

Traducción de poesía y literaturas comparadas: una ética contra la hegemonía de la lengua oficial y la lógica del mercado

Delfina Muschietti

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ABSTRACT

Tarántula – which alternates prose poetry and free verse – by Bob Dylan, develops in many ways a transgressive writing. Dated between 1965 and 1966, goes beyond the poststructuralism premises, and against the market law, which Deleuze pointed out as the main power in our globalized world almost thirty years later. It's also remarkable how Dylan's text puts over the surface of the imperial English of USA another text written in capital letters (the Spanish of Hispanic immigrants) and thus reversing the hierarchy between dominant and dominated languages. The Spanish translation, published in Madrid 2007, contradicts those textual strategies, obeying instead the law of the editorial market. In contrast, Dylan's writing as well as his interviews (a consistent pre-text for his artistic work), defends against colonization a notion of America linked to the native people: a territory therefore with linguistic and political frontiers in nomadic movement.

Keywords: Translation, poetry, official language, dominated language, market.

El libro *Tarántula*, de Bob Dylan – que alterna prosa poética y poesía en verso – se presenta en muchos sentidos como transgresor. Escrito entre 1965 y 1966 adelanta los lineamientos posestructuralistas y juega contra las leyes del mercado, que Deleuze denunciaría como dominantes en nuestra sociedad de capitalismo globalizado, más de treinta años después. Observamos también cómo el inglés imperial de Estados Unidos es cribado en el texto de Dylan por la lengua dominada de los hispanohablantes inmigrantes, inscribiendo una lengua menor en el interior de la dominante: dichas incrustaciones aparecen en letras mayúsculas sobresalientes en la superficie del texto para el ojo del lector, invirtiendo así la relación jerárquica de fuerzas. La traducción del libro publicada en España en el 2007 contradice esas operaciones, poniéndose al servicio de las ley del mercado editorial. En ese sentido, la escritura de Dylan y su posición en las entrevistas (un consistente pre-texto teórico), reniega de la dominación colonizadora para defender una noción de América ligada a la población nativa indígena y, por ende, de fronteras lingüísticas y políticas nómades.

Palabras claves: Traducción, poesía, lengua oficial, lengua dominada, mercado.

De acuerdo con Deleuze (1990) en nuestros días de capitalismo globalizado, el mercado todopoderoso sustituye a las instituciones disciplinarias descritas por Foucault: ahora se trata de “sociedades de control”. El mercado es el poder que atraviesa toda nuestra existencia, dirige nuestras relaciones y nuestros cuerpos. En la última entrevista con Claire Parnet, filmada poco antes de su muerte Deleuze (1998), vuelve sobre el tópico al señalar que estamos en un período “seco” de la literatura debido al dominio del monopolio editorial, que rige las publicaciones masivas donde el verdadero arte no tiene cabida. Sólo nos queda, dice, “el mercado negro”, las circulaciones casi clandestinas. Confirmando sus palabras, podríamos enumerar diversas formas de mercado negro en el mundo de la cultura latinoamericana, y en el horizonte más expandido de las literaturas comparadas, que incluye la traducción. Por el otro lado, Derrida (1996) apunta en *El monolingüismo del otro* que toda cultura es una forma de colonización, que la ciudadanía es una forma fantasmática del poder y que la lengua dominante del colonizador está al servicio de ello. Dos son las paradojas centrales que niegan esa dominación o que la exhiben como política:

1. Nunca se habla más que una sola lengua, nunca es la “propia”
2. Nunca se habla una sola lengua

Las reflexiones de estos dos filósofos, que confluyen en nuestra perspectiva, guían estas páginas. Por un lado, al señalar que la poesía, al menos desde los años 70 del siglo XX en adelante, se ha constituido en Argentina como una forma de resistencia al mercado totalizador de la narrativa cada vez más doblegado al monopolio editorial, articulando diversos modos de lo que se podría llamar un *mercado negro paralelo*. Por el otro, al proponer la traducción y las literaturas comparadas como una forma de salirse del circuito dominador de la lengua única, imposible. Y en ese campo, proponer además, un modo de la traducción que se condiga con la práctica experimental y resistente de la poesía. Porque hay formas de la traducción también doblegadas al poder capilar del mercado editorial y lingüístico.

Las formas del “mercado negro” son múltiples para la poesía: circulación de textos de mano a mano, o de computadora a computadora, talleres de escritura, ciclos orales de poesía, pequeñas editoriales de autogestión que publican por subsidios, o incluso con libros pagos por el autor, revistas en papel o informáticas que además de publicar la poesía producida en el país, difunden la poesía que se produce en Latinoamérica, que una vez más obstruida por el monopolio editorial de España (publicación y distribución), tiene poca posibilidad de llegada al público lector general. En la Academia local, por otro lado, circula el malentendido deudor de otro poder imperial: el ejercido por la llamada “ficción”, entendiéndose por ello a la narrativa, que resulta así la única forma de la literatura y deja prácticamente excluida de las consideraciones del campo de la crítica a la escritura poética, casi ausente de los programas de la Carrera de Letras, por ejemplo.

Este ensayo, entonces, articula varias formas de resistencia al proponer una lectura de los textos poéticos de un artista popular, Bob Dylan, cuya obra cae fuera del campo académico hegemónico americano (a pesar de haber sido nominado ya varias veces para el Premio Nobel de Literatura y contar con

Seminarios sobre su obra en otros continentes)¹, no sólo por tratarse de poesía sino porque se los considera como pertenecientes a un material “bastardo” para la Academia, como es el de la canción. Por un lado, se podría contestar a este prejuicio que los límites entre “cultura alta” y “cultura baja” en estos tiempos de comienzos del siglo XXI están cada vez más difusos; por otro lado, que los textos resistentes de Dylan exceden ampliamente los límites del soporte masivo de la “canción”, pero la ceguera académica impide la mirada sobre la totalidad de una obra que ha adelantado muchas de las formas de la teoría crítica y filosófica de su tiempo. Hacemos foco aquí en *Tarántula*, el único texto publicado como libro de literatura bajo su firma en 1970: se trata de poesía en prosa y poesía en verso, un texto escrito en inglés pero mechado de palabras y frases en español. Esta escritura es una muestra ejemplar de la praxis artística de Dylan: un devenir en el horizonte de la lengua, siempre en tránsito, en la búsqueda de una lengua nueva.² Por ello, conforma una escritura sumamente experimental, que en los giros de esa experimentación, presenta textos de espaldas a la demandas del mercado, aunque se entreguen con la firma de un autor inmensamente popular y, en paradoja con su ética anti-mercado, fuertemente inscripto en el circuito de los mass media³. Al mismo tiempo, resulta muy interesante comparar las traducciones realizadas en España y en Argentina de *Tarántula*, un libro de difícil aunque atrapante lectura, cuyo título ya se abre a la mezcla de lenguas, al poner como palabra rectora del texto una palabra en español (que funciona como “extranjero” frente al inglés dominante); lengua a la que se vuelve en varias partes del libro con frases o palabras incrustadas (*MARÍA-QUIERO TUS OJOS*, por ejemplo), a la manera de Rimbaud con el título de sus *Iluminaciones*. En éste es el inglés el que actúa como incrustación desde el título y a lo largo de todo el libro (*corner, square*, etc). Por otro lado, el título *Tarántula*, siguiendo con esa corriente interna de español en el libro, puede llegar a leerse también como una cita del poema de Federico García Lorca con el mismo título.

Es interesante observar, decíamos, el resultado de las traducciones al español de este texto raro que lleva la lengua inglesa hasta un extremo, haciendo red con la poesía de Emily Dickinson y la de Sylvia Plath: qué operaciones se practican en el Laboratorio del traductor y a qué fuerzas o poderes responden, y qué tipo de lengua española se usa en cada una de las traducciones. Curioso también observar cómo el inglés imperial de Estados Unidos es cribado en el texto de Dylan por la lengua dominada de los hispanohablantes inmigrantes, inscribiendo una lengua menor en la dominante, en términos de Deleuze-Guattari (1975). No es ocioso constatar, entonces, que esas incrustaciones aparecen en tipografía de letras mayúsculas sobresaliendo

¹ La nominación para el Nobel fue impulsada por el poeta Allen Ginsberg, por académicos suecos e ingleses. En Inglaterra ya hay profesores que lo incluyen en el canon de la poesía contemporánea, y la Universidad de Sevilla ha comenzado a dictar en 2010 un Seminario sobre su obra.

² En ese sentido, Dylan, sigue el camino propuesto por su admirado Rimbaud en las *Cartas al vidente* (1871): la tarea para el poeta es “hallar una lengua”.

³ Esa paradoja también produce perplejidad en el mismo Dylan, quien con frecuencia y frente a la irritación de sus entrevistadores, confiesa que “no tiene ni idea” de cómo ni por qué se ha vuelto tan popular, ya que nunca se lo propuso como objetivo. Ver especialmente la famosa Conferencia de Prensa de San Francisco de 1965 (2007), también se la puede ver fragmentada en www.youtube.com

para el ojo del lector, e invirtiendo la relación entre dominante y dominado. En esos términos, la traducción del libro publicada en España tergiversa esas operaciones: al utilizar la lengua imperial española en el texto base arrastra el texto de Dylan hacia una esfera lingüística completamente diversa, y pierde el contraste entre el inglés dominador del Norte con el español de los hispanohablantes de América, llevándolo hacia un contraste entre la España colonizadora y, la América hispana, que es de otro tenor y que además se halla mal-interpretada en la traducción. Baste como ejemplo el siguiente: en el texto original en inglés aparece con minúsculas en el correr de la prosa poética “the band is playing malagueña salerosa” (p. 61), y Manzano coloca unas mayúsculas inexistentes para la cita de la canción mejicana. Uno podría pensar que las estrategias del original frente al español de América son dos: mostrar la incrustación de la lengua dominada en el devenir de la lengua dominante, como una marca inscrita en la lengua mayor, cuando aparece con minúsculas como no-marcado; o señalar una drástica inversión de jerarquías cuando aparece con mayúsculas, sobresaliendo por sobre el texto en el inglés en tanto lengua mayor dominante. Ambas parecen tergiversadas en la traducción de Manzano.

Otro rasgo interesante de señalar surge de la lista que hemos hecho de frases o palabras escritas enteramente con mayúsculas e incrustadas en el devenir gráfico-sonoro de *Tarántula*. Las escritas en español, si las ponemos una debajo de la otra, componen poemas de sintaxis fluida y mayoritariamente son poemas de amor, o de enfrentamiento con la “chota” (dos apariciones para esta palabra, que significa policía en jerga mejicana). En cambio, las palabras o letras escritas completamente en mayúsculas en inglés son balbuceos de interjecciones o se reducen a la violencia de las siglas de corporaciones (FBI, UN, D.A.R, HUAC⁴) típicas del orden cultural norteamericano, o iniciales famosas (H.G. También es sintomático que la única afirmación del que habla que se halle en el texto sea esta frase en español: SOLO SOY UN GUITARRISTA (pág.47). En ese sentido, la escritura de Dylan y su posición en las entrevistas (que constituyen un pre-texto teórico para su producción artística)⁵, reniega de la dominación colonizadora para defender una noción de América, ligada a la población nativa indígena y, por ende, de fronteras nómades. Para el nativo inglés blanco, el hispano también está ligado a esas zonas aborígenes de América. Dylan habla de esa contraposición en estos términos:

Ese orgullo de los americanos [“Americans” la palabra que usa para sí mismo el pueblo de USA], eso no significa nada para mí, yo me inclino más hacia lo que es verdadero para siempre. [...] Para mí América significa los Indios. Ellos estaban

⁴ HUAC resulta una referencia muy irónica, porque ligada a otras interjecciones (WOWEE, WOONOM), parece una más: sin embargo, es la sigla del comité designado para la búsqueda de la “subversión” en USA en los años 50: la llamada “caza de brujas”.

