



BOB DYLAN

MIXING UP THE MEDICINE

LIBROS CÚPULA

Tesoros del

BOB DYLAN CENTER

TULSA,

Oklahoma,
Estados Unidos

DB

BOB DYLAN

MIXING UP THE MEDICINE

TEXTOS Y COORDINACIÓN

MARK DAVIDSON Y PARKER FISHEL

ASISTENCIA EDITORIAL DE AUSTIN SHORT

ARTÍCULOS DE INVITADOS SELECCIONADOS
POR MICHAEL CHAIKEN Y ROBERT POLITO

LIBROS CÚPULA

ÍNDICE

- Prefacio** El movimiento perpetuo de la ilusión *Mark Davidson y Parker Fishel* 10
- Introducción** Carretera infinita *Sean Wilentz* 13
- 1941-1960: Un accidente de la geografía** 25
- Solo quiero verlo *Lee Ranaldo* 39
- Los miércoles a las 2 de la tarde *Marvin Karlins* 48
- Madison, Wisconsin / Otoño-invierno de 1960 /
Bob Dylan, Danny Kalb, Jeff Chase *Greil Marcus* 53
- 1961-1964: Una forma de vida** 59
- Woody y Bob: colecciones y conexiones *Barry Ollman* 76
- Sobre la magia *Jeff Gold* 88
- Un recordatorio diario de asuntos importantes *Lucy Sante* 122
- 1965-1966: El sonido de la calle** 129
- Sueño americano n.º 115 *Tom Piazza* 142
- Autopista hacia el mar: Dylan, Conrad y «Tombstone Blues» *Griffin Ondaatje* 166
- Reflexiones sobre *Tarántula* *Amanda Petrusich* 180
- Querido Paul *Clinton Heylin* 192
- 1967-1973: La canción de todo el mundo** 199
- Reflexiones sobre «As I Went Out One Morning» *John Doe* 211
- A Huey le gusta Dylan *Gregory Pardlo* 236
- «Hola, Bob, soy Tony»: Las conversaciones de Dylan y Glover *Anne Margaret Daniel* 252
- 1974-1978: Un constante estado de transformación** 271
- Reflexiones sobre «Dirge» *Raymond Foye* 286
- «Lo estoy aprendiendo ahora» *Richard Hell* 294
- Tangled *Joy Harjo* 304

1979–1987: Sobrevivir en un mundo implacable 351

If You See Her on Fannin Street *Alex Ross* 366

Pantalla panorámica *Terry Gans* 379

Dos posibles mentiras y la verdad *Michael Ondaatje* 392

La gira interminable de *El pistolero* *Robert Rubin* 406

It's Hell Time Man! *Jeff Slate* 414

1988–2000: Tan natural como respirar 425

Hendrix y Dylan *Greg Tate* 436

¿Es «Handy Dandy» otro alias de Bob Dylan? *Larry Sloman* 451

Reflexiones sobre «Not Dark Yet» *Allison Moorer* 474

2001–2013: Temas, sueños y proyectos 491

Postal desde Tulsa *Peter Carey* 502

Get Jailed, Jump Bail *Ed Ruscha* 528

2014–2023: Aquí y ahora 545

Tangled Up in Improv *Alan Licht* 566

Epílogo Nuestros pozos son profundos *Douglas Brinkley* 583

NOTAS 590

AUTORES 592

AGRADECIMIENTOS 596

PERMISOS 597

CRÉDITOS 599

ÍNDICE 602

Autopista hacia el mar: Dylan, Conrad y «Tombstone Blues»

GRIFFIN ONDAATJE

¿Dónde está el mar, que una vez salvó
toda la soledad del Medio Oeste?

—JAMES WRIGHT

¿No se le ha ocurrido pensar... que he dejado los hechos de mi vida,
e incluso de mis relatos, en un segundo plano por algún motivo?

—CARTA DE JOSEPH CONRAD A UN CRÍTICO LITERARIO EN 1921

Para mí, lo más extraordinario que se ha escrito nunca sobre Dylan siempre será el capítulo de cuatro páginas de Sam Shepard titulado «Geografía de un soñador de caballos». El pasaje aparece incluido en *Rolling Thunder. Con Bob Dylan en la carretera (Rolling Thunder Logbook)*, una crónica del viaje de Dylan alrededor de aquel acontecimiento. «Logbook» («cuaderno de bitácora») es la palabra perfecta para definir el libro de Shepard, como si la *troupe* musical de Dylan cruzara un continente a bordo de un barco caótico. Cuenta Shepard que, cuando navegaban por autopistas abiertas con Dylan al volante de una autocaravana, Dylan le preguntó sin venir a cuento: «¿Has leído algo de Conrad?». Shepard responde que no. Y añade Dylan: «Pues deberías». Se hace una «larga pausa»..., pero eso es todo lo que dice Dylan sobre el autor de *Victoria*.

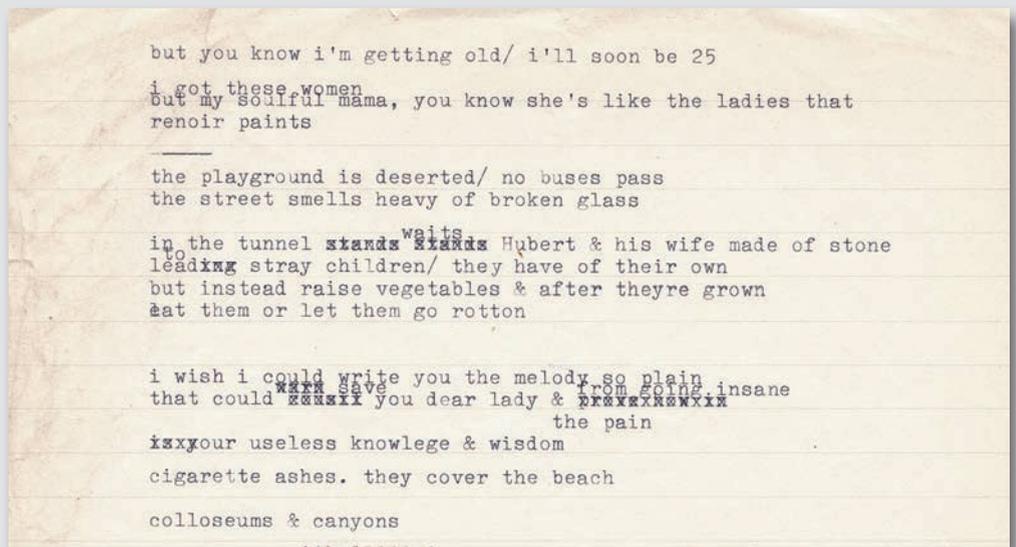
En los primeros años de la década de los años noventa, estaba yo sentado en mi cubículo de oficina, oculto tras un helecho de plástico, y tenía que leerme una cosa relacionada con el trabajo, pero, en realidad, estaba sumergido en la lectura de *Victoria*, la novela de Conrad. Y por mis auriculares escuchaba *Highway 61 Revisited* en CD. Justo cuando sonaba la canción «Tombstone Blues», yo estaba terminando la escena de la novela en la que el forajido Mr. Jones y sus fieles seguidores, Ricardo y Pedro, llegan, en bote de remos y con insolación, al puerto de Black Diamond Bay (la entrada a la isla volcánica del mar de Java donde vive el héroe del libro, Axel Heyst, junto a su amante, Lena). Y de repente oigo cantar a Dylan:

