



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

“BOB DYLAN: LA MITIFICACIÓN FÍLMICA DE
UNA FIGURA PÚBLICA”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

P R E S E N T A:

OSWALDO BETANCOURT LOZANO

DIRECTOR DE TESIS

MARCOS MÁRQUEZ PÉREZ

Ciudad Universitaria, CD. MX.

MMXIX



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I: “Visions of Johanna” o El aleph frustrado. La realidad construida audiovisualmente.	8
Panrealidad y su imagen	9
Manipulando audiovisualmente la realidad	12
El audiovisual como documento de la realidad	17
El pacto de la realidad construída audiovisualmente	19
Ficción y documental: las dos realidades fílmicas	22
Capítulo II: “The times they are a-changin’”. La mitificación fílmica de una figura pública	27
Características del mito	28
El mito contemporáneo	30
El ídolo	32
El adepto	36
El autor	37
La mitificación fílmica	38
Capítulo III: “It ain’t me, babe” o El ídolo entre la ficción y el documental. <i>Desglose de la muestra audiovisual</i>	43
Dont Look Back	45
1. Backstage (detrás del escenario)	45
2. Onstage (sobre el escenario)	46
3. Interiores	47
a. Cuartos de hotel	47
b. Entrevistas	48
c. Otros	48
4. Exteriores	49
Eat the document	50
1. Backstage y onstage	51
2. Interiores	52

3. Traslados y exteriores -----	53
No direction home -----	55
I'm not there -----	61
1. Woody Guthrie -----	61
2. Arthur Rimbaud -----	63
3. Jack Rollins -----	63
4. Robbie Clark -----	64
5. Jude Quinn -----	65
6. Billy the Kid -----	66
El filme mitificando al ídolo -----	67
Capítulo IV “Highway 61 Revisited”. Análisis del corpus -----	75
Estructura del filme, modelos de construcción -----	75
1. Registro sumarial -----	75
2. Autorrepresentación -----	76
3. La reconstrucción -----	78
Análisis transtextual -----	83
1. Intertextualidad -----	84
a. Cita -----	84
b. Alusión -----	88
c. Plagio -----	91
2. Paratextualidad -----	92
a. El comentario -----	92
b. Perfiles -----	94
3. Architextualidad -----	95
4. Hipertextualidad -----	96
Capítulo V Aretha & her musical secrets. El uso de la música en la mitificación fílmica -----	100
Usos de la música en el cine -----	101
Análisis del uso de la música en los filmes -----	105
1. Dont Look Back -----	105
2. Eat the document -----	108
3. No direction home -----	109

4. I'm not there -----	109
Música y transtextualidad -----	111
1. Cita -----	111
2. Alusión -----	111
Apuntes sobre el soundtrack -----	114
Conclusión: Death is not the end -----	121
Fuentes -----	125

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá y a mi papá, Teodula y Ernesto, por brindarme una educación, por todo el apoyo, por siempre estar al pendiente de mí, por no dejar de insistir.

A mi hermano, Ernesto, por ser un ejemplo a seguir en varios aspectos.

Al profesor Marcos Márquez, por su paciencia en este largo proyecto.

Al sínodo por sus aportaciones para mejorar esta tesis María de Lourdes Romero Álvarez, Leticia Suastegui Cervantes, Jacqueline Sánchez Arroyo y Jessica Fernanda Conejo Muñoz.

A lo profesores que más aportaron a mi formación durante mi estancia en la facultad: Luz María Garay Cruz, Diana Marengo Sandoval, Antonio Delhumeau Arrecillas, Ricardo Magaña Figueroa, Felipe López Veneroni, Federico Valle Osorio y Rolando Chía Pérez.

A mis amigos, Miguel, Chucho, Edith, Adri, Clau, por todas las risas, las pláticas y los momentos juntos. A Sergio, quien además me guió por momentos en este camino que él ya había recorrido.

Al ya inexistente Robert Allen Zimmerman. Al ahora y desde hace mucho tiempo Bob Dylan, quien seguramente nunca sabrá de este trabajo, y si llega a hacerlo, probablemente no lo leería por la barrera del idioma, o ni siquiera le interesaría por ser justamente un análisis centrado en él; incluso está la posibilidad de que lo aborrezca, o tal vez no, con él nunca se sabe.