⁵ El grueso volumen de 445 páginas, de las entrevistas reunidas en libro (2006), son sólo una selección de las entrevistas dadas por Dylan a lo largo de más de cuarenta años de producción artística. En el sitio www.youtube.com se recogen más entrevistas importantes, así como en el cd de *The Bob Dylan Scrapbook* (2005), y los tres cd de *The Interviews Box* (2006). Para una lista extensa de las entrevistas, ver <http://www.taxhelp.com/interviews.html>.

aquí y ésta es su tierra y *todos* los blancos son sólo invasores. Nosotros hemos devastado los recursos naturales de esta tierra, por ninguna otra razón más que para hacer dinero, comprar casas y mandar los chicos a la universidad y mierdas como ésas. Para mí América es el período indio, no elijo ninguna otra cosa: películas, Greta Garbo, Wall Street, Tin Pan Alley o el baseball de los Dodgers. Todo eso no significa nada. Lo que le hemos hecho a los Indios es vergonzoso. Yo creo que América, para ser justos, debería volver a empezar desde allí. (2006, p.342)

Estas son palabras de una entrevista de 1986, pero esa raíz de pensamiento ya estaba en el poema que da lugar a la canción “Whit God on Our Side” “Con Dios de nuestro lado”), de 1964, en la que se ironiza acerca del poder y su capacidad de hacer guerra en favor de determinados intereses bajo la hipócrita máscara de matar en el nombre de Dios.⁶ El poema iguala el genocidio nazi cometido en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial al genocidio cometido por la caballería de Estados Unidos contra el pueblo indígena, el primero en ser nombrado en la larga lista de atrocidades. Lo interesante de la forma allí es el uso del pronombre “our” (nuestro) que reúne al que habla y canta y a los posibles escuchas, en el caso de la matanza de los indios, poniendo en evidencia la problemática de la complicidad de las culturas con dichos genocidios; mientras el uso del “their”, cuando se habla de los genocidios cometidos por otros pueblos antagónicos, muestra la falsedad del mismo argumento usado como justificación por unos y otros. Del mismo modo, en su también experimental y contra-mercado film *Renaldo & Clara*, estrenado en 1978, la visita a una comunidad indígena ocupa un lugar central. El film, que opera por fragmentos, focalizaciones y des-focalizaciones, pone en primer plano los pies de los indígenas mientras bailan, y acompaña el momento de la comida compartida, en una especie de celebración del *potllach* por sobre la acumulación de la economía capitalista. En 1981 Dylan vuelve sobre el tópico en otra entrevista, e insiste en contraponer dos formas de cultura, poniéndose otra vez como fuera de los límites de la nación: “Estados Unidos ha sido siempre loco-por-las-armas. El hombre blanco mataba a los indios con armas [de fuego]. [...] Por eso necesito salir, irme cada tanto, para no sentirme asfixiado” (2006).

Se podría decir que Dylan comparte un mismo movimiento, presente en otros poetas experimentales de otras partes del continente americano en la misma franja temporal. Hablamos, por ejemplo, de Oliverio Girondo girando hacia el Tam Tam indígena en su último libro *En la masmédula* de 1956; de Alejandra Pizarnik, que elige en 1968 como título del primer libro de su última etapa la cita de un poema indígena *Extracción de la piedra de locura*; o titula uno de sus últimos textos “Loba Azul es mi nombre”, siguiendo la tradición de la

⁶ Todos los textos de las canciones escritos hasta el 2001 pueden leerse en Dylan (2002); y hasta hoy en el sitio www.bobdylan.com. De todos modos, los textos nunca están fijos, siempre sujetos a numerosas variantes en las performances en vivo, conciertos y sesiones de estudio, a veces conservadas en las Series Bootlegs, como se aclara más adelante

nominación indígena⁷. La conexión con lo indígena, tal como el mismo Dylan, la describe en 1978 – como una fuerza fuente de experiencias visionarias – transforma su tierra natal, Minnesota, en un lugar “tan extranjero” (“so foreign”):

Nací en, crecí en, un lugar tan extranjero que sólo se puede imaginar si has estado allí [...]. Bueno, en los inviernos todo está tan quieto, nada se mueve. Ocho meses así. Lo puedes comprender todo. Puedes tener ciertas experiencias asombrosamente alucinógenas sin hacer nada más que mirar hacia afuera por la ventana. Luego están los veranos, cuando todo se pone húmedo y pegajoso y el aire es muy metálico. Hay mucho espíritu indio allí. La tierra es inusitada, llena de mineral.[...] Una gran cualidad espiritual atraviesa todo el Midwest. Muy sutil, muy fuerte, y allí es donde crecí. New York fue un sueño (*ivi*, p. 202)⁸.

En el mismo lugar refractario al poder colonizador y a los límites de la nación (extranjero, no extranjero), podemos ubicar en la obra de Dylan la performance de “Deportees”. La canción – editada en 1961 – es una musicalización de un poema del admirado Woody Guthrie, que narra desde la perspectiva de los trabajadores, inmigrantes ilegales de habla hispana, la muerte de un grupo de ellos ocurrida en 1948 en un accidente de aviación en Los Gatos Canyon, mientras eran deportados. El poema pasa de la voz del observador compasivo a la voz de los inmigrantes mismos, y cuestiona en primera persona del plural la noción de pertenencia o de ciudadanía dejando entrever que nadie mejor que ellos (“we”: “nosotros”), que han trabajado esa tierra por años, la merecerían. Sin embargo, en las noticias serán mencionados sin nombres propios casi como los NN, los desaparecidos argentinos de la última dictadura militar. De este modo, el que habla, saluda en inglés y en español a los amigos “Juan”, “Rosalita”, “Jesús” y “María”, y contrasta así su actitud con la aniquilación recibida desde el poder central, sustentado en los medios (la noticia del accidente se escucha en la “radio”), que sólo los nombra bajo el rótulo de “deportees”, como la fosa común en la que fueron enterrados⁹. Se puede leer en esta mezcla de lenguas, el mismo procedimiento que dio en el “our” y “their” del texto que comentamos arriba: es una voz desde el interior de una comunidad la que desenmascara los “afuera” y “adentro”, los límites arbitrarios y las complicidades con éstos, que esa misma comunidad impone. La voz de Dylan hace propio el texto de Guthrie, en una admirable performance junto a Joan Baez en la ya legendaria gira de 1976 *The Rolling Thunder Reveu*, durante la cual se filmaron buena parte de las escenas de *Renaldo & Clara*. Años más tarde, Derrida (1996) pone el acento en el hecho de que toda “ciudadanía” es una forma derivada del poder, así como la dominación de una lengua sobre

⁷ Para una ampliación de esta lectura, ver Muschietti, Delfina (1999).

⁸ Dylan podría haber usado “strange” para su descripción, sin embargo dice “foreign”, un adjetivo mucho más fuerte en cuanto a la no-pertenencia, el estar fuera de. Esta adjetivación retoma una imagen particular de “It’s Alright, Ma, I’m Only Bleeding”, cuando el hijo habla a la madre y el sonido de su suspiro es descrito con ese mismo sentido de ajenidad para con el oído de la madre, cuando lo usual es presentarlo como lo más próximo o familiar: “So don’t fear if you hear/ A foreign sound to your ear/ It’s alright, Ma, I’m only sighing.” (“Así, no tengas miedo de oír / Un sonido extranjero en tu oído / Está bien, Ma, sólo estoy suspirando”)

⁹ Según nos dice la información sobre lo ocurrido en Los Gatos Canyon, los inmigrantes muertos en el accidente fueron enterrados en una fosa común, sin una previa identificación de los cadáveres.

otra un efecto de la “colonización” que toda cultura impone. El mismo término será utilizado por Dylan en una entrevista de 1984 (2006, pág: “it is just colonization”) cuando describa con toda claridad, seis años antes que el texto de Deleuze, las manipulaciones de la globalización, que redundan en la supremacía del mercado por sobre cualquier delimitación territorial, y que deriva en la concentración del dinero en unos pocos mientras para otros rige la condición de “esclavo”, los que trabajan por unos centavos al día en la manufactura de un producto que será vendido y usado en otra parte del planeta. Esa es la base de su canción “Union Sundown”, de 1983, donde la población “esclava” está ubicada en Taiwán, Singapur, India, Pakistán, Argentina, Brasil: un flujo de trabajo esclavo en la manufactura de lo que otros gozarán en otras latitudes, un plus agregado a la alienación por el orden capitalista globalizador. En la misma posición anticipadora del discurso de Deleuze, podemos ubicar otra entrevista realizada en 1986 en Australia. Otra vez, los dos autores vuelven a hacer constelación: usan la misma palabra “monstruo”, Dylan en 1986 y Deleuze en 1990, para designar al “mercado” todopoderoso de estos tiempos que corren. Es la misma noción de “control” la que anima la percepción de ambos:

Tiene que haber algún tipo de luz, de brillo, fuera de todo lo que se te da en tanto consumidor masivo. Lo que yo veo es un *mass monster*. No sé cómo es aquí pero en América está en todas partes. Invade tu casa, tu cama, tu armario. Está cerca de invadir la vida entera, hacen de todo lo mismo. Cualquier cosa que se te ocurre hacer, viene alguien y lo marketea (“market it”). Pienso que va a cambiar, esto no va a durar para siempre (*ivi*, p. 327, la traducción es mía)

En 1964 lo había descrito en cuatro líneas en “It’s All right, Ma...” que concluían: “Propaganda, todo es falso”¹⁰.

En consecuencia, postulamos que la traducción de Manzano atiende más al “mass monster” que guía el mercado que a las estrategias sintácticas y culturales que compone el texto original. Para el caso del español que traduce el inglés del original (que constituye la mayor porción de texto), proponemos un *español abstracto* y violentado por el inglés, un español *artificial* que deje traslucir que se trata de una traducción del inglés, que responde a la cultura norteamericana. El respetar el signo & sería uno de esos rasgos¹¹. Sobre ese lenguaje artificial base se recortaría el español de América citado por Dylan como una corrosiva entrada en el inglés dominante.

Un poco de historia

Del mismo modo siempre anticipatorio, podemos ubicar la primera parte de la obra de Dylan, entre 1961 y 1963, en la vía de un marxismo estructuralista intuitivo, con poemas como “Who killed Davey Moore?” con una escenificación

¹⁰ Advertising signs that con you/ Into thinking you're the one/ That can do what's never been done/

That can win what's never been won/ Meantime life outside goes on/ All around you.