*... sends them out to the jungle
Gypsy Davey with his blowtorch he burns out their camps
With his faithful slave Pedro behind him he tramps*

Yo acababa de leer una frase en la que Ricardo le grita: «¡Esclavo!», en español, al seguidor mudo, Pedro.⁴ Me llamó la atención cómo se decía esa palabra en español y, al recordar algo que había escrito Conrad, rápidamente consulté la nota del autor. Y allí estaba, cómo no, dos veces, en palabras de Conrad: «fiel Pedro».⁵ De pronto, el personaje del «fiel Pedro» de la selva colombiana, que es un esclavo, saltó a la canción de Dylan como el «fiel esclavo Pedro» que camina a remolque del gitano Davey.

Dylan es conocido por los saltos mentales de sus canciones, sobre todo durante esa época de los años sesenta en la que, de forma aparentemente inconsciente, recoge referencias e imágenes de aquí y de allá. Como él mismo dijo en una entrevista en 1991, las rimas y las imágenes procedían de «un estado mental inconsciente».⁶

Pero ahora empecé a buscar de manera consciente otras relaciones con el libro de Conrad. Me pregunté si el dudoso villano de *Victoria*, el «vulgar Mr. Jones», había sido el modelo del invasivo Mister Jones de «Ballad of a Thin Man». La pista se introduce sutilmente, bajo la apariencia de un nombre común. Casi de manera inconsciente, se diría. Pero lo que ahora me llamó



Borrador mecanografiado de «Tombstone Blues».

la atención fue el título, «Ballad of a Thin Man». ¿Por qué *Thin Man* («hombre delgado»)? ¿Quién es delgado? Estudié *Victoria* en busca de señales. Y no tardé en sorprender otra conexión con la novela de Conrad. Mister Jones es descrito como «delgado» en numerosas ocasiones, incluso una vez como «hombre delgado» («thin man»).⁷ Cuando hace poco revisité *Victoria*, comprobé que Mister Jones aparecía calificado repetidas veces como «delgado», «flaco», «demacrado», «sin carne», «famélico», «como un tallo», un «junco», un «palo» y «un esqueleto». Hay ecos de todo esto en los recuerdos de Conrad y del propio Dylan. Conrad decía haber visto a un hombre delgado en un hotel de una isla de las Indias Occidentales en 1875; era una tarde de calor, y el hombre se reclinaba insolentemente sobre tres sillas, y su «aspecto cadavérico» y sus «delgadas piernas» dejaron una «impresión indeleblemente extraña» en el joven marino. Recuerda Conrad: «Mister Jones (o como se llamara) no se fue alejando de mí. Me dio la espalda deliberadamente y salió de la habitación...».⁸

Un siglo después, Bob Dylan recordó en una entrevista de 1965 quién era su Mister Jones: «Es una persona real. Lo conoces, pero no por ese nombre... Una noche le vi entrar en la habitación...».⁹

Por algún motivo, cuando ahora escucho «Ballad of a Thin Man», me parece que los siniestros y furtivos acordes de piano que toca Dylan son casi los pasos de un villano que se acerca por la espalda a Axel Heyst... o a Bob Dylan.

* * *

Estos cameos de «Mr. Jones» y su «fiel esclavo, Pedro» se produjeron diez años antes de que algunos actores de *Victoria* aparecieran de nuevo en el álbum de Dylan *Desire*. En el fondo de este álbum de 1976 palpita la influencia de Conrad, y las corrientes profundas que corren entre Dylan y el novelista siguen interpelando al oyente o al lector. En la contraportada del disco aparece incluso un dibujo de Conrad. Ya solo esta imagen encierra una pista. Unos años antes de que zarpara la Rolling Thunder Revue de Dylan, Borys Conrad publicó su libro de memorias *My Father: Joseph Conrad*. Es un libro afectuoso y revelador. Ahora, al mirar de cerca la contraportada de *Desire*, de pronto comprendes que el dibujo a lápiz es exactamente el mismo que el de la portada de *My Father: Joseph Conrad*. Si fue Dylan quien eligió las ilustraciones del *collage* del álbum, la cosa da que pensar. Dylan lee cosas muy variadas (como hacen cada vez más evidente este Archivo y los libros sobre su música) y quizás incluso revisitó a Conrad a través del libro de memorias familiares. A veces se interesa mucho por las infancias de otros artistas... Ya esté leyendo *Último tren a Memphis. La construcción del mito (Last Train to Memphis)*, de Peter Guralnick, sobre Elvis¹⁰ o visitando el barrio de Winnipeg en el que se crio Neil Young.¹¹

Quizás a mediados de los años setenta, en el momento de seleccionar al equipo de la orquesta itinerante de la Rolling Thunder Revue, Dylan también reclutó a Conrad de forma más consciente. Como dijo en una entrevista de 1978, en ese momento estaba haciendo de forma consciente lo que «antes sabía hacer de forma inconsciente».¹² En *Desire* (y en *Blood on the Tracks*), Dylan parece emplear la

característica técnica de Conrad de cambiar de perspectiva, de saltar del punto de vista de un personaje a otro. «Black Diamond Bay» (compuesta por Dylan y Jacques Levy) se adentra en la isla volcánica de *Victoria* y refleja las relaciones personales contenidas en el libro. Otros títulos de *Desire* —como «Oh, Sister», «One More Cup of Coffee (Valley Below)», «Mozambique» y «Sara»— comparten un mismo clima marino. Hay ecos por doquier. En *Victoria* también hay una orquesta itinerante con una violinista de melena oscura (Lena). Incluso «Romance in Durango» transforma a Lena en «Magdalena» en un escenario alternativo, en el que los amantes de Conrad tienen una segunda oportunidad: «Me and Magdalena on the run / I think this time we shall escape» («Magdalena y yo a la fuga / Creo que esta vez escaparemos»). Y a saber de dónde sale el nombre de Rolling Thunder Revue... Se dice que a Dylan se le ocurrió el apelativo una vez que «miró al cielo» y oyó un «bum... retumbando (“rolling”) de oeste a este».¹³ Pero cuando Mister Jones interroga a Axel en el clímax de *Victoria*, el villano y el héroe se ven rodeados de «truenos retumbantes» («rolling thunder»): se acerca una tormenta tropical y el volcán empieza a echar humo.