A Malinalli, por darme el último empujón para terminar este ciclo, por cada cosa que me has enseñado, por todo el amor y por querer siempre lo mejor para mí, para nosotros.

INTRODUCCIÓN

Tras ver películas sobre figuras públicas como políticos, deportistas y, sobre todo, artistas, principalmente pertenecientes al mundo musical, me interesó saber cuál era la relación de estos audiovisuales con su referente, relación que me parece va más allá de cumplir una simple función de registro y que planteo se encarga de mitificar al sujeto.

La necesidad de realizar esta investigación radica en la insuficiente explicación del *star system* para explicar la atención acaparada por una celebridad.

En el primer capítulo, *“Visions of Johanna” o El aleph frustrado. La realidad construida audiovisualmente*, se busca ir de lo general a lo particular, por lo tanto compete hablar de la realidad, qué es, cómo se percibe y de qué manera es procesada mediante un producto audiovisual, específicamente a través de lo cinematográfico, ya sea valiéndose del documental, la ficción o ambos, ya que se trabaja con películas de ambos géneros.

Una vez establecido esto, en el apartado *“The times they are a-changin’”*. *La mitificación filmica de una figura pública* se retoma esa construcción audiovisual para centrarla en el protagonista de un largometraje, pero no cualquier sujeto, sino aquel destacado del resto por sus particularidades y reconocido por la gente como una figura pública (local o global según el caso). Se hablara en este capítulo. Se habla sobre las características del mito y cómo éste se relata cinematográficamente. Es el planteamiento central de este escrito: esta figura pública, perteneciente al mundo real, es el protagonista de un mito contemporáneo, es visto por muchos como un ídolo digno de admirar, al cual rendir culto. Este mito se perpetua en diversos soportes, uno de ellos es el filme, gracias a éste puede ser visto *in situ* a pesar de no estar propiamente ahí, es más, ni siquiera tiene que seguir vivo.

El apartado anterior da paso a a *“It ain’t me, babe” o El ídolo entre la ficción y el documental. Desglose de la muestra audiovisual*, donde se cuentan los relatos

de cuatro películas en las que el papel estelar está a cargo de Bob Dylan, icono de la música estadounidense, una figura pública con las cualidades para considerarse un mito contemporáneo.

Este escrito apuesta por una mitificación de los músicos que son protagonistas de filmes biográficos. Por lo general, estas películas son productos de reafirmación y no propiamente de surgimiento, el ídolo debe tener una trayectoria reconocida para ser mitificado de esta forma, muy difícilmente se ha hecho de alguien cuando apenas inicia su carrera, aunque hay casos como el largometraje *Nadie sabe nada de gatos persas* (Bahman Ghobadi, 2009), que explora la escena de rock subterránea de Irán a través de los miembros de una banda que acaban de salir de prisión y buscar salir del país.

Siguiendo esta lógica, se optó por trabajar principalmente con cuatro materiales filmicos sobre Bob Dylan, pues desde sus inicios allá en la década de 1960 ha aparecido protagonizando largometrajes y a la fecha sigue siendo tema de interés en ellos, esto sin dejar de lado a otros materiales en los que también figura y están, de alguna manera u otra, relacionados con el corpus.

En el cuarto capítulo, *"Highway 61 Revisited". Análisis del corpus*, se analizan cintas donde se demuestra que la participación de Dylan, ya sea presente o interpretado por algún actor o actriz, tanto en documentales como en ficciones, permite identificarlas como plataformas que mantienen presente el mito contemporáneo de este ídolo en cuestión, o bien lo actualizan a partir de relatos anteriores, inéditos y nuevos. Asimismo, en *Aretha & her musical secrets. El uso de la música en la mitificación filmica* se ahonda en este aspecto, pero poniendo atención en la música de Dylan, que es el rasgo que lo distingue.

“Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...) En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo (...).

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.

(...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”.

Jorge Luis Borges

-El criterio clínico clásico para estimar el grado de salud o perturbación mental de una persona es, como se sabe, su adaptación a la realidad. Pero con este criterio – siempre en el sentido clásico – se da por sentado que existe una realidad verdadera, objetivamente captable.