¹¹ El mismo signo es usado frecuentemente por Sylvia Plath (una contemporánea del primer Dylan) en la prosa poética de sus *Diarios*.

a lo Brecht,; o “The lonesome Death of Hattie Carrol” y “A Pawn on their game” con la figura del juego de ajedrez, usado en el mismo sentido que lo hiciera de Saussure, y una composición que predice los Aparatos Ideológicos del Estado de Luis Althusser¹². Luego, entre 1964 y 1966, cuando ya empezaba a flaquear el estructuralismo, y diez años antes de la formulación de Deleuze-Guattari, Dylan produce un nuevo giro que desconcierta a su público: en su música, con el concierto eléctrico de New Port en 1965; en su escritura con *Tarántula*, un libro anómalo y anárquico, rizomático *avant la lettre*: que se presenta como una sucesión de textos en prosa rítmico-poética, cada una de ellos seguido o interrumpida por breves composiciones-cartas en verso. Como en un libro de poemas, hay múltiples entradas y comienzos porque no hay sucesión lógica ni secuencias: es decir, no hay narración, sino su apariencia fantasmática. Este último adjetivo puede aplicarse también al libro mismo, editado en forma-fantasma antes de ser editado oficialmente. Cuando Dylan se aprestaba a publicarlo en 1966, entregó un manuscrito a su editor; y luego, cuando había prometido terminar de corregir las galeras, tuvo un accidente de moto que lo recluyó por ocho años en su casa de campo en Woodstock. El libro circuló en edición pirata de 1971 (The Macmillan Company), con la copia robada de las galeras que Dylan había prometido corregir. Finalmente el mismo Dylan en 1994 dio autorización a la casa editora original, Scribner de New York, para la edición oficial del manuscrito, tal cual había sido dejado en suspenso en 1966, sin las correcciones prometidas, que finalmente decidió no hacer. Sobre esta última edición trabajamos para esta lectura.

Sin progresión ni flash backs, el libro comienza en cualquier parte y cada parte lleva título y es autónoma aunque se liga de un modo misterioso con las otras partes, procediendo como la poesía con repeticiones e insistencias, que son el eje del fluir entrecortado de lenguaje. No hay género literario estable sino fantasmas, máscaras de géneros, y de otros textos. Resulta verdaderamente desconcertante, por eso, que en los anuncios del mercado editorial y en las críticas españolas se catalogue a *Tarántula*, como la única “novela” de Dylan, cuando el editor del original habla solamente de un “first book”. Así, el flujo de la escritura de Dylan recibe por primera vez el soporte libro, en un corrimiento de los límites entre los géneros. Podríamos decir que *Tarántula* pasa por el horizonte próximo de *On the road* de Kerouac (1958), y *Naked Lunch* de Burroughs (1957), regresa al más lejano de *Finnegans Wake* (1933) de Joyce, y retorna de allí para potenciar lo experimental de éste último en la literatura norteamericana, corriendo todos los límites entre prosa y poesía hacia la materialidad del lenguaje¹³. De podría decir que el libro de Kerouac, aún con la gran invención de la experiencia del camino (que dará luego en el cine en la road-movie como género) y del personaje bohemio deambulador (que también se halla en el “rambler” de la música folk de los años 40), se mantiene sin embargo en los márgenes de la narrativa tradicional. Burroughs agrega la explosión del fragmento y la deriva; sin embargo, el texto continúa con una armadura sintáctica de la frase aún reconocible, y un yo narrador que sustenta el hilo narrativo. El texto de Dylan va más allá.

¹² Para una ampliación de este punto ver Muschietti (2009).

¹³ Dylan ha reconocido muchas veces (ver, por ejemplo, la cita que hace del libro en *No Direction Home*, de Scorsese) su admiración juvenil por *On the Road*, de Kerouac.

La escritura se sucede en un ritmo de detención y vuelta a empezar con el corte del fluir ante cada una de las composiciones-cartas-poemas, que a su vez son como un eco de los epitafios de Edgar Lee Masters¹⁴, con múltiples personajes diciendo a otros -ausentes para el lector-, sus odios, miserias, logros y desplantes. Pero los de *Tarántula* -en oposición al tono conclusivo de los epitafios de Masters-, son poemas fragmentarios, abiertos y en presente: son cartas lanzadas al viento. Ni siquiera estos textos cartas – menos crípticos que las prosas que los anteceden- se ofrecen a una lectura plana. Son restos de la cultura norteamericana puesta en evidencia, irónicos, punzantes, hipérbolicos en su rasgo satírico: jirones de relaciones familiares, restos edípicos o incestuosos, y frases de violencia sin dirección segura¹⁵, o pura irrisión de la Doxa o sentido común, atravesados por un pathos que indica que se los dice desde otro lado. Aunque el humor se constituye en eje dominante a veces, no se trata de parodia, sino más bien una mirada des-focalizada – como la cámara de los films de Dylan – que recoge los restos desde adentro, pero los exhibe desde otro lugar incómodo, muchas veces violento en su acción de desenmascarar las trampas de una cultura. En este sentido, resulta valioso un comentario dejado al pasar en 1966 sobre Sartre, ante el periodista Robert Shelton, quien le dice que sus palabras le recuerdan una cita del filósofo francés: “I don't know Sarte. He's cross-eyed, that's all I know about him. Anybody cross-eyed can't be all bad”¹⁶.

Dylan había dicho en el mismo 1966 que lo que él hacía no estaba afuera de nada, sino más bien “no estaba en los alrededores”; se podría decir que no estaba girando alrededor de ningún centro, y que pone en cuestión las nociones de adentro y afuera.. Así, cuando se le pregunta cómo se siente al romper las normas, contesta: “Pero no entiende que eso no tiene sentido para mí? Yo no rompo ninguna regla porque en lo que a mí respecta, las reglas no existen.” (1966, 2006, p. 85). Extensión lisa y superficie material inmanente, desplazamiento de la transgresión binaria hacia el vacío de la nada. El mismo vacío que encuentra cada vez que su arte se dirige hacia otro lugar, sin considerar las instituciones dominantes en los diferentes estratos de la norma estética¹⁷. En esos cambios de rumbo, su escritura parece regresar para lograr,

¹⁴ Edgar Lee Masters publica *The Spoon River Anthology* en 1951. El poemario reúne 244 composiciones-epitafios de personalidades de Spoon River, una localidad rural de Illinois, escritos en verso libre. en primera persona en la voz de cada uno de los muertos, que escribe así su propio epitafio. Junto a él, los beatniks con Allen Ginsberg a la cabeza – amigos y admiradores de la obra de Dylan – y continuadores de Walt Whitman, se constituyen en una de las líneas del verso libre en la poesía de los Estados Unidos. Charles Olson, como dijimos, propone en 1959 la teoría de dicha forma como vector libre unida a la respiración de la voz.

¹⁵ Dylan ha hablado en Londres sobre esa característica de la cultura norteamericana que se ve puesta en evidencia en *Tarantula*: “The States is like gun crazy, always has been gun crazy. White man used to shoot the Indians with guns. [...]. So, there's nothing you can do about it that won't change”: “Estados Unidos ha sido siempre loco-por-las-armas. El hombre blanco mataba a los indios con armas [de fuego] [...]. No se puede hacer nada al respecto, eso no va a cambiar” (1981).

¹⁶ “No conozco a Sartre. Es bizco, eso es todo lo que sé sobre él. Nadie que sea bizco puede estar del todo equivocado” (2006, p. 89).

¹⁷ Por eso, a principios de los 60' con el mercado musical inundado de canciones de 2 minutos, Dylan llegaba con las suyas, de entre 10 y 12 minutos, interminables para el público común. Pete Seeger, quien ni siquiera formaba parte del mercado musical mediático sino del más exclusivo de la canción folk, recuerda muy bien ese rasgo como algo desconcertante en la de por sí desconcertante obra de Dylan, por entonces de 20 años. Tanto es así que era difícil incluir a Dylan en un espectáculo con varios artistas en los tempranos años 60' (Seeger, 2008). Luego, en

en realidad, una apuesta a lo por-venir. Así parece haber captado siempre Dylan “las energías revolucionarias que aparecen en lo anticuado” según la formulación de Benjamin¹⁸. Y al mismo tiempo captar lo que estaba aún articulándose en el “aire de su tiempo”, como él mismo declara.

Tan sólo dos años después del primer período, que hemos llamado de “marxismo estructuralista intuitivo”, Dylan – un consciente nietzscheano – entre 23 y 24 años de edad, se halla escribiendo *Tarántula*, el libro que adelanta las líneas rizomáticas del posestructuralismo. De modo desconcertante para la prensa y el público del momento, cuando le preguntan de qué trata el libro que está preparando, responde: “Es un libro de palabras”. Lo mismo que afirma para el supuesto “mensaje” de sus canciones. No existe tal cosa, son sólo palabras (“just words”), dice, negando el dominio y reinado del sentido en defensa del objeto verbal y en contra del circuito estable de la comunicación. Esta es una constante en las reflexiones de Dylan, aún en tiempos de las primeras composiciones “descontroladamente motivadas”, como las llama, resumiendo el movimiento entre forma y caos, que parece generar su escritura.

Siempre se trata de un flujo de palabras imposible de detener. Cuando el estructuralismo francés aún entronizaba el modelo de la comunicación de Jakobson, para Dylan – como para el Deleuze postestructuralista – la supuesta comunicación no es más que fuente de malentendidos: las palabras, como un caleidoscopio, significan cosas diferentes para cada uno, dice, de modo que nunca se sabe de qué estamos hablando¹⁹. Preferirá, por eso, siempre componer, como el Carrol de Deleuze, bajo el aura de las *palabras-valijas*²⁰. Las notas crítico-estéticas de Dylan lo muestran como una de los autores del siglo XX que pareciera tener más en claro el axioma formalista que define los textos literarios como “objetos verbales dinámicos”, arte sin destinatario, siempre en desplazamiento. Palabras que se caen de la boca y de la mano con mucha rapidez, lejos también de la sujeción de una autoría o propiedad, como recordara Artaud a principios del XX, y coincidiera Dylan décadas después: “because, after all, a song leaves your mouth just as soon as it leaves your hands” (2006. p. 100)²¹.

Movimiento y desterritorio caracterizan toda la obra de Dylan. Como él mismo lo deja en claro en el 2005:

An artist has got to be careful never really be ready to arrive to a place when he thinks is at somewhere. You always have to realize that you are constantly in the *state of becoming*, you know? And as long as you can stay in that realm certainly you’ll be alright²².

los fines de los 60’ con lo *nuevo* puesto en el sonido psicodélico del álbum *Sgt. Pepper* de los Beatles, - que el mismo Dylan había inaugurado dos años antes con su *going electric* en el Festival de Newport y la posterior gira británica de 1966, adelantándose también al *punk-*, su sonido variará otra vez hacia el rústico y directo que grabara con sus músicos en el sótano de la casa de campo ; y en el álbum de estudio también desconcertante para la época *John Wesley Harding* de 1967.