Además, antes de *Desire*, percibimos —tenues— huellas de la *Victoria* de Conrad en *Blood on the Tracks*. Pedro es un «cazador de cocodrilos» que encuentra a Axel en su refugio de la isla.¹⁴ En la canción de Dylan «Shelter from the Storm», un personaje perseguido similar a Jesucristo es «reventado en el camino, cazado como un cocodrilo» («blown out on the trail / hunted like a crocodile»). En «Lily, Rosemary and the Jack of Hearts», Dylan presenta a dos parejas en un ambiente de juegos de azar (como el de *Victoria*). El «Jack of Hearts» ayuda a Lily a escapar de las garras de Big Jim (un patán que posee una mina de diamantes), igual que Axel ayuda a Lena a escapar del acosador y grosero Schomberg (propietario de un hotel casino). Y Rosemary, en el «papel» de la mujer de Big Jim, facilita, como la modesta esposa de Schomberg, la huida de la joven enamorada. En el constante cambio de perspectiva —y de época— encontramos ecos de *Victoria*. Dylan atribuye a Norman Raeben (quien fuera su profesor de pintura en 1974) el mérito de haberlo ayudado a salir del marasmo en el que se encontraba como compositor.¹⁵ Pero si observamos detenidamente esos polifacéticos lienzos musicales... ¿no está también la influencia de Conrad presente en las pinceladas de esas canciones?



Bob Dylan, Taller de Canciones Contemporáneas, Festival Folk de Newport, 24 de julio de 1965. Fotograma de la película del Festival Folk de Newport de 1965 (dirigida por Lerner).

Conrad, como un personaje de uno de sus libros, emprendió su primer viaje por mar al final de la adolescencia, cuando era «joven y no tenía nada, en el mar que no da nada».¹⁶ Más tarde escribió, en *Juventud*, que «hay viajes que parecen destinados a ilustrar la vida».¹⁷ Y a veces me pregunto cómo los orígenes de artistas como Conrad y Dylan —su visión de los lugares donde crecieron— marcaron sus viajes hacia el exterior. El paisaje de la infancia de Dylan incluye la cordillera de Hierro. En ello pensé cuando vi la palabra «blacksmith» («herrero») en el borrador de «Tombstone Blues» del Archivo. Dylan cantó primero que un «herrero» —no Juan el Bautista— habló al líder guerrero, el comandante en jefe. La palabra «Blacksmith» puede tener un peso especial para alguien que creció junto a la mina de hierro a cielo abierto más grande del mundo. Los herreros forjan armas de hierro, y la mina de Hibbing suministró hierro para los buques de guerra de Estados Unidos en las dos guerras mundiales. Así, en «Tombstone Blues», la mención de un herrero podría aludir a esa industria militar que forja armas para la guerra. Y ver cómo horadan la tierra todos los días para hacer un agujero en el suelo debe ser, en cierto modo, desgarrador, como si Vulcano destrozara tu jardín. «Is there a hole for me to get sick in?» («¿Hay un agujero donde pueda vomitar?») A veces proyectamos en exceso acerca de las metáforas presentes en las letras de las canciones, pero, como señala Dylan en una exposición de sus esculturas de hierro, él «nació y se crio en la tierra del mineral de hierro».¹⁸ Algunas imágenes de películas antiguas sobre explosiones ocurridas en la mina de Hibbing resultan asombrosas: el suelo sale disparado hacia el cielo en inmensas nubes rojas de polvo lleno de hierro. Es algo extrañamente hermoso, y encontramos en ello ecos de una canción de *Planet Waves*, «Never Say Goodbye»:

*My dreams are made of iron and steel
With a big bouquet
Of roses hanging down
From the heavens to the ground*

Conrad sugiere que el don de la juventud consiste en sentir que «vas a durar para siempre, sobrevivir al mar, a la tierra».¹⁹ Quizás Dylan también se aferrara a las visiones de su juventud como a una brújula.

«Tombstone Blues» es como una tormenta que trae consigo truenos que retumban: olas de imágenes y rimas hacen saltar por los aires el orden de las cosas. Figuras estáticas e históricas colisionan en una línea de tiempo, como sintonizadas en un dial radiofónico. Sin embargo, cuando se escucha el audio archivado de la primera interpretación que ofreció Dylan de «Tombstone Blues», en 1965, en Newport (días antes de grabarla para el álbum), la canción flota con suavidad, sin estribillo que la fije. Más tarde, el estribillo aparece garabateado en dos papeles y, en onduladas líneas de tinta azul, la letra «Daddy's in the alley lighting the fuse» («Papá está en el callejón encendiendo la mecha») aparece tachada y reemplazada por «Daddy's in the alley looking for food» («Papá está en el callejón buscando comida»). Es casi como si Dylan desactivara la anarquía de la canción que él mismo ha creado y anclara a su narrador en el seno de la familia y la lucha por la supervivencia humana. Dylan ya ha sido tachado de anarquista, pero en «Tombstone Blues» su voz sigue siendo testigo y centinela del caos y la confusión. Igual que Conrad, su empeño en hablar de las injusticias de la sociedad sobrevive a todas las tormentas.

Dylan no necesita anunciar los elementos que lo unen a *Victoria*. Entre todos los escritores de los que habla en *Crónicas*, no menciona ni una sola vez a Conrad. El *Logbook* de Sam Shepard sigue siendo el espacio donde el nombre de Conrad figura junto al de Dylan. Pero fue Dylan quien propuso leer a Conrad: «Pues deberías». Otros escritores como Joan Didion (que dice que relee *Victoria* antes de embarcarse en sus novelas) reconocen la influencia, pero para Dylan esta aflora en las canciones.²⁰

Si miramos un mapa de Estados Unidos y nos imaginamos a un niño que viva en Hibbing, Minnesota, en la cordillera de Hierro, de pronto comprendemos que prácticamente no tendría acceso al mar. Robert Zimmerman vivía a miles de kilómetros de cualquier mar. Si sentía el impulso de explorar o vagar sin rumbo, habría tenido que buscar una salida.

En su juventud, sin embargo, Dylan recuerda que, en su habitación trasera, su abuela tenía una ventana desde la que él «veía el Lago Superior... cargueros y barcas a lo lejos».²¹ La abuela de Dylan había

llegado a Duluth en barco, desde el mar Negro. Nacido con el nombre de Jozef Korzeniowski en el sur de Ucrania, Conrad era un joven extranjero en Singapur cuando se convirtió en primer oficial de un barco llamado *Vidar*. Así como Dylan, era conocido por escribir cuadernos, Conrad tomaba notas de continuo mientras navegaba por los lugares en los que transcurrían sus primeros libros. En 1909, un amigo de Conrad, de aquellos primeros años, visitó más tarde al exmarino en Inglaterra y le contó que había visto a otros marineros, antiguos compañeros de ambos, que habían leído e incluso habían disfrutado los libros de Conrad. Este, conmovido, escribió lo siguiente a otro amigo: «... lo mejor es que todos esos hombres de hace veintidós años sienten simpatía por el cronista de sus vidas».²²

Dylan es un cronista no menos generoso. Lo oímos en la frase de «Mississippi» en la que canta que su barco se hunde: «I've got nothin' but affection for all those who've sailed with me» («No siento sino afecto por todos los que han navegado conmigo»).