Paul Watzlawick

*-Reality has always had too many heads
Some things last longer than you think they will
Some kind of things you can never kill
Bob Dylan, “Cold irons bound”*

Capítulo I: “Visions of Johanna” o El aleph frustrado

La realidad construida audiovisualmente

En *El aleph*, Carlos Argentino Daneri le enseña a Jorge Luis Borges – autor y protagonista de este cuento – una esfera incandescente de pequeñas dimensiones que contiene al universo íntegro y en la cual absolutamente todo es visible desde cada punto de vista posible.

Este colega decide desprender fragmentos del Aleph y trasladarlos al terreno de las letras, escribe un libro y éste lo hace acreedor de un reconocimiento y la legitimación de la comunidad literaria, lo cual desencadena los celos del personaje principal del relato, quien narra el impedimento de dar una descripción completa de dicha experiencia, porque no solemos, ni podemos, abordar ningún evento en la vida real de tal manera.

Por lo anterior, cuando se hace una construcción audiovisual de la realidad tenemos que pensar qué aspecto de la realidad abordaremos y de qué manera queremos hacer esa construcción:

(...) no existe un punto de vista único y universal, ni para construir un mensaje ni para recibirlo. Suele olvidarse que las imágenes son representaciones aisladas de un hecho total, seleccionadas y realizadas por individuos que tienen ideas y opiniones subjetivas. Van a representar el mundo de acuerdo a su historia personal, a las características de la institución u órgano de comunicación para el que trabajan, así como las posibilidades técnicas del propio medio.¹

La realidad se intercambia socialmente entre individuos y grupos, en ellos la realidad es aprehendida y transmitida directa o indirectamente, generalmente, como un relato. Me narro a mí mismo ante los demás y viceversa, y es a partir de este acto que constituyo mi forma de entender, construir y comunicar mi concepción de la realidad.

¹Roberto Aparici, *La imagen. Análisis y representación de la realidad*, pp. 47 y 48.

Para el mundo audiovisual, el Aleph sería una pantalla con un contenido yuxtapuesto inentendible, tanto que el espectador no podría hacer más que contemplar la inconmensurabilidad de la Panrealidad.

PANREALIDAD Y SU IMAGEN

La realidad es un campo de reflexión y discusión abordado desde múltiples posturas. El filósofo Karel Kosík² plantea que el conocimiento se consigue mediante un proceso de descomposición del objeto de estudio: se parte de lo superficial hasta llegar a la estructura interna. He aquí el problema con la realidad, siempre se está en contacto con ella y abstraerse para reflexionarla no es tarea sencilla.

Considero que estamos insertos en una Panrealidad, término que propongo y utilizo para referirme a todo lo que está entre la partícula más pequeña y los confines del universo mismo; comprende el tiempo transcurrido y en desarrollo, es decir, cada suceso hasta ahora acontecido y aquellos en progreso. Por lo tanto, la Panrealidad no es inmutable ni estática, mucho menos un todo perfectamente acabado, es un continuo que no se interrumpe nunca y existe independientemente de que seamos conscientes o no de ella: si un árbol cae en el bosque, el impacto contra el suelo producirá, por supuesto, un ruido, aun si no hay “nadie” para escucharlo (la solución a dicho problema podría consistir en poner cámaras y capturar dicho acontecimiento para comprobarlo). Este concepto ayudará a dimensionar como la realidad se construye audiovisualmente.

Si bien la Panrealidad contiene lo aún desconocido, el conocimiento que la humanidad tiene de ella lo ha obtenido a través de diversas disciplinas como la física, química, matemática y biología, asimismo la filosofía, economía, historia, política y demás ciencia y disciplina. Cada una de estas áreas tiene posturas definidas y permiten conocer aspectos específicos de una realidad, algunas pueden cruzarse (como economía y matemáticas), otras no lo hacen tan fácilmente (por ejemplo la filosofía y la química).

²Karel Kosík, *Dialéctica de lo concreto*, pp. 30.

