



## CAPÍTULO 8

### TRES ESCENARIOS

El acontecimiento se expandió por todo el país, tanto el país real, tal como era en el ruidoso, sanguinario e idílico verano de 1965, como el país imaginado, tal como Dylan lo pintaría en *Highway 61 Revisited*, que salió a la venta el 30 de agosto, justo a tiempo para que todo el mundo volviese a la vida real.

El primer paso fue la actuación de Dylan en el Newport Folk Festival, donde en los dos años anteriores (rodeado por creadores de éxitos como Joan Baez y Peter, Paul & Mary, nombres legendarios forjados en los discos fundacionales de blues y country de los años 20 y 30 —entre ellos Son House, Mother Maybelle Carter, Skip James, Roscoe Holcomb, Clarence Ashley, Mississippi John Hurt y Dock Boggs— y guardianes de la tradición como el cantante y banjista Peter Seeger o el folclorista Alan Lomax) se había convertido en la mayor atracción y la presencia más carismática. El amigo de Dylan Paul Nelson escribía entonces en el *Little Sandy Review* de Minneapolis y en *Sing Out!*, el órgano oficial del movimiento folk. Como él mismo diría en 1975 (posando como un detective de la Watchtower Detective Agency que estaba investigando la biografía de Dylan para eventuales clientes que «busquen promocionar a un héroe»), «a mediados de los sesenta el talento de Dylan provocaba un grado tan intenso de participación personal por parte de sus admiradores y detractores que él no podía per-



mitirse ni un solo acto espontáneo. Hambrientos de símbolos, el mundo lo seguía a la espera de que tirase una colilla, y cuando lo hacía se abalanzaban en busca de un significado. Da miedo pensar en lo que podían hallar».

En Newport estaba aquel año la Paul Butterfield Blues Band, cuya aparición como banda eléctrica de blues liderada por un blanco condujo a una lucha entre Albert Grossman, que era el mánager del grupo (y también de Dylan y Peter, Paul & Mary), y Alan Lomax, que había presentado al grupo de Butterfield en su propio escenario como una ridícula farsa. «Yo estaba encantado con la disputa, y gritaba “¡dale una buena paliza, Albert!”», escribió Michael Bloomfield en 1977. Dylan pidió a Bloomfield que le buscara una banda, y con Al Kooper reclutó al baterista Sam Lay y al bajista Kerome Arnold de la banda de Butterfield, además del pianista Barry Goldberg. Ensayaron hasta la madrugada, y la noche siguiente, el 25 de julio, subieron al escenario. «Yo llevaba unos Levis, una camisa y una chaqueta —dijo Bloomfield—. Los chicos negros de la Butterfield Band llevaban zapatos dorados y el pelo liso. Dylan iba vestido de roquero, con una chaqueta negra de cuero, una camisa amarilla y sin corbata. Tenía una Fender Stratocaster. Parecía recién salido de *West Side Story*.»

«La audiencia lo abucheaba y gritaba “tira esa guitarra eléctrica”», contó Nelson en aquel entonces. Hubo silbidos, chillidos, aullidos y vítores. La banda tocó un fiero «Maggie’s Farm», con Bloomfield de guía, y un estrepitoso «Phantom Engineer», una canción que reaparecería bajo otro título y de forma completamente distinta en *Highway 61 Revisited*; y en medio tocaron «Like a Rolling Stone» (por entonces ya en todas las radios), que se les fue de las manos. No pudieron encontrar la canción; se tambaleaba y gemía hasta retroceder finalmente a sus comienzos como si fuera un vals, y Dylan desistió de cantarla y empezó a declamarla como si fuera un discurso. Desde el punto de vista musical fue algo poco memorable, pero la actuación misma es uno



de los tres grandes sucesos en la historia de la música popular moderna tras la tercera aparición de Elvis Presley en el show de Ed Sullivan en 1957 (dónde sólo se permitió verlo de cintura para arriba) y el debut de los Beatles en ese mismo programa en 1964.