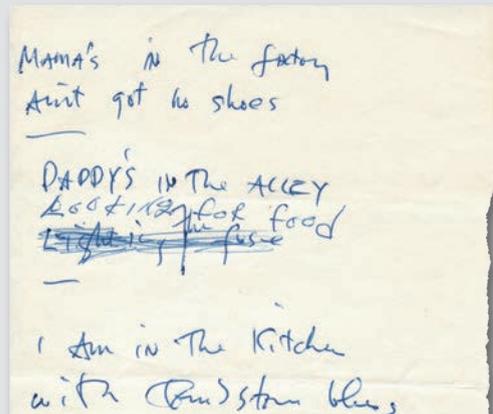
* * *

«TOMBSTONE BLUES»

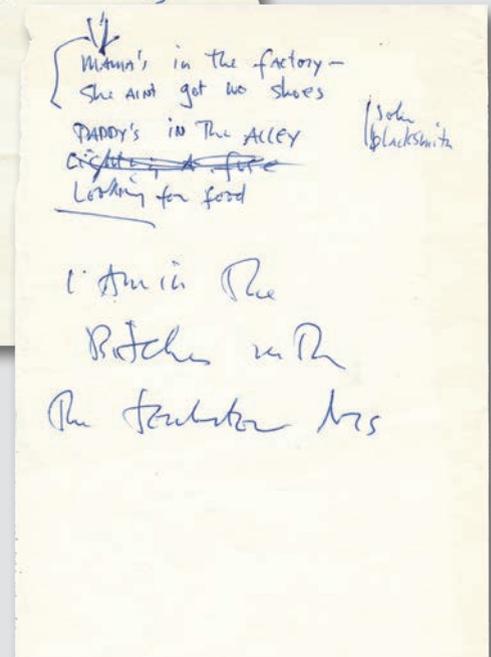
En la tarde del 24 de julio de 1965, un día antes del concierto con banda eléctrica completa, Bob Dylan tocó en solitario en acústico en el Taller de Canciones Contemporáneas del Festival Folk de Newport. Además de un puñado de canciones de sus dos álbumes anteriores, Dylan presentó por primera vez «Tombstone Blues». Esta primera versión, tal y como se grabaría para *Highway 61 Revisited*, era la definitiva salvo por un factor.

Cuando Dylan volvió a los estudios Columbia solo cinco días después y decidió grabar «Tombstone Blues», la canción había adquirido un coro. Acompañados por la banda que había triunfado con «Like a Rolling Stone», incluidos el guitarrista Michael Bloomfield y el organista Al Kooper, el grupo atacó la canción con calma para luego apretar el ritmo de forma gradual. A partir de la toma 7, tímidas y en segundo plano, empiezan a aparecer otras voces en el estribillo. Es posible que Dylan pidiera al resto de los músicos que se le unieran en la voz y, rompiendo un papel por la mitad, anotara la letra para que cantaran con él.

Al final, insatisfecho con este coro improvisado, el 3 de agosto Dylan llamó a The Chambers Brothers para que añadieran coros a algunas tomas. Esas versiones se archivaron hasta la publicación, en 2015, de *The Bootleg Series Vol. 12: The Cutting Edge 1965-1966*, en el que las grabaciones de estudio aparecen íntegras, clasificadas por orden cronológico.



Borrador manuscrito de «Tombstone Blues».





Bob Dylan, repertorios acústico y eléctrico ofrecidos en el Forest Hills Tennis Stadium, Queens, Nueva York, 28 de agosto de 1965. Fotografías de Gloria Stavers.

FOREST HILLS, 1965

Al término del Festival Folk de Newport de 1965, Bob Dylan siguió atrayendo controversia sin pretenderlo, esta vez con su aparición en el Forest Hills Tennis Stadium de Queens, Nueva York, el 28 de agosto de 1965. La redactora jefa de la revista *16*, Gloria Stavers, que había fotografiado a Dylan en el invierno de 1963, para un artículo que no llegó a publicarse, estuvo presente en la cita y capturó el nuevo estilo de los directos de Dylan. En el primer set, Dylan salió solo con una guitarra acústica y su armónica en un soporte, para cantar un conjunto de canciones extraídas en su mayor parte de sus álbumes más recientes. Tras un breve descanso salió de nuevo, con banda completa, para ofrecer material más reciente y versiones eléctricas de sus primeros títulos. A veces las actuaciones eran bien recibidas (como la de Austin, Texas); otras, le abucheaban (como el infausto momento en que le gritaron «Judas» en Mánchester, Inglaterra); con frecuencia era una mezcla de las dos cosas. Pese a la reacción inicial, las lánguidas presentaciones acústicas en solitario y los estruendosos conciertos con banda de 1965 y 1966 se consideran ahora uno de los muchos puntos álgidos en la carrera del Dylan de los años sesenta.

BOB DYLAN Y LOS BEATS

ALLEN GINSBERG

Bob Dylan y Allen Ginsberg se conocieron en diciembre de 1963, en una fiesta de Navidad que organizaron los hermanos Elias y Ted Wilentz, de la librería 8th Street Bookstore, del Greenwich Village neoyorquino. Pero ya los dos se admiraban profesionalmente. Para Dylan, *Aullido y otros poemas (Howl and Other Poems)* y *Kaddish* fueron importantes influencias tempranas. Como proclamó Ginsberg en la entrevista que dio para *No Direction Home*, las canciones de *The Freewheelin' Bob Dylan* fueron «una especie de momento de epifanía, escuchar una voz que yo no había oído nunca y que sonaba conocida y al mismo tiempo totalmente libre, inventada, de otra década distinta a la mía, alguien más joven».

En esta foto tomada el 7 de noviembre de 1964 en el McCarter Theatre de Princeton, Nueva Jersey, Dylan y Ginsberg aparecen enfrascados en su charla. También vemos al compañero de Ginsberg, el poeta Peter Orlovsky (izquierda), así como a la cineasta radical Barbara Rubin y el fotógrafo Daniel Kramer (derecha). La contraportada de *Bringing It All Back Home* incluye dos fotos más de aquella noche, una de Ginsberg y otra de Rubin.

Hasta su muerte en 1997, Ginsberg mantuvo una de las correspondencias más asiduas con Dylan.

I-D: Allen Ginsberg, Peter Orlovsky,
Barbara Rubin, Bob Dylan,
Daniel Kramer (reflejados en un espejo),
McCarter Theatre, Princeton,
Nueva Jersey, 7 de noviembre de 1964.
Fotografía de Daniel Kramer.





deare Allen have listened to Kaddish & read liner notes & also red type on the back cover where there is you & your Mether & the statues...at first reading for some reason, i took it like you were justing signing the record for me & had decided to write a bunch of red lines on the back that that would be nicer for me than just simply For Bob dylan on the frent & that i should Read them seriously. i must Admit allen, yeuve Made the strangest

lietenent with the horse in flames

Carta inconclusa de Bob Dylan a Allen Ginsberg, en torno a 1966.

