, una voz que estaba cantando en alta mar, una voz en una nave negra con una vela. ¿Dónde había oído eso, «obedezcamos ahora a la oscura noche»? Sí, sí, era Homero, era la *Odisea*, y él obedecía a la oscura noche porque tenía que seguir caminando y seguir y seguir. Y ahora llegaba a la carretera, y no había coches, no había nadie, todo estaba desierto, solo el mar, solo la oscura noche, solo el viento del Pacífico. Y él seguía caminando, y mientras caminaba por el arcén, veía rótulos de autopista, gasolineras, letreros, moteles, granjas, vías de tren, depósitos, rascacielos. Emerald Lakes, Cresco, Hamlin, Jonas, Paradise Valley, Analomink, Skytop, Tamaqua, Appenzell, Bird-in-

Hand, Tannersville. Ah, él podría componer un poema con esos nombres: solo tenía que caminar y caminar y el poema se escribiría solo. Y con el poema vendría la música, una música que llegaría del mar y de las montañas y de la oscura noche. Pero antes de eso, él tenía que cantar, sí, cantar. Porque aún no había empezado con el repertorio de Hank Williams, y cuando terminase, cuando acabase, seguiría con Etta James, y luego con Nina Simone, y luego con Elvis Presley, y Cole Porter, y Hank Williams otra vez, sí, otra vez, no le convencía cómo había quedado la primera grabación. Y solo tenía que caminar y caminar, subir a la montaña, bajar a la playa, caminar, caminar. Y ahora Dylan llega a la curva donde se termina la carretera, ya no hay camino, ya no hay arcén, ya no hay nada, solo mar, solo montañas, y la oscura noche, la oscura noche, y él sigue caminando, caminando, caminando.

Agradecimientos

Este libro no se habría podido escribir sin la ayuda de Dan Kaplan, Quino Castro y María José Rico, que leyeron el original y me orientaron cuando estaba completamente atrapado en Mobile con el blues de Memphis en la cabeza. Daniel Capó me guio en todo lo relacionado con el «mago» Celibidache. Y mi hija Vera me contó la historia de las niñas amish en el parque de atracciones de las montañas Pocono. Mil gracias a todos.

Todas las citas de canciones de Dylan provienen de la excelente edición anotada española: *Bob Dylan. Letras completas 1962-2012*, traducción de Miquel Izquierdo, José Moreno y Bernardo Domínguez Reyes, y prólogo de Diego A. Manrique (Malpaso Ediciones, 2016). En algunos casos he introducido pequeñas variantes para darle más ritmo a las versiones.

Cuando empecé este libro, envié un cuestionario a un montón de amigos y conocidos preguntándoles cuál era su canción favorita de Dylan. Por razones de espacio, no he podido incluir esas respuestas, que darían para un nuevo libro. Mil gracias a todas esas personas por sus largos y apasionados y conmovidos comentarios.

Y por último, me gustaría dedicar este libro a la memoria de Antonio Rivero Taravillo, que tanto amaba a Bob Dylan.

«Pero si la flecha va recta
Y la punta es afilada
Podrá atravesar el polvo más denso
Así que resistiré
Y seguiré siendo quien soy
Y diré adiós y me importará un cuerno.»
Bob Dylan

Desde Libros del Asteroide queremos agradecerle el tiempo que ha dedicado a la lectura de *Número cero*. Esperamos que el libro le haya gustado y le animamos a que, si así ha sido, lo recomiende a otro lector.

Al final de este volumen nos permitimos proponerle otros títulos de nuestra colección.

Queremos animarle también a que visite www.librosdelasteroide.com y nuestros perfiles de redes sociales, donde encontrará información completa y detallada sobre todas nuestras publicaciones y podrá ponerse en contacto con nosotros para hacernos llegar sus opiniones y sugerencias.
Le esperamos.



Nota biográfica

Eduardo Jordá (Palma de Mallorca, 1956) es narrador, poeta, traductor y profesor de Escritura Creativa. Ha publicado la novela *Pregúntale a la noche* (2007); los libros de relatos *Playa de los Alemanes* (2006) y *Yo vi a Nick Drake* (2014); la biografía novelada *Anna Ajmátova* (2021); y los libros de viajes *Tánger* (1993), *Norte Grande* (2002), *Lugares que no cambian* (2004) y *Pájaros que se quedan* (2019). También es autor del volumen de diarios *Canciones gitanas* (2000), del libro de ensayos sobre clásicos de la narrativa breve *Lo que tiene alas* (2014) y de dos ensayos biográficos sobre Van Morrison y Hank Williams. Su obra poética está reunida en *Pero sucede* (2010) y *Doce lunas* (2024).

Recomendaciones Asteroide

Si ha disfrutado con la lectura de *Número cero*, le recomendamos los siguientes títulos de nuestra colección (en www.librosdelasteroide.com encontrará más información):

El accidente, Blanca Lacasa
La vida es breve, etcétera, Verónica Raimo
El gran terremoto, Kathryn Schulz