De manera un tanto extraña, desde entonces se ha convertido en algo aceptable pretender que no hubo abucheos, o bien, si se admite que el público emitió algunos ruidos desagradables durante y entre las canciones, que en ello no hubo condena alguna de la música de Dylan. El volumen del sonido estaba demasiado alto, dicen algunos, y la gente (especialmente los miembros de la élite del movimiento folk, sentados en primera fila, quienes estarían inexplicablemente familiarizados con los detalles técnicos de la música amplificada) simplemente estaba pidiendo una mezcla mejor. O bien el sonido no estaba lo bastante alto. O las personas del fondo, sin comprender la crítica constructiva que ofrecían los de delante, y no queriendo parecer ignorantes, imitaron lo que de modo equivocado tomaron por abucheos y ahogaron lo que eran en realidad útiles sugerencias. O bien la gente protestó porque Dylan sólo tocó tres canciones, lo cual es posible pero no explica por qué había gente gritando antes de que la banda terminase y saliese del escenario. O, como Geoff Muldaur ha argumentado recientemente, la gente del movimiento folk protestaba no porque le disgustase el rocanrol, sino porque era capaz de distinguir el rock bueno del malo, y lo que Dylan estaba tocando era pésimo. O bien, como David Hadju dio a entender en 2001 en su hagiografía de Richard Fariña (el novelista de los sesenta, mujeriego e imitador de Dylan), todo el asunto fue un fraude urdido a posteriori con fines publicitarios por Dylan y sus aduladores.

No hubo controversia alguna en ese momento sobre si la multitud abucheó o no a Bob Dylan. La única disputa se produjo con relación a la música, y no sobre si era buen o mal rocanrol. La música era una colilla, y la gente decidió cuál era su significado allí mismo.



Fue la primera vez que el cantante conocido por su guitarra y armónica de vagabundo tocaba con una banda de rocanrol desde que había dejado la escuela secundaria. Una de sus primeras canciones originales, escrita en Hibbing en 1958, fue «Hey Little Richard», que puede escucharse en el documental televisivo de James March *Tales of Rock & Roll: Highway 61 Revisited* (1993), donde una grabación casera suena sobre una imagen exterior de lo que en 1958 era la habitación de Dylan en el segundo piso de la casa de los Zimmerman, de manera que la canción parece provenir de la ventana. *Little Richard, oooooo, Little Richard*, grita Dylan, aporreando un piano, *Little Richard gonna find out, Little Richard*. Pero Little Richard no era Woody Guthrie, el primer héroe folk de Dylan, el trovador de los desposeídos, el poeta de la Gran Depresión, el espíritu de la carretera norteamericana, un hombre azotado por el viento y hecho de polvo. Little Richard, aunque por un tiempo fue alguien a quien millones de personas querían realmente escuchar, no era un hijo del pueblo: era un bicho raro vestido de púrpura, cubierto de brillantina y con un kilo de maquillaje. Little Richard era rocanrol, y ya fuera en 1961 (cuando Dylan ofrecía en los clubes folk del Village parodias burlescas de gorgoritos y lamentos adoslescentes; «voy a matar a mis padres —borboteaba en “Acne”, con Ramblin’ Jack Elliot haciendo los coros— porque no me entienden»), en 1964 (cuando durante su concierto de Halloween en el Philharmonic Hall Dylan fingió no saber que «Leader of the Pack» era de las Shangri-Las y no de las Marvelettes, porque era obvio que los éxitos de los Top 40 eran intercambiables) o en 1965 (para algunos de los que estaban entre la multitud de Newport), el rocanrol era como prostituirse para el populacho, degradar todo lo que había de bueno en uno mismo para venderse al mejor postor y ponerse un anuncio a la espalda si eso era lo que tocaba. «Para la comunidad folk —dijo Bloomfield, que había pertenecido a ella— el

rocanrol era brillantina, cabezas y cuerpos danzantes, gente que se emborrachaba y movía el esqueleto. Lightnin' Hopkins llevaba doce años grabando discos eléctricos, pero no sacó a su banda eléctrica de Texas, no señor: llegó a Newport como si lo acabaran de sacar a rastras de los campos de cultivo.»

Con la promesa de una guitarra acústica y nada ni nadie más, Peter Yarrow (de Peter, Paul & Mary) consiguió que la audiencia pidiera el regreso de Dylan al escenario. Cantó «Mr. Tambourine Man» e «It's All Over Now, Baby Blue», «una canción —escribió Nelson— que yo entendí como su adiós a Newport», y de hecho Bob Dylan no volvería a aparecer por allí en treinta y siete años.<sup>15</sup>

«¡Como penitencia, como penitencia!, Dylan sacó su vieja guitarra Martin y se puso a tocar —dijo Bloomfield en 1977 con el mismo disgusto que doce años antes— cuando lo que debía haber hecho es mandarlos a la mierda.»