KADDISH

Entre pilas de manuscritos sin clasificar relacionados con *Tarántula*, la novela de Dylan, apareció una carta inconclusa dirigida al poeta Allen Ginsberg. El catalizador de esta misiva, probablemente escrita en 1966, fue lo que había sentido Dylan al escuchar a Allen Ginsberg leer —en un elepé de Atlantic recién grabado— *Kaddish*, uno de los poemas más importantes de Ginsberg, que se había publicado por primera vez en 1961 bajo el sello de City Lights Publishers.

July 9, 1969
R.D. 2 Cherry Valley

Dear Bob —

Enclosed a pamphlet with reading + memorably, what ever you or oas' first reaction, by train si prima.

I am almost finished with recording the twenty or more melodies to Blake's Songs of Innocence & Experience that I have been working on now for a full year as of this August.

I couldn't manage to deal with the business men in time + so finished the production myself, and learned studio manners & means as I went along. Despite any malivite the music itself may be good. The worst thing is my own voice, half the time strained + worried. But half the record is archtypal eternal tunes, adequately rendered. I wonder what you'll make of it.

Enclosed also a little book from England. Good luck. No ever — faithfully in poetry — Allen

P.S. I beginging to appreciate the difficulty and ability of your recorded work.

Carta de Allen Ginsberg a Bob Dylan, 9 de julio de 1969.

DOS POETAS

Dylan y Ginsberg compartieron toda su vida en un interés por la poesía y la literatura, y Ginsberg siempre estaba dispuesto a descubrir a Dylan nuevos autores y poetas que creía que le gustarían. En la entrevista que concedió para el documental *No Direction Home*, Ginsberg habla de los gustos y las credenciales literarias de Dylan, así como de su forma de escribir en la época de John Wesley Harding:

A finales de los años sesenta, durante su convalecencia, le llevé un montón de libros, entre ellos Emily Dickinson, Blake, Rimbaud y poesía de Melville, creo. Gregory Corso, algo de Robert Creeley, todo lo que tenía a mi alcance en ese momento.

Recuerdo que a Rimbaud reaccionó diciendo: «¿Cómo se puede seguir escribiendo después de Rimbaud?». Blake no le gustaba tanto por aquel entonces. Creo que más tarde se interesó más por «I asked a thief to steal me a peach», que era una letra de Blake.

Un día de finales de 1968, después de hablar con Kerouac, al que le gustaba mucho lo que hacía Dylan, le llamé por teléfono. Kerouac era muy parco en elogios, pero Dylan le gustaba, lo consideraba un poeta. Estaba bien que Kerouac reconociera eso.

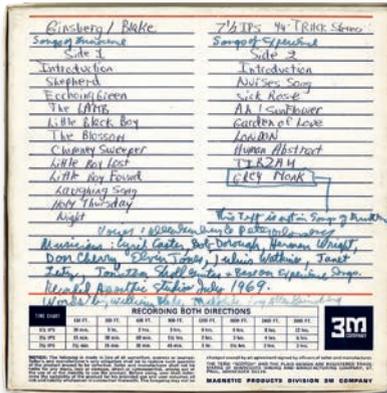
Empecé a preguntarle a Dylan cuál creía que era su mejor verso. Y, sorprendentemente, dijo: «To live outside the law you must be honest» («Para vivir fuera de la ley hay que ser honrado»). Ese era su mejor verso, su mejor frase.

Por aquella época, Robert Creeley y yo nos estábamos dedicando a revisar las letras [de Dylan], para intentar dilucidar qué era poesía y qué basura. Sí, eso de ¿qué es paja y qué poesía? Decidimos que una de cada cuatro frases era una genialidad, y que el resto era el armazón que la sostenía. En esa conversación, sin embargo, Dylan decía que ahora su objetivo era hacer que cada verso construyera la poesía, que a partir de ahora fuera una poesía más consciente, en lugar de una serie de ideas brillantes que entraran y salieran sin orden ni concierto.

En 1969, Ginsberg acompañó una carta con una cinta de audio que contenía sus versiones musicales de *Canciones de inocencia y experiencia* (*Songs of Innocence and Experience*), la obra del visionario poeta inglés William Blake, que aquel había grabado junto a Don Cherry, Bob Dorough, Elvin Jones, Arthur Russell y Jon Sholle, entre otros. Producido por Peter Orlovsky y Barry Miles, el álbum se editó en 1970, bajo el sello de MGM/Verve Forecast.



I-D: Robbie Robertson, Michael McClure, Bob Dylan, Allen Ginsberg, Adler Place, detrás de la librería City Lights Bookstore, San Francisco, 5 de diciembre de 1965. Fotografía de Dale Smith.



Ficha de la cinta de audio de *Songs of Innocence and Experience*, de Allen Ginsberg, 1969.



I-D: Peter Orlovsky (de espaldas, con trenzas), Bob Dylan, Sadi Kazi (de espaldas), Happy Traum, Allen Ginsberg, John Sholle, Record Plant, Nueva York, 13 de noviembre de 1971. Fotografía de Fred W. McDarrah.

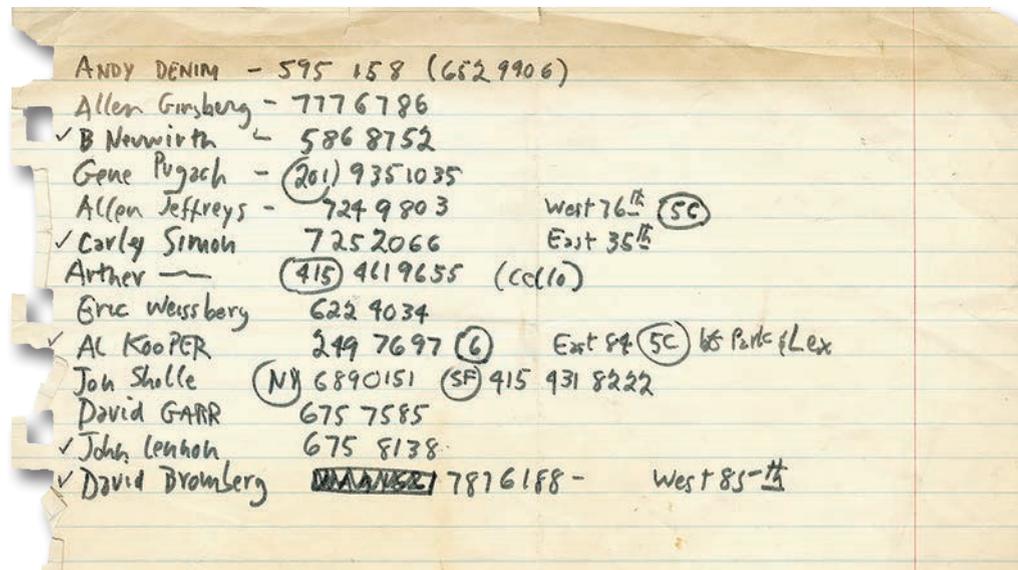
GRABACIONES Y DIRECTOS, 1971

Durante dos días consecutivos de octubre de 1971, Dylan exploró el mundo de la poesía improvisada en grupos dirigidos por Allen Ginsberg. El día 30 apareció en *Freetime*, un programa de la cadena de televisión PBS, junto a Ginsberg, David Amram, Gregory Corso, Peter Orlovsky y Happy Traum. El 31, en una grabación informal que forma parte de los archivos de Allen Ginsberg, Dylan se encuentra en similar compañía, trabajando en unas versiones musicales de poemas de Ginsberg y William Blake. Al final de esa sesión de grabación, Dylan toca unos acordes para el grupo, en lo que quizás sea el recuerdo específico que menciona Ginsberg en su entrevista de *No Direction Home*:

Peter [Orlovsky] y yo estábamos dando un recital de poesía en la Universidad de Nueva York, allá por 1970, y entonces aparecieron Dave Amram y Dylan y se quedaron detrás. Luego Dylan —yo no sabía que estaba allí—, me llamó. Lo que hacíamos nosotros era improvisar. Peter cantó una canción sobre por qué escribir poesía y matar árboles cuando puedes dárselo al aire. Yo desarrollé este tema y estuvimos improvisando con un grupo de músicos.

Bob me llamó y me dijo: «¿Sabes hacer eso?». Y yo le dije: «Sí». Así que esa noche vino y nos pusimos a improvisar, creo que «Vomit Express» o «Going Down to Puerto Rico». Como yo solo me sabía un par de acordes, él me enseñó un tercero, y con esa pequeña clase de música aprendí la lección en el tercer acorde, o entendí que había un tercer acorde.

Al cabo de poco más de una semana, Dylan se metió en un estudio de grabación junto a Ginsberg, David Amram, Gregory Corso, Sadi Kazi, Denise Mercedes, Moruga, Peter Orlovsky, Perry Robinson, Arthur Russell, Ed Sanders, Jon Sholle, Surya, Happy y Artie Traum, y Anne Waldman. Encerrado en la Record Plant de Nueva York entre el 9 y el 17 de noviembre, y de nuevo el día 20 (esta foto es del 13, y esta lista de números de teléfono de puño y letra de Dylan data probablemente de la misma época), Dylan participó en las grabaciones que conformaron *Allen Ginsberg: First Blues*, un trabajo que editó John Hammond Records en 1983.



Notas, en torno a 1971.

1965-1966



Bob Dylan y Allen Ginsberg,
Lowell, Massachusetts,
12 de noviembre de 1975.
Fotografía de Ken Regan.

VISITA A LA TUMBA DE JACK KEROUAC

El 12 de noviembre de 1975, la Rolling Thunder Revue, la compañía organizada por Dylan y formada por músicos, escritores, poetas, cineastas, fotógrafos y otros artistas, pasó por Lowell, Massachusetts. Ginsberg y Dylan aprovecharon la ocasión para visitar la tumba de Jack Kerouac, donde se sentaron, hablaron de este y su influencia, leyeron algunos de los 242 coros de *Mexico City Blues*, el poema de Kerouac, e improvisaron algunos suyos. En la entrevista que dio en 1995 para *No Direction Home*, Ginsberg revela que también intentó que Dylan se trajera al también escritor *beat* William S. Burroughs, como parte de la Rolling Thunder Revue, pero no lo consiguió.

LOS BEATS DE LA COSTA OESTE

En sus viajes en busca de inspiración a lo largo y ancho de Estados Unidos a principios de la década de los años sesenta, el célebre arquitecto y diseñador italiano Ettore Sottsass había hecho amistad con poetas *beats* como Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Neal Cassady. Más tarde, Sottsass y la escritora Fernanda Pivano, su esposa, se convirtieron en los portavoces del movimiento *beat* en Italia.

Durante uno de esos viajes, a principios de diciembre de 1965, Sottsass estaba en San Francisco en un momento en que Dylan también se encontraba de paso por la ciudad. Las fotos en las que Dylan figura en la reunión de poetas que se celebró el 5 de diciembre en la librería City Lights son más conocidas, pero las que hizo Sottsass con Dylan, Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti conversando en un restaurante de la ciudad ofrecen una imagen más informal de la relación que unía a estos artistas. Sean las fotos de Sottsass de esta velada en particular o no, el periodista del *San Francisco Chronicle* Herb Caen escribió lo siguiente sobre una velada parecida:

A primera hora de la mañana del viernes [3 de diciembre] entraron en La Tosca de Columbus el cantante folk Bob Dylan, los poetas Allen Ginsberg y Laurence [*sic*] Ferlinghetti, el diseñador italiano Ettore Sott-Sass [*sic*] y algunos otros y, al primer vistazo de aquella colección de barbas y sandalias, la camarera anunció lo siguiente: «Aquí tenemos unas normas: ¡fuera, fuera, todo el mundo fuera!». Y afuera que salieron, murmurando y farfullando.

Años después, el 11 de diciembre de 1980, Sottsass fundó el Grupo Memphis. Influyente colectivo de arquitectura y diseño posmoderno, el nombre del grupo procede del hecho de que en su primera reunión hicieron sonar repetidas veces «Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again», la canción de Dylan de *Blonde on Blonde*.



I-D: Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Bob Dylan, Peter Orlovsky, Julian Orlovsky, San Francisco, diciembre de 1965. Fotografía de Ettore Sottsass.



Aquí

y 2014-2023

ahora

Lo que distinguía a mis canciones, y aún las distingue, es que puedo crear distintas órbitas que se desplazan y entrecruzan entre sí y están dispuestas de una forma metafísica. Todas salieron del panteón de la música folk, y esas canciones han perdurado. Así que, si mis canciones están escritas de forma correcta y elocuente, no hay motivo para que no perduren.

—Bob Dylan, octubre de 2004, entrevista con Edna Gundersen,
USA Today



Imagen del vídeo de *Shadow Kingdom*, 2021. Dirección de Alma Har'el.



SHADOWS IN THE NIGHT



Foto de la contraportada de *Shadows in the Night*, 2014. Fotografía de John Shearer.

Durante el año 2014, parecía que Dylan estaba trabajando en alguna novedad. El 13 de mayo colgó en su sitio web una grabación de estudio del clásico popular «Full Moon and Empty Arms». Unos meses después, en un concierto que dio en Los Ángeles el 26 de octubre, estrenó «Stay with Me», la canción con hechuras de himno religioso de Jerome Moross y Carolyn Leigh. («Stay With Me» es el tema de *El cardenal –The Cardinal–*, la película de 1963 dirigida por Otto Preminger. Al año siguiente, Dylan visitó a Preminger en el rodaje de su siguiente película, *Primera victoria –In Harm’s Way–*.)

El 9 de diciembre, Dylan anunció el lanzamiento de *Shadows in the Night*, su trigésimo sexto álbum de estudio. Como sus dos siguientes trabajos de estudio, *Shadows* incluye clásicos populares del así denominado Gran Cancionero Estadounidense y el repertorio de uno de los mejores intérpretes de este canon, Frank Sinatra.