¹⁸ Texto sobre el surrealismo, citado en la Introducción del *Libro de los Pasajes* (2006:13).

¹⁹ San Francisco Press Conference (1965), se puede ver en el DVD “Dylan Speaks”, o fragmentada en youtube; conferencia de prensa en el documental *Dont look back* (1965)

²⁰ Ver Deleuze, Giles (1969). *La lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.,

²¹ “porque después de todo, una canción deja tu boca tan pronto como deja tus manos”.

²² “Un artista tiene que cuidarse de estar dispuesto a llegar a un lugar en el que él sienta que ha llegado a alguna parte. Tienes que darte cuenta de que constantemente estás en estado de devenir, sabes? En la medida en que puedas permanecer en en esa vía seguramente todo estará

Siguiendo el mandato del devenir, *Tarántula* sostiene una gramática apócrifa y en movimiento, según la cual hay parrafadas enteras sin ninguna mayúscula para los nombres propios que se pierden en el bosque de letras minúsculas; y otras, donde las mayúsculas se alzan aún donde no deberían, mezclando los nombres de cita prestigiosa (Sócrates, Platón, Goya, Rabelais) con los de las estrellas de Hollywood, o los objetos cotidianos. También la alocada puntuación y la sintaxis parecen en fuga: los guiones a lo Emily Dickinson proliferan, al igual que las barras, como cortes arbitrarios y enigmáticos. Del mismo modo hay poemas-cartas con firmas hilarantes, y otras sin firma alguna, navegando en el espacio del libro sin anclas. Sin reglas ni patrones, a la deriva de un movimiento sin final, que es puro presente.

Lo que Dylan llama “mi escritura” (“my writing”)²³, que incluye sus textos “literarios” y sus textos “musicales” o canciones (nunca terminadas, ofrecidas en variantes infinitas), sus películas y cuadros, funciona como la praxis artística de una teoría estética desplegada año tras año en sus entrevistas. Éstas, tanto en las elusivas – significativas hasta en sus silencios y re-preguntas mordaces –, como en las otras, casi extensos monólogos, dan acabada cuenta de una consistente reflexión sobre el arte, la cultura de masas y el *star system* norteamericano, junto a la álgida cuestión de la identidad y del sujeto disparada en la modernidad desde Rimbaud en adelante²⁴. Feria circense de pronombres y juego de las casillas vacías, el sujeto en los textos de Dylan es – otra vez en arco con Alejandra Pizarnik – siempre una fuerza nitszcheana en proceso, en camino, *on the road*, sin destino cierto, como en la *Alicia* de Carrol. Apócrifo o múltiple, paradójicamente en *Tarántula* el único poema-carta que se presenta resueltamente como un epitafio es el dedicado a *bob dylan*, nombrado con minúsculas, el único muerto entre los personajes múltiples desplegados en fuga a lo largo de todo el libro. Como Artaud, como Vallejo, como Pasolini el que escribe se ve anticipadamente muerto en el fin de ese vector que desde el nacimiento es comido por el fin anunciado de la muerte que avanza sobre lo vivo:

here lies bob dylan
murdered
from behind
by trembling flesh²⁵

bien.” (*No Direction Home*). El subrayado es mío para resaltar el uso del término *state of becoming* en Dylan, muy similar a la fórmula nietszcheana-deleuziana del “being becoming” tal como se traduce el término al inglés en la edición angloamericana del libro de Deleuze sobre la repetición: *Difference and Repetition* (1968 DR) trans. Paul Patton, Colombia University Press, New York, 1994.

²³ “I think of all that I do as my *writing*. It cheapens it to call it anything else but writing.” (1966b, 2006: 83). “Considero todo lo que hago como mi *escritura*. Llamarlo de cualquier otra manera sería banalizarlo”. El subrayado y la traducción de todas las citas de Dylan son míos.

²⁴ Una de las citas que revelan el acuerdo entre Dylan y Rimbaud surge de una parte del documental *Dont look back* (1965) en la escena en la que Dylan lee una frase en un periódico inglés que lo describe como alguien que fuma 80 cigarrillos por día. Mientras ríe, Dylan dice: “I am glad that I’m not me”. (“Estoy contento de que yo no soy yo”).

²⁵ “aquí yace bob dylan/ asesinado/ desde atrás/ por temblorosa carne” (todas las traducciones son nuestras, salvo indicación en contrario). El poema de Pasolini “Las bellas banderas”, forma parte del poema *Poesía en forma de rosa*, 1964 (según mi traducción en la antología de 1999); el de Artaud (“Il fait très froid/ comme quan/ c’est/ Artaud/ le mort/ qui soufflé”) según la traducción de Alejandra Pizarnik publicada en 1965 en la revista *Sur*; el poema de Vallejo

Una de las preocupaciones constantes de la escritura de Dylan ha sido ese vector indetenible. Gráfico y preciso aparecía en la línea de “It’s alright, Ma, I’m only bleeding”, del álbum *Bringing It All Back Home*, de 1965:

That he is not busy being born
he is busy dying [...]

“Que no está ocupado naciendo/ está ocupado muriendo”. O con mayor síntesis: “Que no está ocupado en nacer/ está ocupado en morir”. El movimiento desemboca en la línea final del texto cantado, que una vez más, resulta conclusión paradójica:

But it’s alright, Ma. It’s life, and life only

“Pero está todo bien, Ma. Es vida, y vida solamente”. El adverbio *only* destilado hacia el infinito del espacio en blanco parece cerrar la vida, pero a la vez la abre hacia su condición específica de fluido que coincide con la sangre (*bleeding*) y su condición de muerte prevista en ella. Puesto en posición de entrevistado, Dylan dirá: “I know that I have a death thing”: una cosa muerta, o una cosa con la muerte en su versión más coloquial, hablan de un cuerpo que *sabe* que tiene en sí inscripto ese final originario²⁶. Quizás por eso el sitio preferido en las escrituras de Dylan, es el *nowhere* (no-lugar), no como crítica a la no fijación (como es el caso de la canción paralela de Lennon²⁷) sino como estado de situación abierta o condición de posibilidad del arte, como la posición horizontal y la pared blanca lisa lo son para Sylvia Plath en el poema “Tulips”. El *nowhere* es descrito por Dylan en una entrevista de 1966: no hay tema (*about nothing*) ni en las viejas ni en las nuevas composiciones, formando parte todas de algo más amplio, llamado *nowhere*. El mismo registro liso de *Tarántula*: anónimo, impersonal, a-subjetivo, desprendido de la sujeción del pronombre personal, como también se había anunciado en otras líneas de “It’s alright, Ma, I’m only bleeding”:

That it is not he or she or them or it
That you belong to

“Piedra negra sobre piedra blanca” es de *Poemas humanos*, 1923-1938, y comienza: “Moriré en París con aguacero/ un día del cual tengo ya el recuerdo”.

²⁶ En el final de la misma entrevista: “Everybody has that in common- they are all going to die” (1966,2006: 91): “Todo el mundo tiene eso en común: todos van a morir”. Del mismo modo, en *Dont look back* (1965), Dylan -personaje del documental- se enfrenta al periodista de *Time Magazine* a propósito de la banalidad del tipo de revistas para la que escribe y le espeta indignado si tiene conciencia de que tanto uno como el otro van a morir y el mundo seguirá sin ellos; y agrega: “usted debe hacer su trabajo enfrentándose con ese hecho y decidir cuán en serio se toma a usted mismo; y yo decido de igual modo por mí mismo, en lo que a mí respecta”. En uno de los outtakes de *Eat the document* (1966) que recoge *No direction home* (2005), Dylan dice saliendo del camarín hacia el escenario a cantar: “Here he is, right straight from his grave” (“Aquí está él, [bien] directamente desde su tumba”). En su film *Renaldo & Clara*, parado junto a Allen Ginsberg, mira su propia tumba; y en una entrevista de 1978 dice que esa escena se relaciona con el poema de *Tarantula*: “Yeah, way back then I was thinking of this film.” (“Sí, ya desde entonces estaba pensando en este film”). Acerca del personaje “Ronald” dice: “He is pressed to have been born” (1978), (“Se halla presionado por haber nacido”).

²⁷ Me refiero a “Nowhere man” de *Rubber soul*, quinto álbum de los Beatles, 1965

Que no hay él o ella o ellos o eso
al que tú pertenezcas.

Desapego por los pronombres como casillas vacías – como en Pizarnik – identidad o subjetividad fantasmática, en proceso. Ni siquiera el fantasma logra aquietar la identidad, multiplicándose el sí mismo al infinito. Así en el final del poema sobre el cuerpo de *bob dylan* muerto, la figura del asesino recae sobre un “descartado Edipo”, quien se diera vuelta para investigar el fantasma y descubriera que

the ghost too
was more than one person

fantasma también
era más de una persona

En la traducción en español se pierde el juego sonoro entre *too* (suena igual que *two*: dos) y *one* aplicado al fantasma-persona, o fantasma-de persona. Igualmente, en el original la importancia de ese *too* amplifica la falta de identidad: si ésta retrocede hasta el carácter de fantasma, éste también resulta doble, abierto a la multiplicidad del *nowhere*.

If i am really real/ si yo soy realmente real

Esta evanescencia del sujeto tan marcada en la obra de Dylan – y que coincide con *el yo que se quema o arde* de Pasolini – se muestra también claramente en sus films: *Eat the document* (filmada en 1966, publicada en 1972) y *Renaldo & Clara* (filmada en 1975, publicada en 1978). Ambos son “traducciones” en imágenes de la escritura poética de Dylan. Cuando en la Press Conference SF de 1965, le preguntan de qué tratará el film que está preparando, contesta: “It will be just another song” (“Será sólo una canción más”). Fluido de sonido, colores, imágenes que viajan de un soporte al otro en pasajes y traducciones. Si *Eat the document* era publicitada en el mercado como un documental sobre Bob Dylan y su gira británica de 1966, el film como su título (que podría traducirse en el imperativo irónico: *Cómete el documento*, o en infinitivo: *Comerse el documento*) no harán sino quebrar esa expectativa. De hecho, su estreno fue un rotundo fracaso comercial: la súper estrella estaba casi siempre fuera del foco de la cámara, a un costado, fuera de la devoración del ojo de los fans, o aparecía sólo en breves flashes; sus interpretaciones en escena se mostraban fragmentariamente, muchas veces desde ángulos completamente laterales o fundiéndose en imágenes que disolvían las figuras en colores brillantes que jugaban con las luces del escenario. Los primeros planos están dedicados morosamente – también en modo muy pasoliniano²⁸ – a los rostros