Cinco días más tarde, el 29 de julio, Dylan volvió al estudio. Con Russ Savakus y el amigo de Al Kooper Harvey Goldstein (lue-

15. «Lo que más me impresionó fue lo fantasmal de aquello —me escribió el historiador Sean Wilentz a propósito del festival de 2002— porque todos los que eran una inspiración para los jóvenes artistas folk en 1965 o antes están muertos: Mississippi John Hurt, Son House... Había un buen número de fantasmas dando vueltas. Al mismo tiempo se producía un paso muy consciente de esa tradición hacia algo nuevo, en lo que respecta a los cantantes folk más veteranos. Dylan lo dejó ver muy claramente con las canciones que cantaba en 1965, con canciones que recordaban esa tradición.

»Hubo una fase de vuelta a las raíces, pero comparada con el inmenso interés por la música del pasado, había muy poco de ella. La mayoría de las canciones eran historias personales, de manera que con el *O Brother, Where Art Thou?*, de Alison Krauss, el festival parecía desmarcarse de la música folk de hoy. Era más que nada una muestra refinada de angustia adolescente y auto-indulgente, a lo Shawn Colvin.

»Dylan salió a escena con tirabuzones judíos, con coleta y una barba postiza. Parecía un tipo que se hubiera perdido intentando llegar en autobús a Crown Heights [el barrio hasídico de Brooklyn]. Visto desde otra perspectiva, sin tener en cuenta la barba, podría parecer una de las Shangri-Las. Luego se pareció más a Jesucristo. Estaba montando un show, y llevaba un disfraz porque era un juglar: un juglar judío, un juglar americano.

»Luego llegó un momento en que podría haber dicho algo [sobre lo sucedido en 1965] (cuando estaba presentando a la banda; en ese momento le presté especial atención), pero sólo sonrió, hizo un gesto rápido y luego acometió la última canción, "Leopard-skin Pill-box Hat". Y luego una versión estupenda de "Not Fade Away" de Buddy Holly, De nuevo los fantasmas. Él era toda la jodida tradición, él solo un festival.»



go conocido como Harvey Brooks) remplazando a Joe Macho Jr. al bajo, y con Bob Johnston como productor, Dylan grabó en los siguientes días el resto de *Highway 61 Revisited*, incluido el corte de once minutos «Desolation Row» (que Johnston interpretó como la respuesta de Dylan a sus enemigos de Newport) y su siguiente single, «Positively 4th Street», tema que casi todo el mundo interpretó como una respuesta a sus enemigos de Newport (especialmente a los aduladores e hipócritas de Greenwich Village, de quienes el cantante afirmó compasivamente que «siempre quieren estar en el lado del ganador»), aunque la gente de Minnesota siempre ha creído que su tema era la calle 4 de Minneapolis.

Newport forzó a la gente a tomar partido, o les permitió la ilusión de hacerlo. Lo que se oye de la multitud en el siguiente show de Dylan, en el Forest Hills Tennis Stadium de Long Island (el primer estreno a gran escala de su nueva música) es que todos se han reunido allí para librar una guerra cultural.

Dylan había creado una nueva banda; además de Goldstein al bajo y Al Kooper al piano eléctrico, estaban Robbie Robertson a la guitarra y Levon Helm a la batería, estos últimos de Levon and the Hawks, el arrollador grupo de Toronto. El grupo acompañaría a Dylan una vez más, en el Hollywood Bowl el 3 de septiembre. Después de eso, el resto de los Hawks (el pianista Richard Manuel, el organista Garth Hudson y el bajista Rick Danko) se unieron a Robertson y Helm, y con ellos a su lado Dylan cruzó el país. En otoño Helm abandonó desesperado ante el rencor con que la banda era recibida por gentes enfurecidas: el cantante folk cuyas palabras podían entender había dado un giro en busca de un sonido tan grande que exigía sacrificar un significado para llegar a otro. Nuevos baterías (el último y más notable de ellos, Mickey Jones) ocuparon su lugar hasta que el grupo se disolvió cuando la larga gira, que los llevó por todo Estados Unidos, Australia, Escandinavia, Irlanda, Inglaterra y Escocia, terminó en Londres a finales de la primavera de 1966. Después Dylan sufrió su



famoso accidente de motocicleta y dejó la carretera. En Woodstock se hizo el muerto y comenzó la búsqueda de una nueva música. Durante los años siguientes aparecería ocasionalmente con los Hawks, que en 1968 se convirtieron en The Band, y con Helm de nuevo formando parte del grupo. Dylan no volvió a hacer una gira durante ocho años.