Con canciones de Irving Berlin, Rodgers y Hammerstein y Johnny Mercer, el nuevo rumbo que había tomado Dylan pudo parecer toda una ruptura a ojos de aquellos que conocían bien su trayectoria profesional. Pero es que Dylan llevaba toda su vida bebiendo de la historia de la música estadounidense y, aunque el vínculo no siempre saltara a la vista, el gran cancionero estadounidense formaba parte de su ADN musical. La fórmula de Dylan reducía las canciones a lo esencial. Y esto le permitía encontrar un nuevo significado en canciones que ya se habían hecho un sinfín de veces, desde el cine clásico de Hollywood hasta los discos de Barbra Streisand y, últimamente, Rod Stewart.

Como explicaba Dylan en el comunicado de prensa que anunció *Shadows in the Night*:

Yo no considero que esté versionando estas canciones en modo alguno. Ya se han versionado bastante. De hecho, se han enterrado. Lo que mi banda y yo hacemos básicamente es desenterrarlas. Sacarlas de la tumba y exponerlas a la luz del día.

Publicado el 3 de febrero de 2015, *Shadows in the Night* era inconfundiblemente un disco de Bob Dylan. Taciturno y provocador, este álbum exploraba dimensiones de su música a las que, aunque presentes desde hacía tiempo, nunca se les había dado un relieve tan pronunciado. «The Night We Called It a Day» era tan expresivamente vívida que Dylan decidió colaborar con el director Nash Edgerton en la producción de un vídeo musical inspirado en el cine negro que hacía un guiño a la pasión de Dylan por este género.





Recording Studios
 1750 North Vine St. Hollywood, California 90028
 TEL -323-871-5001 FAX-323-871-5058

- MASTER
- SLAVE
- SAFETY

REEL NO.

4 of

ARTIST <u>Bob Dylan</u>		CLIENT <u>Bob Dylan</u>		DATE <u>02/03/14</u>	
PRODUCER <u>Bob Dylan</u>		ENGINEER <u>Al Schmitt</u>		ASS'T <u>SG/CH</u>	
ANALOG <input checked="" type="checkbox"/>	SPEED <u>30</u>	LEVEL <u>76/185</u>	TAPE <u>900</u>	NR	TRACKS <u>24</u>
DIGITAL <input type="checkbox"/>	MACHINE <u>A827</u>	SAMP. FREQ.	STUDIO <u>Cap B</u>	TONES AT HEAD <input type="checkbox"/>	

TAKE	TITLE	TIME	REMARKS
3	"The Night We Called It A Day" LTK3	1:50 3:50 5:30	-take 3, complete take
4	"The Night We Called It A Day"-TK4	1:50 6:55 10:40	-take 4, complete take
5	"The Night We Called It A Day"-TK5 -MASTER-	1:50 15:00	-take 5, complete take *-temporary master take

ST



65-50388

Bob Dylan 02/03/14 CAP St. B
 REEL #4 of 1300ps 76/185
 "The Night We Called it A Day"

Ficha y bobina de «The Night We Called It a Day».



Anuncio de *Shadows in the Night*, Alemania, 2014.

Dylan concedió su más importante entrevista de promoción del álbum a *AARP: The Magazine*, una revista con una de las mayores tiradas del mercado estadounidense. A modo de extra, la revista regaló cincuenta mil copias del álbum a lectores seleccionados al azar. En esta charla con el redactor jefe de la revista, Robert Love, Dylan abordó muchos temas, entre ellos la importancia de la familia, su carrera y la influencia de Frank Sinatra en su nueva música:

Cuando te pones a hacer estas canciones, debes tener presente a Frank. Porque él es la montaña. La montaña que tienes que escalar, aunque te quedes a mitad de camino.

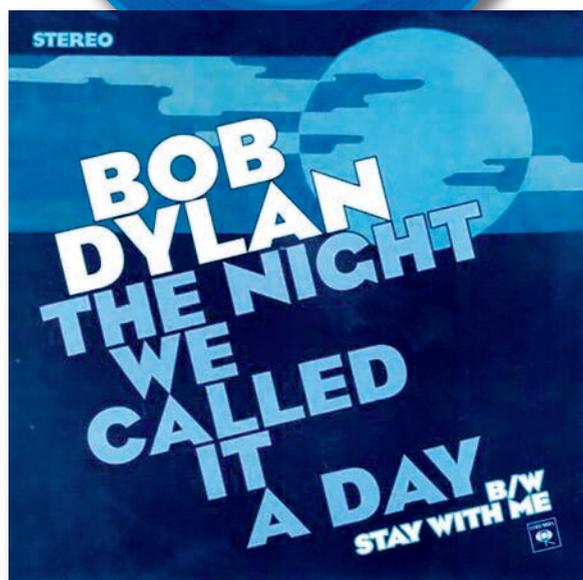
Dylan admiraba a Sinatra desde hacía mucho tiempo, y el sentimiento era mutuo: en 1995, Sinatra había pedido especialmente a Dylan que interpretara «Restless Farewell» en su fiesta de ochenta cumpleaños, cosa que resulta tanto más extraordinaria por cuanto Dylan era el único artista que nunca había versionado una canción suya.



«THAT LUCKY OLD SUN»

Shadows in the Night no supuso una ruptura tan radical como podía parecer; Dylan había cantado estas canciones durante toda su carrera. «That Lucky Old Sun», el último y conmovedor tema del álbum, era una canción que el artista había ofrecido en directo más de dos docenas de veces antes de grabarla. La había cantado en público por primera vez en Farm Aid, el 22 de septiembre de 1985, acompañado por Tom Petty and the Heartbreakers y Willie Nelson, y en 1971 había grabado una versión con Leon Russell al piano.

Shadows in the Night sentó las bases de los dos siguientes álbumes de Dylan. Así como sus exploraciones en materia de *country*, *gospel* y otros géneros habían marcado su propia música, estos álbumes a su vez iban a influir en la música que aún estaba por venir, ya fuera la transformación en directo de «Like a Rolling Stone», con su larga sección con *rubato*, en 2019, o la contemplativa «Mother of Muses», del álbum de 2020 *Rough and Rowdy Ways*.



Sencillo en 45 rpm de «The Night We Called It a Day», de Record Store Day, 2015.

Capitol Studios
1750 North Vine Street
Hollywood, California 90028
T - (323) 871-5001
F - (323) 871-5058

client: Bob Dylan producer: Bob Dylan
title: "That Lucky Old Sun" w/ Horns date: 2-10-14
artist: Bob Dylan engineer: Al Schmitt

15 i.p.s.	30 i.p.s.	dolby	freq	tape	level
2400	16trk	studio B	bit rate	n.s.d.	c.c.i.r.