²⁸ El cine de Dylan tiene llamativas coincidencias con lo propuesto por Pasolini para el *cine de poesía*, y con su misma praxis fílmica: primeros planos morosos y expresivamente manieristas, fragmentariedad en la narración, repeticiones y detalles captados por un ojo que abre la percepción a una superficie enigmática como la de los sueños. Pasolini expuso su tesis por primera vez en 1965 en la 1era edición de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; luego reproducida en libro en 1972. Por algo también, Dylan declara que sus directores

de la gente común de la calle, o a los de los chicos y chicas anónimos que van a los conciertos, antes que al rostro de Dylan o de Lennon, los dos súper estrellas juntos en una escena de breves minutos compartiendo un paseo en limusina. Así como se saca del centro al sujeto-supuesto protagonista del “documento”, todas las escenas aparecen descentradas: la conferencia de prensa no muestra el diálogo de preguntas y respuestas sino los preparativos y el murmullo de las charlas previas de los periodistas entre ellos; la expresión de los rostros de los periodistas en algún fragmento de sus preguntas, y por supuesto, el final cuando todos – incluso Dylan – se levantan y se saludan, despidiéndose: una vez más, el esperado centro del documento se fuga otra vez ante los ojos y los oídos del espectador. La cámara se demora no sólo en personajes anónimos sino en los traslados en tren o auto hacia los nuevos destinos de los conciertos: como en *Tarántula*, no hay narración tradicional sino pasaje y devenir de este fluido sonoro y de imágenes, que cada tanto se ve cruzado por breves enunciados elípticos y entrecortados que enfocan un personaje siempre fragmentariamente. Del mismo modo, contrariamente a mostrarse como un film coronación del éxito que Dylan, cantante y compositor, tenía en esos momentos, lo que se capta en los conciertos es un cantar exasperado, crispado y alterándose; y la supuesta estrella aparece llevado como una especie de títere por su manager en una gira que lo deja en el límite de sus fuerzas: ninguna buena publicidad para el *star system* de la industria musical, sino todo lo contrario, develamiento y puesta en evidencia de la presión de la figura del “manager” sobre la vida de la “estrella”²⁹. El personaje-dylan, elusivo frente al foco pleno de la cámara, siempre dejará en su paso fugitivo una sensación de agotamiento físico y mental, siempre serio, muchas veces apartado, tomándose el rostro con las manos en señal de cansancio, salvo en los momentos exasperados y brillantes de la escena de los conciertos, y enfrentándose allí además al constante abucheo de su público, que detesta el nuevo giro “eléctrico” de sus canciones. Cómo último tono de esa evanescencia del sujeto, el film termina con la cámara enfocando a un Dylan pálido y consumido mientras canta caseramente con uno de sus músicos en una habitación de hotel - en una escena en la que el foco vuelve a estar mucho más demorado en el otro músico que en el propio Dylan-, hasta que la cámara se detiene en su figura de

favoritos son los europeos (franceses, italianos), y entre ellos, Truffaut. En 1978 añade a la lista a Buñuel, Fassbinder; y a Hitcock, entre los americanos.

²⁹ Tiempo después, hablando con John Cohen sobre el film, y su formar parte del mundo del rock & roll, que él mismo desestima como “commercial” y “pleasant music”, con su participación en una gira eléctrica como la de 1966, Dylan responde: “It wasn’t my choice. I was more or less being pushed into it – pushed it and carried out” (1968, 2006: 125): “No era mi decisión. Estaba siendo más o menos empujado a eso – empujado y arrastrado”. Dylan, siempre opuesto a catalogar su *writing*, nunca se definió ni dentro del folk, ni dentro del rock, ni dentro del folk-rock; y lo deja bien asentado ya en una de las primeras entrevistas de 1962, cuando contaba con sólo 20 años. Ante la pregunta de la periodista por su supuesto paso del rock&roll juvenil al folk, responde: “no sé, yo no estaba encolumnado en ninguna corriente: no cantaba rock & roll, cantaba canciones de Muddy Waters, escribía canciones y cantaba canciones de Woody Guthrie, también de Hank Williams....Johnny Cash....Y yo no me pienso [tampoco] como un cantante de folk...no estoy en el circuito. No soy un cantante folk” (1962, 2006 :1-2, y 2005, cd of Interviews). Más adelante, y contra la opinión generalizada, dirá: “Everybody knows I am *not* a folk singer” (1966b, 2006: 98): “Todo el mundo sabe que *no* soy un cantante folk”. Más drástico aún en la Conferencia de San Francisco (1965) redefine la música folk como “a constitutional replay of mass production”.

perfil, él gira la cabeza, mira a la cámara y le dice: “Hey, por qué no te mueves, y enfocas para otro lado?”.

En el otro film, *Renaldo & Clara*³⁰, la cuestión se hace aún más compleja porque el personaje Dylan aparece multiplicado o replicado en varios intérpretes y con diferentes nombres. Y cuando se trata del actor Bob Dylan, encarnando a Renaldo, siempre son imágenes fugitivas, salvo en los momentos en los que aparece cantando y allí siempre usa una máscara blanca. También aquí nunca hay personajes acabados sino fragmentarios – como los diálogos siempre evanescentes, truncados y laterales – no hay narración sino yuxtaposición y montaje cubista, y siempre se está en viaje. El collage moroso y delirante se extiende por cuatro horas, poniendo en la extensión otra vez un procedimiento anti-mercado. La luz suele ser escasa como en un cuadro de Rembrandt, y las escenas que se enfocan están lejos de lo que el *stablishment* supone reeditable: una reunión en una perdida comunidad indígena, una entrevista que enfoca a un grupo de negros hablando mientras la cámara los enfoca en primeros planos manieristas- sobre el presidio injusto en un injusto sistema judicial que sufre el boxeador negro Carter y luego el mismo Carter en conferencia de prensa, la escena carnavalesca de los conciertos, un prostíbulo, los múltiples Dylans en figuras nada agraciadas cantando en bares sin importancia, Renaldo atormentado en un triángulo amoroso, un poeta beatnik – Allen Ginsberg – leyendo sus poemas locos. Una vez más se sustrae de la escena al cantante estrella – que además se llama Renaldo mientras otros son los Bob Dylans- como eje de una gira, salvo por los breves pasajes enmascarados de los conciertos; y en cambio toda la escena final que cierra el film está dedicada a la interpretación de una tema musical por parte de un cantante negro desconocido en un oscuro café.

En el film de Scorsese, *No Direction Home* (2005), un documental sobre la carrera de Dylan hasta el accidente de moto del 66 – aparece una de las escenas que no fueron incorporadas a *Eat the document*. En ella Dylan, escapando del acoso de los fans, se niega a firmarles autógrafos a un par de ellos que se agolpan sobre la ventanilla de su auto. En ese momento, les dice: “No voy a firmarles autógrafos, ustedes no necesitan mi autógrafo, si lo necesitaran, se los daría.” Es la misma línea demoledora del *star system*, que desenmascara la condición de fetiche superfluo de la firma-autógrafo como mercancía propiciada por los *mass media*; y por otro lado, también se constituye en acto que pone en cuestión a la firma misma como garante de una identidad nunca fija, siempre en camino hacia una patria que no existe. En el inicio del film de Scorsese, cuyo relato es mechado con fragmentos de un reciente reportaje a Dylan, éste deja en claro este movimiento paradójico original: ponerse en viaje en busca de una lengua que es retorno a una casa soñada, tal como hemos citado antes en el capítulo sobre la lengua materna³¹.

Esta frase sacada de un contexto, muestra una forma derivada de la mala traducción. Primero en la transcripción de lo que oímos decir a Dylan a los subtítulos en inglés; y luego el segundo, en la traducción de los subtítulos al español. La frase sale de la nada en el film pero obviamente es respuesta a una

³⁰ El film fue dirigido, escrito, o mejor dicho delineado (porque la mayor parte se filmó sobre la base de la improvisación), por Dylan, quien se hizo cargo del *montaje*: procedimiento fundamental que se conecta con el *collage* como forma privilegiada de su escritura.

³¹ Ver página

pregunta elidida sobre las “ambiciones” que Dylan habría tenido al partir a los 19 años desde su Minnesota natal hacia New York, con sólo 10 dólares y su guitarra³². Si se considera esa pregunta elidida, la respuesta cobra mayor brillantez: no sólo delinea el viaje a la pre-patria que no existe (esa *home* desconocida y que por lo tanto hay que salir a buscar), esa lengua-casa de la que hablábamos antes, sino que demuele esa figura de celebridad-como-meta que dibuja el cielo del star-system norteamericano. Con esa respuesta, Dylan se define básicamente como un *homeless* poniendo – como Rimbaud – la cuestión del hallar-una-lengua en el centro del interés. Dice en otro pasaje de la entrevista: “Necesitaba cantar las canciones, justo en ese lenguaje, que era un lenguaje que yo no había oído antes”³³. Esta figura del *homeless* en busca de una casa-lengua aparece, en efecto, en muchas de sus canciones referidas al yo inestable que habla; y en modo particular, en la frase de la que forma parte el título de la película de Scorsese y es el *leit-motiv* de la canción “Like a rolling stone”: *with no direction home*. El viaje pone en marcha el camino hacia la casa origen sin dirección predeterminada porque la casa como lugar previo en realidad no existe, y por ende no hay final posible para el trayecto, salvo la muerte. Por eso la frase concluye en tiempo presente: “estoy en camino a casa”: una casa que es lengua-siempre-por-hallar del artista, nunca fija, su *cantidad formal* siempre en transformación y desplazamiento. El señalar ese lenguaje buscado como nunca “escuchado antes” alude también a otra cuestión fundamental. El verbo *hear* en inglés se abre a un campo semántico que incluye: oír-escuchar-saber-enterarse de. Aplicado al caso de la escritura de Dylan, lo pone en el lugar del *receptor* o *escucha* de un pensamiento-musical anterior pero desconocido, antes que en la posición de autor, y menos aún la de “genio”: “Las canciones ya estaban allí antes de que yo llegara; yo solamente tomo la lapicera y las escribo en papel”, dice ya en 1962. “Por qué yo y no otro? No lo sé”³⁴. En el mismo modo de pasaje y deriva – como ya dijimos – una canción no

³² “My motives, or whatever they are, were never commercial in the money sense of the word. It was more in the don’t-die-by-the-hacksaw sense of the word. I never did it for money. It happened and I let it happen to me (1966b, 2006:101). “Mis motivos, o como se llame, nunca fueron comerciales en el sentido de referidos al dinero. Fueron más en el sentido de no-morir-bajo-el-hacha. Nunca lo hice por dinero. Eso sólo sucedió y yo dejé que eso me sucediera.” En efecto, hasta que se casó y fue el jefe de una extensa familia de cinco hijos, Dylan no compró ninguna propiedad, vivía nómadamente en casas ajenas, y firmaba los contratos sin siquiera leerlos, lo cual le significó cuantiosas pérdidas de derechos de autor que iban a parar a su manager Albert Grossman (Sounes, 2001). En otra entrevista, Dylan explica que el dinero, paradójicamente, le sirve para mantenerse alejado o protegerse de la fama. (Interview with Allan Stone, 1965).

³³ Siempre consistente, Dylan afirma de Ginsberg en la última entrevista concedida a la Revista Rolling Stones en abril, 2009: “I like Ginsberg when he invented his own language...There is definitively a Ginsbergian language”. También en esa entrevista afirma que uno de sus pintores preferidos es Rembrandt: cuán poderoso su lenguaje con la imagen, pienso, como para proyectar esa misma luz de semisombra de Rembrandt en la pantalla para que un espectador que mira R&C pueda reconocerla, como me sucediera la primera vez que vi el film, antes de saber de esa preferencia. Si R&C proyecta la luz de Rembrandt, *Eat the document* se acerca a la de los fauves en ciertas escenas, y a la melancolía de Turner en otras. Esas mismas luces y colores y sensaciones pasan al lenguaje de los poemas y canciones.