El show de Dylan en Forest Hills se presentó con el formato que tendría durante ocho meses: primero una actuación acústica en solitario, luego un descanso, y a continuación con el grupo. Estaban presentes los nuevos fans de los éxitos que Dylan tenía en el Top 40, y había pinchadiscos de los Top 40 para presentar ambas partes. Dylan no podría haber sido más provocador si hubiese aparecido en la segunda parte del show montando en un Eldorado de oro puro o, lo que es lo mismo, en un becerro de oro, y la gente estaba dispuesta a ser provocada. La multitud estaba totalmente con Bob Dylan durante la mitad acústica del show, cogiendo sobre la marcha el ritmo y el estribillo de la aún inédita y nunca antes tocada «Desolation Row», riéndose de los embaucadores de la canción cuando Cenicienta se convierte en Bette Davis y Einstein intercambia la ropa con Robin Hood. No había ni una canción protesta formal (nada de *The Freewheelin' Bob Dylan* o *The Times They Are A-Changin'*, ni «With God on Our Side» ni «A Hard Rain's A-Gonna Fall»), pero allí estaba el verdadero trovador y la gente aplaudía.<sup>16</sup>

Cuando Dylan volvía con el grupo para tocar «Maggie's Farm», una versión eléctrica de «It Ain't Me Babe» (del disco acústico de 1964 *Another Side of Bob Dylan*) y más canciones que aparecerían en *Highway 61 Revisited*, una y otra vez la furia recorría la multitud como una serpiente; es difícil creer hasta dónde llegaban las protestas y el odio. Escuchándolo ahora se puede sentir una masa de gente protes-

16. Incluso en 1974, cuando Dylan y The Band volvieron una vez más a hacer giras por el país, la parte del show que hacía Dylan en solitario, acompañado sólo por su guitarra acústica y su armónica, casi siempre provocaba la respuesta más entusiasta, con muchos gritando y aplaudiendo con un fervor que ponía de manifiesto el rechazo que sentían por todo lo demás.



tando, muchos de ellos tan unidos en sus gritos como lo podían estar las adolescentes fanáticas de los Beatles («muy bien, cuando levante la mano todas gritamos ¡PAUL!», salvo que en Forest Hills la consigna habría sido «muy bien, ahora todos juntos: ¡HIJO DE PUTA!»). La actuación era un escándalo, con los músicos dejándose la piel en las canciones. «Like a Rolling Stone» era la última. Aún cuando los aplausos se imponían a los abucheos (que eran para muchos la razón de su presencia en el concierto) se puede oír que tanto Dylan como el grupo se distancian de la canción, de su dificultad, de su forma esquiva, del desafío que a fin de cuentas ésta representaba no sólo para quien la escuchaba sino también para quien pensaba que podía tocarla. Hacia el final, cuando todo indicaba que que sólo Kooper con su piano eléctrico estaba dispuesto a hacerse cargo del monstruo, la canción parecía reducirse a una insistente nota metálica.

Seis días más tarde, en Hollywood, hubo muchas menos protestas (aunque la única persona por mí conocida que reconoce haber abuchado a Dylan en 1965, y quizás la única persona viva dispuesta a admitirlo, lo hizo en el Hollywood Bowl), pero el grupo había evolucionado hasta sonar como lo que había entonces en la radio, y «Like a Rolling Stone» era aún una historia poco creíble. Shirley Poston, que escribía para *The Beat* (una gaceta sobre emisoras de radio que, a pesar de sus meteduras de pata —incluso en 1965, la mayoría de los oyentes de los Top 40 probablemente sabían que Eric Burdon de los Animals no era «el mejor cantante de blues del mundo»—, era en ese momento una revista de música pop tan buena como cualquier otra), es quien mejor cuenta la historia:

Ése era el momento que la mayoría del público había estado esperando. Dylan en carne y hueso, cantando la canción número uno que lo había convertido en un ídolo no de miles sino de millones. Era también probablemente el momento que él había estado esperando.



## TRES ESCENARIOS

Él y su público se conocían la canción al dedillo. Lamentablemente, el grupo no. Y la famosa «Like a Rolling Stone» se quedó sin el poderoso acompañamiento que Dylan había compuesto y que había ayudado a lanzar el tema y al cantante a la fama internacional.

Pero Dylan se las arregló. No habían tenido tiempo para que el grupo se aprendiese el complicado arreglo, así que el grupo tocó más o menos como pudo.

Muy pronto, en Texas, Dylan perseguiría la canción con los Hawks. Durante los meses siguientes su música creció en poder y ambición. Parecía que nada se hallaba fuera de su alcance, pero «Like a Rolling Stone» se les seguía escapando. De alguna manera, el país que recorrían les daba menos que el país que Dylan ya había explorado en *Highway 61 Revisited*.