1./(25) TymP	2./(26) BASS	3./(27)	4./(28)	5./(29) SN	6./(30) - O/H Hox
7./(31) O/H - Piano	8./(32) - PIANO - Lo	9./(33) H7	10./(34) MONO ROOM M249	11./(35)	12./(36) GITR 1 STH
13./(37)	14./(38) GITR 2 CHARLIE	15./(39)	16./(40) STAIR	17./(41) - ROOM - C-24	18./(42)
19./(43) Vocal	20./(44)	21./(45) - HORN'S -	22./(46) BANE TRPT's	23./(47)	24./(48) SMPTE 30 NOFF

Form 8028 Rev. 4 (10/02)

Hoja de pistas de «That Lucky Old Sun», 2014.

PÁGINAS SIGUIENTES (552-553):

Imágenes del vídeo de «The Night We Called It a Day», 2015. Dirección de Nash Edgerton.

The Night WE CALLED IT a Day

ORIGINAL
ALL RIGHTS RESERVED
COPYRIGHT 1997 BY COLUMBIA TRISTAR
A DIVISION OF SONY MUSIC ENTERTAINMENT
P.O. BOX 1000, HOLLYWOOD, CA 90028





The End

ALL RIGHTS RESERVED
COPYRIGHT © 2013 BY COLUMBIA PICTURES INC.
A DIVISION OF SONY PICTURES ENTERTAINMENT



I-D: Bob Dylan; Jimmy Carter; Neil Portnow, director general de MusiCares; MusiCares, 2015. Fotografía de Michael Kovac.

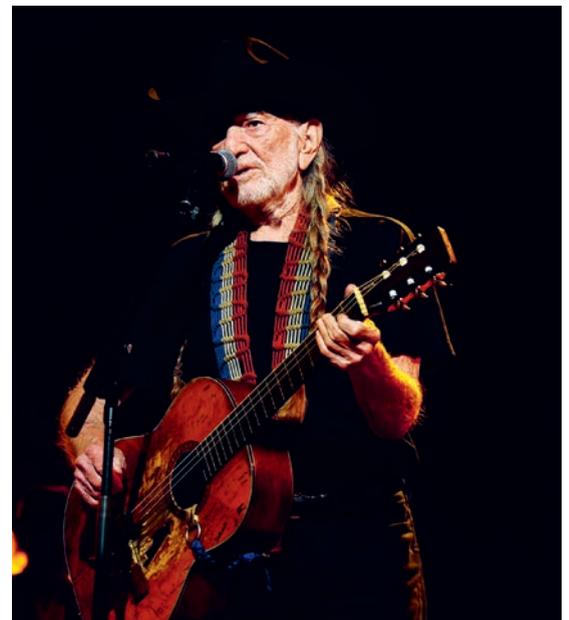


Sheryl Crow y Don Was, MusiCares, 2015. Fotografía de Kevork Djansezian.

MUSICARES

El 6 de febrero de 2015, cuando subió a recoger el premio Persona del Año de MusiCares en Los Ángeles, Dylan ofreció un discurso de treinta minutos en el que reflexionó acerca de sus influencias, su trabajo de compositor y su carrera. Tras unas generosas palabras del expresidente de Estados Unidos, y fan de Dylan, Jimmy Carter, Dylan subió al escenario y habló con franqueza sobre sus procesos compositivos.

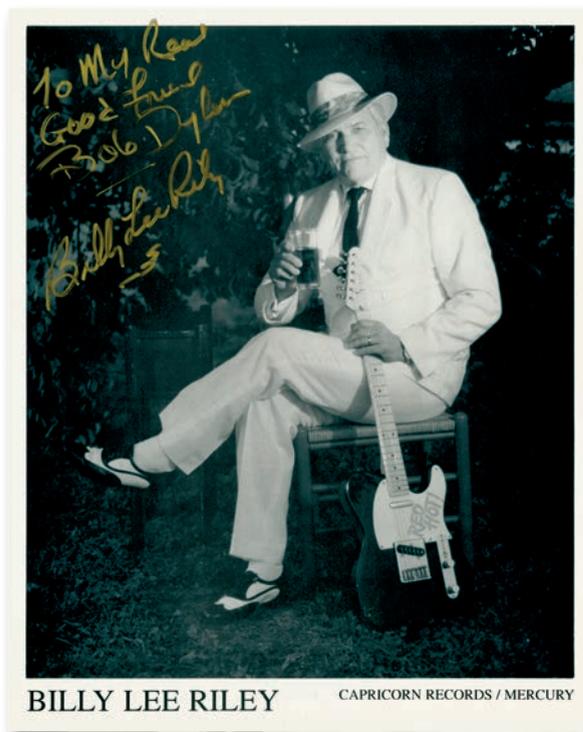
Me alegro de que mis canciones reciban este homenaje. Pero no han llegado hasta aquí por sí solas. Ha sido un camino largo y ha costado mucho. Estas canciones mías son como obras teatrales de misterio, de la clase de las que veía Shakespeare cuando era niño. Creo que ahí está el origen de lo que yo hago. En aquel entonces estaban en los márgenes, y creo que lo siguen estando ahora. Y suenan como si hubieran pisado un terreno muy duro.



Willie Nelson, MusiCares, 2015. Fotografía de Larry Busacca.



Bob Dylan, recogiendo el Premio MusiCares a la Persona del Año, 2015. Fotografía de Kevin Mazur.



Fotografía promocional de Billy Lee Riley, dedicada a Bob Dylan.

En su discurso, Dylan dio las gracias a las muchas personas que le habían ayudado a lo largo de su carrera, desde el editor musical Lou Levy («Me dijo con toda franqueza que no había precedentes para lo que yo hacía, que yo había nacido antes o después de tiempo») hasta Joan Baez («He aprendido mucho de ella. Una mujer con una sinceridad devastadora. Y ese amor y esa devoción no podré compensárselos nunca»).

Al término de su discurso, Dylan explicó qué era lo que le había impulsado a hablar de forma tan pública:

Estoy orgulloso de estar aquí esta noche para MusiCares. Pienso mucho en esta organización. Han ayudado a mucha gente. Muchos músicos que han aportado mucho a nuestra cultura. Me gustaría darles las gracias personalmente por lo que hicieron por un amigo mío, Billy Lee Riley. Un amigo mío al que ayudaron durante seis años cuando estaba mal y no podía trabajar. Billy era un hijo del rock, claro.

Era un original. Hacía de todo: tocaba, cantaba, componía. Podría haber llegado más lejos, pero llegó Jerry Lee [Lewis]. Y ya se sabe lo que pasa cuando aparece alguien así. Que ya no hay nada que hacer.

Así que Billy se convirtió en lo que en la industria llaman —un término muy condescendiente, por cierto— una sensación de un solo éxito. Pero a veces, solo a veces, de vez en cuando, una sensación de un solo éxito puede causar un impacto más grande que una estrella discográfica con veinte o treinta éxitos a sus espaldas. Y el éxito de Billy se llamó «Red Hot», y sí estaba al rojo vivo. Una canción que te reventaba la cabeza y te quedabas feliz. Te cambiaba la vida.