
DYLAN Y LA IDENTIDAD VELADA¹

RODRIGO ZÚÑIGA



Hace algunas semanas, cuando Bob Dylan brindó una soberbia actuación en *Arena Santiago*, los seguidores del cantante asistimos a una renovación de los votos de fidelidad con un artista admirable, cuya presencia en la poesía y la música popular ha resultado tan maciza y consistente a lo largo de los años, que apenas admite comparación, en términos de influencia, con otro artista vivo. Este concierto fue, posiblemente, el último de Dylan en nuestro país; pero quien haya rastreado los distintos medios de prensa en busca de algún análisis calificado de la presentación, de seguro no habrá visto recompensada su inquietud. Apenas

¹ Transmisión emitida en el programa *Hablemos de Artes*, Radio Universidad de Chile, en mayo de 2008.

alguna mención sin mayores pretensiones; apenas un inciso descolgado de otras noticias. Es sabido que el propio Dylan se ha encargado, durante décadas, de ofrecer una versión especialmente inquietante del artista atrapado en la manía del anonimato; no puede extrañar, entonces, que sus presentaciones en público operen también como un modo de transferencia del recurso al anonimato, y que ello a su vez provoque un efecto de sustracción e invisibilidad con todos los indicios de un elemento programado.

Hablar de la relación de Dylan con su público, y con su propia imagen pública, amerita, por cierto, algo así como un relato. Es difícil pensar en otro artista que haya sostenido con tal intensidad, y de manera tan paradigmática, esa labor oscura y desesperada que consiste en armar el retrato acucioso, austero, de su propia autosustracción. «Me complace irradiar una identidad velada», sostuvo el poeta Juan Luis Martínez, en una de sus últimas entrevistas, poco antes de morir. Pero en la biografía artística de Dylan no abundan las decisiones complacidas en las esferas del estrellato. «*No Direction Home*», el documental de Martin Scorsese sobre los inicios de la carrera del cantante, registra con particular agudeza la progresiva «desmaterialización» de la figura pública de Dylan hacia mediados de los años sesenta, en el mismo momento en que la imagen fetiche del «vocero generacional» y del «héroe de la canción protesta» empieza a adquirir la forma implacable de una demanda intransigente por parte de un público cautivo. Scorsese propone un relato genealógico marcado por la obsesiva renuencia de Dylan a satisfacer esa demanda, o lo que es lo mismo, por la indiferencia (también obsesiva) con que el artista pretende imponer la imposibilidad de esa satisfacción. Este relato alcanza su momento cúlmine en la escena final de la película: el grito destemplado de un espectador durante un concierto en Manchester: ¡*Judas!*. El resto es silencio: Dylan desaparece de los escenarios, se rumorea sobre su muerte y su renuncia a la lucha política, y a partir de entonces se convierte en una celebridad desconocida, empeñada en parecer el fantasma de Canterville.

La hipótesis con que trabaja Scorsese busca reeditar algunos aspectos de la controversia moderna del arte con el público masivo: se trata, pues, de situar el trayecto musical y poético de Dylan en la perspectiva de esas historias de

desencuentros y malentendidos, de bochornos y violencias exaltadas, de incomprensiones y quiebres abruptos en los que siempre ronda un aire de tragedia y de dilema ético. La imaginería surreal que rebosa en las canciones de Dylan, su deslumbrante cinismo lírico y sus inspirados descubrimientos musicales, habrían de provocar algunas de las reacciones de rechazo más intensas que se recuerden por parte de un público que siempre había manifestado su fascinación con el artista despreciado. Pero la peculiar inteligencia del montaje de Scorsese reside en haber reemplazado el culto al «artista auténtico» (aún sin abandonarlo del todo), por una exposición iluminadora de la coherencia interna de una obra en pleno desarrollo, que buscaba desembarazarse de sí misma y arrojarse hacia nuevos horizontes como parte de su propia autonomía. La lectura que hace Scorsese del «caso Dylan» asume como su mayor provocación el haber sorteado las reglas del espectáculo, que insisten en imponer un modelo devocionario. Según esta lectura, Dylan habría preferido dismantelar las mitologías en torno a su nombre, con objeto de redimir incluso a su propio público antes que a sí mismo, y por encima de todo, a la *legitimidad* de la relación del público con su obra. Aun cuando este gesto diera origen a una especie de mitología «blanca» (la del artista que reniega de su fama en favor de una presencia velada en que la obra hablara por sí misma), es claro que en esta decisión se juega también, a los ojos de Scorsese, la única *dignidad* posible para aquella relación.

«Ahora parece que todo mundo sueña lo mismo / todos sueñan paseando por ahí sin ver a nadie más», escribió Dylan en el notable *Blues Hablado de la Tercera Guerra Mundial*, de 1963. No será exagerado decir, con la perspectiva del tiempo, que el tono elegíaco de esta canción figura el anuncio de un sueño cumplido para su autor, pocos años después: no ser visto por nadie, o ser visto como si fuera nadie. Un relato de pesadilla, ligeramente cínico, sobre la Guerra atómica, que se deja leer también como una oda melancólica al anonimato. En un pasaje del film de Scorsese, encontramos una versión distinta, más alborozada quizás, de esta fuga hacia una identidad velada (versión que ciertamente parece un homenaje personal del cineasta al período de mayor actividad creativa de nuestro cantante). Al comienzo de la segunda parte del documental, vemos a Dylan mirando desaprensivamente, con curiosidad

contenida, un almacén de compra y venta de animales y abarrotes. La cámara lo sigue mientras enciende un cigarrillo y deletrea cuidadosamente cada una de las palabras de los anuncios que se exhiben en el frontis de la tienda. Las palabras son «animales», «pájaros», «vendidos», «comprados», «comisión», «cigarillos», etc. En una secuencia notable, Dylan comienza a improvisar diversas posibilidades de oraciones y frases carraspeadas y semicantadas, componiendo y descomponiendo las palabras en variantes divertidas y cada vez más disparatadas y vertiginosas. Esta *performance* de un *cut-up* directo para las cámaras, aparece como una inesperada exhibición de versos saltimbanquis en un precario chisporroteo lleno de frescura. Versos des-
embarazados de toda pretensión y, sin embargo, cargados de esa intensidad eléctrica que destella en canciones como «*Visions of Johanna*» o «*Tombstone blues*». La secuencia no pretende ser aleccionadora, pero bajo la mano de Scorsese el espectador se sabe sobre aviso: la violenta explosión de las palabras puede quemar como el rayo, y su ritmo frenético descubre en el fraseo la inminencia de una armonía desconocida.

En medio, solitario, semejante a nadie, el artista.