³⁴ “It’s usually right there in my head, before I start. That’s the way I write. You know, it might be a bad approach... I don’t even consider even writing songs. When I [had] written it, I don’t even consider that I wrote it when I got done.[...] I just figure that I made it up, or I got it someplace... The song was there before me, before I came along. I just sorta came down and just sorta took it down with a pencil, but it was all there before I came around. That’s the way I feel about it.” De

está nunca terminada, ni aún cuando ha sido grabada y editada en un álbum, y cada performance en vivo es motivo de variantes en letra y música, la mayoría de las veces imposibles de prever, de acuerdo con los testimonios de los diferentes músicos que han acompañado a Dylan en estudios de grabación y escenarios desde los años 60' hasta hoy. Nuevamente la Press Conference SF resulta reveladora. Dice Dylan al respecto de su *hacer* – en el sentido nietzscheano de la palabra – cuando le preguntan si considera más importantes las palabras o la música: “The whole thing while it’s happening. I write the songs to sing them or perform them” (“La cosa entera mientras está sucediendo. Escribo las canciones para cantarlas o interpretarlas”). E inmediatamente se corrige, en realidad no se trata de una performance, se trata de “letting (them) be there”. En el registro oral no se escucha el objeto directo “them” correspondiente a “songs”, con lo cual la frase resulta aún más interesante en su impersonalidad: “dejar (las) ser ahí”. Ello se aplica perfectamente a ese devenir de las canciones, desenvolviéndose en el cambio, las variantes y las mutaciones a lo largo del tiempo.

Dejarlas ser ahí

El sucederse de las palabras en movimiento que Dylan señala como el no-centro o *nada* que se da en *Tarántula*, ese pasaje entre caos y forma, clave en toda su escritura, también oscila según dos fuerzas actuantes en paradoja: un nihilismo centrífugo y una propuesta ética de cambio, que reunidos en un mismo flujo poético constituían un punto explosivo en los primeros años de la década del 60'. Así, la recurrente pregunta anárquica de Dylan “who cares?” (“a quién le importa?”) convive en un concierto en vivo de 1964 con una de las más drásticas baladas de su repertorio: “The lonesome death of Hattie Carroll”. Una cruda denuncia elaborada en el modo barroco y preciso de su quantum formal: un esqueleto narrativo-descriptivo-fílmico (una mucama negra es asesinada con un golpe de bastón por un joven rico borracho, que queda impune) una vez más arrasado por la composición de las palabras, los sonidos en rima interna y aliteración, repeticiones, que ponen en primer plano la cualidad y la calidad de los sonidos del poema³⁵. Muy apropiado parece, entonces, el comentario de Dylan (2004) cuando analiza las canciones de Brecht que lo inspiraron en la primera época:

No se trataba de una canción de protesta o temática [...] Era la asociación de versos libres, la estructura y el hacer caso omiso de la conocida seguridad de los patrones melódicos, lo que la volvía material a ser tenido en cuenta, dándole su corte filosófico.

Es esa cualidad del sonido lo que arrasa y subsume el esqueleto narrativo de la composición, superponiendo niveles como capas compositivas., con el *collage* y/o *montaje* otra vez como procedimiento fundamental. Para el caso de *Tarántula*, explicita Dylan (1978) que se dispuso a escribir un libro que fluyera libremente en el *collage*, *sin principio ni fin*. El texto presenta la superficie

una temprana entrevista con Pete Seeger, se puede ver en youtube y leer en http://www.edlis.org/twice/threads/donald_white.html

³⁵ Para un análisis más extenso de este poema ver el capítulo dedicado a Dylan en Muschiatti (2010, en prensa)

enigmática de los sueños y procede por iluminaciones profanas, pasajes desconcertantes en la yuxtaposición material que puede hacer hablar a lo concreto. El sueño y los sueños son otra insistencia en la producción de Dylan, que reclama para sí la condición de un “extraño que nadie ve”³⁶. Así lo concreto y lo onírico se unen en la poesía de Dylan para lograr ese pasaje a la iluminación que pedía Benjamin. Se podría pensar también con Benjamin y Kristeva, que la poesía al exasperar las semejanzas perceptibles por la técnica del ritmo hace posible un retorno a la experiencia sensible contra la abstracción del sentido. Sin embargo, Dylan habla siempre de su escritura en términos abstractos: en 1965 la define como “vision-music, mathematical music”. En 1985, intenta explicarlo nuevamente y dice sabe que puede sonar *abstracto* pero se trata de sonidos, ritmos, colores, imágenes mudas. En el 2009: “it’s a mathematical process”. Las canciones son films, los films son canciones-pinturas, los cambios son “just a different color”. El rasgo que marca el armado y rearmado de estos flujos sonoros, de color e imágenes, es el de “matemático”. Sin embargo, lo concreto – como en Dickinson – tiene una presencia abrumadora³⁷. Un reciente estudio de la Université de Poitiers (Khalifa, Jean-Charles, 2007), muestra que el vocabulario de la poesía de Dylan es eminentemente *concreto*. Es la aliteración y el ritmo arrasador, pensamos entonces, lo que eleva la escritura al plano de lo abstracto-musical. Se podría decir que en ese regreso a la lengua-casa, la poesía de Dylan atraviesa lo concreto sensorial hacia una abstracción recuperada por sobre la cuadratura de la primera abstracción: la del pensamiento vigilado y la realidad conocida con límites establecidos de figuras. Podríamos decir que la escritura de Dylan opera siempre por *intensidades sensoriales abstractas*: “with a melodic purring line of descriptive holowness”³⁸.

Frase muy difícil de traducir precisamente por la insistencia en volver lo concreto abstracto y viceversa: la línea melódica – abstracta de por sí como toda música-es predicada por el *ronronear*. Pero la línea descriptiva concreta es en realidad adjetivo de un puro vacío: una palabra inventada *holowness* arma sobre el sustantivo abstracto *holow* (vacío, hueco) otro sustantivo que potencia su abstracción. Así la poesía de Dylan produce desde y hacia *oídos agujereados* (*pierced ears*), para leer en la superficie enigmática de los sueños de la experiencia colectiva sus condiciones materiales de producción, como quería Benjamin: así prolifera en lo sensorial concreto, en esa iluminación descifradora, para volver luego en un nuevo giro a la intensidad sensorial abstracta. El procedimiento puede leerse, como dijimos, hasta en sus textos más “legibles” de los primeros años de la década de los 60’. Es el sueño de la cultura, ronroneada en la línea descriptiva de un colmo de vacío, lo que despierta en el texto de Dylan; y sacude así su fantasmagoría, sus máscaras. Así como la poesía de Baudelaire articula la experiencia de la gran ciudad cosmopolita a fines del

³⁶ La cita de Dylan es de “Mississippi”, incluido en su álbum *Love and Theft* (2001), y ofrecido en tres diferentes variantes en la serie *Tell Tale Stories* de los Bootleg Vol. 8 (2008)

³⁷ El estudio del vocabulario utilizado por Dylan, y el del utilizado por Dickison, de acuerdo con el estudio realizado por el crítico italiano Guido Errante (citado por Amelia Rosselli) así lo establecen.

³⁸ Describe así Dylan la cualidad de su poesía en las notas escritas para su álbum *Bringing it all back home*: “con una melódica ronroneadora línea de descriptivo vacío”. En una entrevista de 1965, define poesía como “certain kind of rhytm in some kind of way that’s visible” (2006:49): “cierto tipo de ritmo de algún modo visible”.

siglo XIX, la poesía de Dylan reconoce anticipadamente ciertas experiencias de fines del siglo XX, resultantes de las ruinas aún no reconocidas por sus contemporáneos: la de las relaciones de la institución familiar en tanto opresivas y abierta a nuevas formas, las de la devastación del planeta por la toxicidad del desecho industrial-energético y la amenaza nuclear; las ruinas de la *sociedad del espectáculo* y de consumo que vuelve mercancía velozmente gastada todo lo que toca; las ruinas de un poder hegemónico que sofoca minorías étnicas, sociales y sexuales; la explosión de una identidad ligada a un nombre antes que a un hacer, las ruinas de la fetichización de la firma.

Cada uno de esas iluminaciones sobre el sueño de la cultura son lanzadas como flashes veloces para regresar a esa música anterior, que ya estaba antes en la mente, en ese pensamiento *vacilante* descrito por Tchaikovsky (Jankélévich, 1983), apoyándose en esas intensidades abstractas de sonido, color e imágenes disparadas en un ritmo rasante y arrasador. A ello se suma la producción de los matices de la voz, las variantes y el fraseo: así las escenas se descomponen en los sonidos finales de cada palabra alargados: sss-tttt-nnnddd, de modo que en un punto el escucha olvida el resto de la palabra, aferrados sólo a ese hilo material, por el que el arte abismático de Dylan se mueve, según él mismo declarara una vez "I'm a trapeze artist" (1965).

Tiene su propio ritmo

Las palabras de este subtítulo citan la rápida y clara descripción que Dylan (1978) hace de su libro, y muestra el lugar central que en su obra ocupa la forma en constante devenir marcado por el ritmo. Vuelve a ello mucho más tarde en 1997, como Artaud antes ajeno ante su propia obra, desplazando otra vez la noción de autoría frente al imperio del ritmo arrasador, impersonal:

"I've written some songs that i look at, and they just give me a sense of awe. Stuffs like 'It's Alright, Ma', *just the alliteration in that blows me away*"³⁹

Si Dylan se presenta como un escucha de algo que ya estaba escrito antes, el traductor invisible debe colocarse también en la posición de *escucha flotante* para captar sin preconceptos un tono, una respiración, el vector de la voz construyendo un mapa rítmico, fantasma que debe encarnar en la lengua de llegada⁴⁰. Se trata de escuchar ese ritmo propio para que luego se mantenga vivo en la nueva forma, alojado en una nueva lengua, extranjera y a la vez huésped. Se trata de un trabajo minucioso para leer la trama-forma, y en ella el detalle concreto hallado-escuchado en la escritura de Dylan.

La edición de *Tarántula*, publicada en España con traducción de Alberto Manzano (2007), nos parece contradice esta praxis. En la versión de Manzano, poco queda de la respiración y la voz del original, y los Bloggers y críticos que la leen como si se tratara de la obra firmada por Dylan, hablan sobre un fantasma maltrecho, que ha perdido el brillo de la superficie enigmática de *Tarántula*. Como dijimos, Deleuze analizaba en 1990 el rol central del mercado como eje dominador sobre los cuerpos las nuevas *sociedades de control*:

³⁹ "He escrito canciones que ahora miro, y me provocan sólo una sensación de sobrecogimiento. Cosas como 'It's Alright, Ma', sólo la *aliteración allí me sobrepasa*". El subrayado es mío.

⁴⁰ Para la noción de *escucha flotante*, ver Muschietti (2010, en prensa)

El marketing es ahora el instrumento del control social, y forma la raza impúdica de nuestros amos. El control es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado.