El hombre vive en varios mundos y cada uno exige una clave distinta; no puede, en consecuencia, pasar de un mundo a otro sin poseer la clave correspondiente, es decir, sin cambiar de intencionalidad y de modo de apropiarse de la realidad.³

El conocimiento no se estatiza, se supera con la implementación de nuevas perspectivas; los modelos de la realidad se vuelven obsoletos de una época a otra, cambian, aunque quedan vestigios de esas concepciones anteriores. Si bien la Panrealidad está ahí, el ser humano es quien construye *su* realidad una y cuantas veces quiera, una mínima fracción de la Panrealidad porque, como ya se mencionó, ésta es inabarcable y nadie podría procesarla completamente. Al respecto Kosík dice:

¿Qué es la realidad? Si es un complejo de hechos, de elementos simplísimos y directamente inderivables, de ello se desprende, en primer lugar, que lo concreto es el conjunto de *todos* los hechos, y, en segundo lugar, que la realidad en su concreción es esencialmente incognoscible, puesto que es posible añadir a todo fenómeno nuevas facetas y aspectos, hechos ulteriores, que fueron olvidados o aún no descubiertos, y, mediante esta *adición infinita*, se puede demostrar el carácter abstracto e inconcreto del conocimiento.⁴

El objeto existe antes de ser percibido, y la apariencia es únicamente uno de los aspectos de la realidad. Ciertas nociones del mundo son ampliamente compartidas, como la identificación de un árbol. Mas la percepción de la realidad por la vista, el tacto, el gusto, el olfato y el oído representa un sesgo porque los sentidos son imperfectos e infinidad de pormenores escapan a ellos, captan sólo una parte de la realidad tangible y dentro de esa percepción se seleccionan los aspectos más significativos para cada individuo. El umbral de nuestros sentidos es muy reducido en comparación con el de otros seres vivos: la vista de águila, el tacto de los arácnidos, el oído de los murciélagos y el olfato de perros son prueba de esto.

Lo real percibido es completamente real en el sentido más concreto y tangible de la palabra, pero se trata de un real *para nosotros*, que se refiere a las condiciones de nuestra existencia, a nuestra constitución física (...) Somos nosotros quienes «definimos» las cosas, extrayendo las singularidades que los distinguen de los

³*Ibíd*em, pp. 41.

⁴*Ibíd*em, pp. 55.

datos retenidos por nuestros sentidos (...) Esta realidad arbitraria es *para nosotros* la única realidad *verdadera*; nos parece *inmediata* sólo porque esta mediación, consecuencia de nuestro nivel sensorial, constituye el acto mismo de percibir. Estructurado instantáneamente gracias a esta operación, nuestro real es un real *mediatizado*, pero es un real cierto *para nosotros*, inmediato *para nosotros* (...) Para seres dotados de un nivel sensorial suficientemente alejado del nuestro, situado visualmente en el nivel del infrarrojo, por ejemplo, y espacialmente en la escala molecular, la realidad del mundo físico se presentaría bajo apariencias completamente distintas, hasta el punto de que su universo no tendría nada en común con el nuestro.⁵

Platón⁶ habla de tres niveles de realidad: En primer lugar están las formas ideales o arquetípicas, le siguen los objetos visibles (reflejo de las formas ideales) y por último todas las imágenes (imitaciones de los objetos visibles). La idea platónica de la mimesis establece la imposibilidad de conocer el mundo mediante las imágenes porque son imitaciones de los objetos visibles, y estos a su vez son únicamente aproximaciones de las formas ideales. Platón considera que las imágenes se alejan de lo auténtico, que al ser una simulación son falsas; postura contraria a la aristotélica, donde la mimesis es una tendencia natural del ser humano que le permite conocer el mundo a través de las imágenes.