En 1978 Dylan lo sitúa como aliado del *mass monster*, y en 1969 rechazaba participar del primer Festival Woodstock, hecho decía “para vender remeras”. Hablando sobre la entrega de *Tarántula* al editor: “estaban desesperados por ese libro. No les importaba qué cosa fuera.[...]. Ellos sólo querían vender *libros*, eso es todo lo que les importaba.” Dylan les entrega entonces un libro *i-legible*, resistente a las leyes del mercado masivo. Podríamos decir que la traducción de Manzano traiciona esa resistencia, porque parece ser guiada precisamente por la lógica del mercado, que pide velocidad y rápidas ganancias antes que por la lógica de la obra⁴¹, ausente el cuidadoso detalle del traductor invisible en *escucha flotante*. Manzano se ofrece, en cambio, a ser “mediador” entre el texto-autor y el lector⁴², aligerando lo más posible las dificultades que éste pueda tener al leerlo, y lo vuelve así más *consumible*.

El primer rasgo a considerar es la colocación de mayúsculas donde el original las ignora: justamente el rasgo contrario, pero en el mismo camino engañoso, observado en las traducciones de Silvina Ocampo de la poesía Dickinson, donde se ignoraba el uso enrarecido de las mayúsculas, rasgo propio de la escritura de Dickinson. Manzano, por el contrario, las “repone”, allí donde el texto desdeña la regla gramatical. A ello se une el convertir el símbolo gráfico & - que el inglés usa para dar la unión, similar a la clave de sol musical-, en una simple conjunción “y”. Esto trae aparejado primero un cambio en el devenir del flujo sonoro-gráfico del texto; segundo, insiste en normalizarlo, quitarle su extrañeza y ceder a la tentación típica en muchos traductores de *explicarlo* al lector. Así en muchos casos se llega al tono opuesto al de *Tarántula*. En este sentido, resulta enorme la brecha abierta con el original en la traducción del poema que citáramos más arriba, que Manzano traduce:

Aquí yace Bob Dylan,
asesinado
por la espalda
por carne temblorosa
que después de ser rechazada por Lázaro,
saltó encima de él
por soledad,
pero quedó maravillada al descubrir
que él era ya
un tranvía y
ése fue exactamente el fin
de Bob Dylan.

⁴¹ “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema”. Theodor W Adorno y Max.Horkheimer. *La dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trott, 2001.Pag. 171

⁴² Esa es la fórmula y el papel que Paul Ricoeur (2004) le asigna al traductor: ser “mediador” entre el autor y el lector. Con lo cual no sólo re-impone la categoría tradicional del “autor” como único dominador del texto sino que abre para el traductor todas estas posibles intervenciones que nosotros rechazamos: explicar, “corregir”, neutralizar las extrañezas del original.

Ahora yace en el salón de belleza
de la Srta. Realmente.
que descanse en paz
su alma y su grosería.

El original dice:

here lies bob dylan
murdered
from behind
by trembling flesh
who after being refused by Lazarus,
jumped on him
for solitude
but was amazed to discover
that he was already
a streetcar &
that was exactly the end
of bob dylan

he now lies in Mrs.Actually's
beauty parlor
God rest his soul
& his rudness

two brothers
& a naked mama's boy
who looks like Jesus Christ
can now share the remains
of his sickness
& his phone numbers

there is no strength
to give away –
everybody now
can just have it back

here lies bob dylan
demolished by Vienna politeness –
which will now claim to have invented him
the cool people can
now write Fugues about him
& Cupid can now kick over his kerosene lamp –
boy dylan -- killed by a discarded Oedipus
who turned
around
to investigate a ghost
& discovered that
the ghost too
was more than one person

Por un lado, el comienzo del original elide las mayúsculas en ese rasgo de fluir sin comienzo ni fin, arriba ni abajo, que es rasgo distintivo del libro. La

traducción agrega puntuación inexistente en el original (dos puntos), negando la respiración libre de detenimientos del texto. Pero lo más riesgoso de la traducción es contradecir las minúsculas para el nombre *bob dylan*, con las que el original presenta el nombre como un cuerpo sonoro material impersonal *body*, apoyado precisamente por la fusión que propician las minúsculas *bo(b) dy(lan)*: cuerpo o cosa muerta, *death thing*, repitiendo su *d* en *murdered-refused-solitude-amazed-end*, y su *b* en *behind-trembling-but-beauty-*; su *y* en *by* dos veces, más *already-exactly-Actually-beauty*; y dos veces el cuerpo completo *bob dylan- bob dyla- boy dylan*. Las mayúsculas quitan a ese cuerpo gráfico y sonoro de la serie de repeticiones con las que se trama en el original; y le dan categoría de nombre propio, de sujeto, de autor, de firma, de *star*, justo lo contrario de lo que la escritura de Dylan propone con insistencia en todos los soportes que recorre: poesía, música, films. Más aún las mayúsculas de la traducción ponen al cuerpo *bob dylan* en otra serie de la que el original lo excluye; esto es, la de los nombres propios que sí aparecen con mayúsculas: *Lazarus - Mrs. Actually - God - Jesús Christ - Vienna - Fugues - Cupid - Oedipus*, y que obviamente forman tramas y subtramas entre sí. Se podría decir que, en la primera parte, los nombres evangélicos (*Lazarus-God- Jesús Christ*) contienen en un contrasentido irónico a *Mrs. Actually*, el nombre del salón de belleza, que incluye además la palabra *Act*, que luego vuelve a aparecer en la mascarada de *el inventar-el descubrir*, el juego de lo que es y no es. Por otro lado, la segunda serie mezcla la cita musical prestigiosa (*Fugues-Vienna* con la psicoanalítica-mitológica: *Cupid-Oedipus*⁴³). De las dos series *bob dylan* está restado, es sólo indicio de un cuerpo, *body- flesh*, atado a un nombre. Toda esta composición cae deshecha en la traducción de Manzano, no sólo porque le “repone” las mayúsculas al supuesto nombre sino porque hasta “corrige” el poema cuando juega y dice *boy dylan*. Manzano elimina el juego para poder asimilarlo a las otras apariciones de ese “repuesto” nombre propio. Al cambiar el orden de las palabras y quitar el símbolo gráfico & de conjunción, y cortar el verso, no sólo se acorta o alarga la respiración del verso sino que se crean insistencias que no estaban en el original: la *Sra. Realmente* queda, por ejemplo, en el verso anterior a “*God rest his soul*”, creando un encabalgamiento que produce efectos de sentidos ausentes en el original, donde lo que precede a la palabra “*Dios*” es el “salón de belleza”. Por otro lado, inexplicablemente en la traducción “*God*” directamente desaparece y “*Mrs. Actually*” cambia de estado civil a “*Srta. Realmente*”. La regionalización en el español ibérico se hace evidente en la elección de “*tía*” para “*mama*”⁴⁴, con el cual el original parece jugar con la denominación usual tanto para la amante como para la madre (que se afirma además para el “*boy*” con la mención posterior de “*Oedipus*” y “*Viena*”, no sólo la ciudad de Freud sino la de las últimas Fugas de Mozart, las de su Réquiem). Así, la traducción de Manzano produce un descalabro en cuanto a la línea parental, al cambiar “*mama*” por “*tía*”, banaliza el texto y lo sustrae del tipo de asociaciones arriba mencionadas, que cruzan en el original música, psicoanálisis y cuerpo muerto. Por último, al traducir “*cool*” por el regional ibérico “*enrollado*” se borra el tono corto e

⁴³ *Viena* no es sólo la ciudad donde Mozart murió, mientras escribía su última obra *Réquiem*, que incluye una famosa Fuga encontrada entre sus manuscritos en 1960; sino obviamente, es la ciudad de Freud y su emblemática teoría del Edipo. El nombre en griego, además, vuelve a citar el teatro, la escena, donde el actor es y no es.

⁴⁴ Por otro lado recurrente en otros textos de Dylan con la misma ambigüedad, como en los famosos versos “*Mama, take this badge off of me*” (“*Knocking on Heaven’s Door*”).

irónico, punzante del texto de Dylan. Encontramos una mejor traducción en la edición argentina de 1973, a cargo de Gabriel Zadunaisky⁴⁵. Este traductor parece haber trabajado con mayor cuidado, incorpora notas al final, y antes que nada respeta minúsculas y mayúsculas, el signo inglés de conjunción &:

aquí yace bob dylan
asesinado
por la espalda
por carne temblorosa
quien luego de ser negado por Lázaro,
le saltó encima
por soledad
pero quedó asombrado al descubrir
que él ya era
un tranvía &
ese fue exactamente el fin
de bob dylan

ahora descansa en el salón de belleza de
la Sra. Realmente
Dios dé reposo a su alma
& a su grosería

El problema aquí reside en una serie de repeticiones (por-por) que no están en el texto y pueden ser evitadas, así como se evita, sin objeto creemos, una repetición que sí está en el texto y es importante: *lies-lies* (*yace-yace*), puede también pensarse en relación con el verbo *lie* (*mentir*), ya que sus formas conjugadas en tercera persona son iguales⁴⁶. Ello parece además afirmado por la serie posterior que liga términos del campo semántico mentira-verdad, o incluso podría pensarse ligado a la máscara y la actuación como show exterior (tan frecuente en la escritura de Dylan en general): “invented”, “discovered”, “Actually” (este último incluye el verbo to act). También creo importante no darle cuerpo a *behind* con *espalda* sino dejarlo en la posición de adverbio de lugar *atrás*; en cambio sí dejar *flesh* (*carne*) en posición evidenciada al final del verso. Por último el primer verso de la segunda estrofa se hace muy largo con todas las preposiciones de encaje propias del español.

Nuestra propuesta es:

aquí yace bob dylan
asesinado
desde atrás
por temblorosa carne
quien después de ser rechazada por Lázaro,
saltó sobre él
por soledad
pero fue sorprendida al descubrir
que él era ya

⁴⁵ Editada en Buenos Aires por Granica. Esta edición fue hallada por azar en una biblioteca privada y obtuvimos una copia gracias a Constanza Abeillé.

⁴⁶ Debo esta observación a Rodrigo Caresani.

un tranvía &
ese fue exactamente el fin
de bob dylan

él yace ahora en Sra. Realmente
salón de belleza
Dios dé reposo a su alma
y a su grosería

Hay fórmulas sintéticas del inglés imposibles de trasladar, como es el caso del apóstrofe más la 's de pertenencia de *Mr. Actually's*, pero es importante conservar el nombre propio al final de verso para evitar el encabalgamiento forzado por la traducción de Manzano, por ejemplo, y porque tanto *Lázaro* como *Sra. Realmente* ocupan zonas idénticas, posiciones evidenciadas de caída en el blanco silencio. Por otro lado, la presentación directa del nombre *Sra. Realmente* se vuelve un cartel gráfico yuxtapuesto a *salón de belleza*, acorde con el procedimiento de collage propio de todo el libro, y ayuda a la síntesis del verso, dejando de lado el uso de las preposiciones *de-de*.

Por último, cerramos con el ejemplo del principio de *Tarántula*. Los títulos de las prosas rítmicas muestran neologismos creados en la fusión de palabras, compactas formas gráficas y sonoras, que la traducción de Manzano insiste en explicar con paráfrasis más o menos comprensibles para el lector. Manzano da así el primer título:

Pistolas, el libro oral del halcón
y el gato con tajo impune

Mientras el original dice:

Guns, the Falcon's Mouthbook
& Gashcat Unpunished.

Lo que aparece como dos versos en el título original, juega con el rasgo de los títulos en inglés que llevan en general todos los sustantivos con mayúsculas. Zadunaisky elimina el problema al colocar el título completo con mayúsculas y pierde así el contraste título y prosa interna. Además, inexplicablemente alarga la frase (*Guns* es traducido como *ARMAS DE FUEGO*) y también añade interpretaciones y una palabra demasiado localista como *malandrín*:

ARMAS DE FUEGO, EL BREVIARIO DEL HALCÓN
& GATO MALANDRIN SIN CASTIGO

En el texto de Dylan parece haber un juego de nombres propios (esta vez sí tratados así) que trae un eco que mezcla el policial con los cuentos para niños. Proponemos:

Pistolas, el Libroboca de Halcón
& el Gatocortado Impune

Ninguna de las dos traducciones respeta la invención: *Mouthbook* no figura en el diccionario. Zadunaisky prefiere dar prioridad a *book* y dice *brevariario*, y Manzano lo divide en dos palabras: *libro oral*, con lo cual le quita concreción a la imagen visual y suaviza su violencia. El texto de Dylan no ha usado “oral” sino la mucho más gráfica y concreta *Mouth* que dibuja con su continuación una serie de o-o-o, y tiene otras connotaciones (entra en relación con *body* y *flesh*). Por otro lado, *Gashcat* inscribe el adjetivo “cortado” en el cuerpo del Gato, en tanto figura y en tanto cuerpo de palabra: fusión desarmada por Manzano, que por eso mismo le quita fuerza al salvaje “impune”, con el que el original califica a toda la entidad-nombre propio *Gashcat*. Si el texto juega en modo algo siniestro con los títulos de cuentos infantiles y de policiales, ¿por qué no dejar las mayúsculas?. La traducción de Zadunaisky esta vez resulta aún más alejada que la de Manzano del tono cortante e irónico, y el ritmo del original.

En el primer fragmento de prosa poética del libro, que sigue al título antes analizado, en cambio, Manzano coloca las mayúsculas en el inicio cuando el original las niega.

aretha/ cristal jukebox queen of hymn & him diffused in
drunk transfusion wound would heed sweet soundwave
crippled & cry salute to oh great particular el dorado reel

AM

Aretha / la reina del *jukebox* cristalino de himnos y él difu-
so en una herida ebria de transfusión ponen atención a la
dulce onda sonora tullida y saludan a gritos a oh la gran
cinta especial de El Dorado [...]

GZ

aretha/ tocadiscos de cristal del bar reina de los himnos &
de él difusa hecha ovillo de transfusión ebria estaría atenta
a una dulce ola de sonido lisiada & gritaría salud para la Oh
grande y particular parranda en el dorado [...]

En Manzano, la mayúscula inventada le da al texto una apariencia de *incipit* que el original niega, como un flujo que viene de otra parte, y más tratándose de un nombre propio reconocible (se abre a la posibilidad de pensar en *Aretha Franklin*). La conjunción “y” le quita al símbolo & su forma de casi barra separadora de posibles versos que adquiere visualmente en inglés, y sólo le da el rol de unificadora. Esta reducción banaliza el texto de Dylan, cuya superficie se ve perforada por el símbolo que a la vez propone uniones difíciles de delimitar y que permanecen por lo tanto ambiguas: para quién se dice este adjetivo, dónde termina la enumeración, hasta dónde llega la frase, la dupla, la comparación, etc., son preguntas que el original no responde y que la traducción debería intentar dejar sin respuesta. Zadunaisky respeta el signo & pero lo interpreta de manera que quedan unidos algunos segmentos que lo obligan a poner todo en femenino por concordancia. Proponemos:

aretha/ jukebox cristalino la reina de himnos & él difuso
en ebria transfusión herida habrían de atender dulce
ondasonora tullida & gritar salute al oh gran especial

baile de el dorado [...]

El texto de Manzano normaliza la sintaxis, con nexos propios del español que deciden lugares sintácticos seguros y adjudican predicaciones no claras en el original; presenta verbos conjugados que no respetan modalidades: *would heed* no puede traducirse “ponen atención”: *would* es auxiliar del condicional, y contamina el verbo siguiente *cry*, que Manzano traduce “a gritos”, mientras vuelve verbo el exabrupto sustantivo *salute* en italiano en el original, “saludan a gritos”. La solución de Zadunaisky con la elección de *tocadisco* por *jukebox* prefiere el color local de la lengua de llegada, y le resta al texto todas las connotaciones que *jukebox* despliega ligadas a la escena de un bar de los años 50’ en USA, y que hemos visto en tanto cine norteamericano. Por otro lado, hace coincidir los participios pasados después del primer & con el femenino del personaje *Aretha* y también le da así una cierta cohesión a la frase, que el original no presenta. Es muy difícil decidir en verdad cuándo el verbo es infinitivo o está conjugado: el texto de Dylan juega con la indefinición y la indecisión de las formas⁴⁷ y a ello hay que atender en la traducción. Aún más cuando la escritura yuxtapone palabras que juegan con la rima interna y la aliteración: *wound would*, por ejemplo, que intentamos reponer con *herida habría*, quebrando como hace el original la apariencia de prosa con rasgos de la poesía. La yuxtaposición de palabras coincide con el procedimiento de *collage* que señaláramos en todos los géneros que abarca la escritura Dylan. Siguiendo ese rasgo formal quizás deberíamos colocar el segundo verbo después del segundo & en infinitivo y no unido al *would* anterior

ondasonora tullida & gritar salute al oh gran especial baile
de el dorado [...]

Así evitamos caer en la trampa que señaláramos más arriba: producir coherencia donde no la hay, y dejar así aflorar esas ruinas de la sintaxis que parecen navegar por las frases de *Tarántula*, poniendo en primer plano lo que hemos marcado en la escritura de Dylan como su procedimiento fundamental: operar por bloques de *intensidades sensoriales abstractas*, que quiebran los límites de la lengua conocida y remiten a ese otro ritmo propio escuchado en el camino de regreso a la lengua-casa-hallada. Así evitamos también caer en las trampas del mercado, del *mass monster*, que de otro modo termina –como sucede con la traducción de Manzano- devorando la originalidad del texto, y el poder revulsivo contra el canon artístico y cultural que distingue a toda la obra de Dylan.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. “Discurso sobre lírica y sociedad”, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
 ADORNO, Theodor. “El artista como lugarteniente”, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

⁴⁷ En este sentido, nos recuerda la lectura que Derrida hace de la indefinición sintáctica en el verso de Mallarmé. Cfr. Derrida, Jacques (1974) “Mallarmé”, trad. del capítulo extraído de *Tableau de la littérature française*, Vo.III, Paris, Gallimard, p. 368-379.

- ADORNO, Theodor. *La teoría estética*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- BENJAMIN, Walter. "La tarea del traductor". *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1923.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire", *Iluminaciones*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter. [1927-1940]. *El libro de los Pasajes*. Primera ed. en español, Madrid, Akal, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- DELEUZE, Gilles. "Post-criptum sur le sociétés de contrôle", *Pourparler* Paris, Minuit. Edición en español "Post-Scriptum sobre las sociedades de control", *Conversaciones (1972-1990)*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- PARIS, Minuit. "C de Culture", *Abecedario Deleuze*, video de entrevistas con Claire Parnet para la TV francesa. Subtitulado en www.youtube.com, 1998.
- DELEUZE, Gilles-Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. México, Era, 1978.
- DELEUZE, Gilles-Guattari, Félix. [1976]. *Rizoma*. Introducción, Barcelona, Pre-textos, 1977. Nueva edición en español en México, Coyoacán, 2001.
- DERRIDA, Jacques. "Mallarmé", trad. del capítulo extraído de *Tableau de la littérature française*, Vo. III, Paris, Gallimard, 1974. (368-379).
- DERRIDA, Jacques. (1996). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DYLAN, Bob. (1962-2004). *The Essential Interviews*, Edited by Jonathan Cott, New York, Wenner Books, 2006.
- DYLAN, Bob. *Bob Dylan Speaks*. Video, 1965
- DYLAN, Bob. *Eat the Document*. Documental dirigido por Bob Dylan, 1966.
- DYLAN, Bob. *Tarántula*. New York, Scribner, 1994.
- DYLAN, Bob. "Interview". *Rolling Stones*, January 26, 1978.
- DYLAN, Bob. *Renaldo & Clara*. Film dirigido por Bob Dylan, 1978.
- DYLAN, Bob. *Songs*. New York, Simon & Schuster, 2002
- DYLAN, Bob. *Chronicles*. v. 1 New York, Simon & Schuster, 2004.
- DYLAN, Bob. *No direction Home*, Entrevista en el documental dirigido por Martin Scorsese. DVD, sello distribuidor Apple, 2005.
- JANKÉLÉVICH. *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, [1983] 2005.
- KHALIFA, Jean-Charles. "A Semantic and Syntactic Journey on Dylan's Corpus", *Oral tradition*, 22/1, Université de Poitiers, 2007. (162-174).
- KHALIFA, Jean-Charles. "Tarántula: poesía, traducción y movimiento". *Filología* XLI, Universidad de Buenos Aires (en prensa)
- KHALIFA, Jean-Charles. et al. *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires, Bajo la luna, en prensa, 2010.
- ROLLASON, Christopher. "'Sólo soy un guitarrista'. Bob Dylan in the Spanish-speaking world. Influences, Parallels, Repetition and Translations". *Oral Tradition*, 22/1, Université de Poitiers, 2007. (112-133).

Delfina Muschietti es poeta, crítica, traductora y profesora en la Universidad de Buenos Aires, donde dirige el Proyecto "Poesía y Traducción" desde el 2001. Es especialista en poesía contemporánea argentina y comparada. Ha publicado en poesía *Los pasos de Zoe*, 1993; *El Rojo Uccello*, 1996; *Enero*, 1999; *Olivos*, 2000;

Amnesia, 2010; prepara *El enigma de las flores*. Ha traducido: *La mejor juventud*, de Pier Paolo Pasolini, 1996; reeditado en forma abreviada como *Poemas* en Barcelona, 1999; *Impromptu* de Amelia Rosselli, 2005; *Después de todo también tú* y *Clínica del abandono*, ambos de Alda Merini, 2007-2008. Ha sido curadora de las *Obras Completas* de Alfonsina Storni, tomos I y II, 2000 –2002, y ha colaborado en la traducción de su poesía al italiano. En prensa se halla el libro de ensayos *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua* (2010). Prepara la traducción de una Antología de Emily Dickinson a publicarse en el 2012. En el 2000 recibe la Beca Antorchas de Buenos Aires, en el 2002 la Simon Guggenheim Fellowship of New York (Poetry); en el 2004, la Beca Alban de la Unión Europea.