Si el individuo, desde sus primeros comportamientos de aprendizaje, tiene tendencia a conocer el mundo mediante sus representaciones y a crear los componentes de su propio universo a partir de la imitación, resulta evidente que el valor de la mimesis no debe ser ni el de copia, ni el de réplica desde lo idéntico. La mimesis, como proceso de aprendizaje ubicado en la infancia, designa un conocimiento característico del ser humano ubicado en la esfera de lo sensible. La mimesis refleja cómo el ser humano ha decidido construir y habitar su propio mundo.⁷

Si bien me inclino finalmente por el planteamiento aristotélico de la mimesis, Platón no está del todo equivocado con su postura: en el mundo hay imágenes de árboles (dibujos, fotos, audiovisuales) que confirman la forma ideal o arquetípica de lo que es un árbol (tronco, ramas y hojas), este registro no es propiamente el objeto, sin embargo permite conocer diferentes tipos de árboles, aunque no basta la imagen por sí sola, ni siquiera ver el árbol mismo *in situ* revela su realidad biológica, ecológica o química. En palabras de Kosík, “la realidad *no se agota* con

⁵Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, pp. 227.

⁶Ángel Quintana, *Fábulas de lo invisible. El cine como creador de realidades*, pp. 45.

⁷*Ibidem*, pp. 47.

la imagen física del mundo”;⁸ sin embargo, hay que entender cómo se construye esa imagen y con qué fin se hace, qué se pretende hacer con ella.

MANIPULANDO AUDIOVISUALMENTE LA REALIDAD

La Panrealidad es como una bestia colosal, la cual tiene hijos (realidades) poco menos salvajes que su progenitor. Hay un sinnúmero de maneras para poder estudiarlos y comprenderlos, una de ellas es a través de su captura para su subsecuente domesticación.

Nuestra presencia no pasa inadvertida ante la realidad, somos sus principales agentes de cambio, la transformamos de mil maneras, ya sea manipulando sus recursos naturales o haciendo el registro de su imagen, son maneras de (re)hacer el mundo.

De acuerdo con Roberto Aparici, el grado de iconicidad es superior cuando hay más propiedades en común con el referente, en su ejemplo la exhibición de un juego de copas es más icónico que una foto, y la foto a su vez presenta más iconicidad que la palabra *copas*. El error de Aparici radica en considerar las copas mismas como un nivel de iconicidad cuando se trata del referente. Bajo esta lógica, se podría decir que el audiovisual de un incendio tiene una mayor fidelidad con el referente que una foto, por presentarlo en un plano espaciotemporal, en el que se ven las llamas “existiendo”⁹.

Por su parte, Ángel Quintana habla de reproducir o representar como construir. Parece, quizás, más conveniente y atinado utilizar la voz de *registro* por la connotación de la palabra, en lugar de representación o reproducción (de la realidad), pues estos términos suelen entenderse como una copia, mientras que *registro* se entiende como la captura de un fragmento del mundo referencial.

Si bien la realidad misma no es reproducible, sí en cambio es posible exponer la referencia a esta realidad. Al igual que los signos del habla, también la imagen y el sonido están *en lugar de* una realidad sin ser dicha. Un tal sistema de

⁸Karel Kosík, *op. cit.*, pp. 43.

⁹ Esta tecnología espaciotemporal no presenta a la realidad físicamente, los elementos en pantalla no están presentes porque todavía no llegamos a ese nivel de reproducción de la realidad, pero la realidad virtual quizá se acerque a ese nivel de experiencia algún día.

«abreviatura» no sólo es admisible, sino incluso resulta «práctico». Sin embargo, la praxis debería manejarse de tal forma que la función de alusión a los signos se mantenga lo más viva posible en la conciencia del receptor de medios.¹⁰

Christian Döelker habla de los medios de comunicación como una forma de conocer *retazos* del mundo.¹¹ Si bien los medios no son una reproducción de la realidad, sí se puede decir, siguiendo el planteamiento de este autor, que son una síntesis de ésta con una referencia externa indudablemente.

Los audiovisuales son la construcción de *una* realidad pero no de *la* realidad, porque la realidad no se puede reproducir a sí misma como una fotocopia. Además, intentar reproducir audiovisualmente la realidad sería un esfuerzo idiota y monótono, un plano secuencia ininterrumpido sinsentido, vacío; se le tiene que dar significado a toda construcción.

No cabe duda de que los medios ópticos y electrónicos ofrecen enormes posibilidades de aproximación a la realidad. Sin embargo, los medios no pueden reproducir *la* realidad por el hecho mismo de que también aquí son válidas las distintas limitaciones aplicables a la captación directa, no medial, de la realidad. Aparte de ello, al captar la realidad a través de los medios, habría que mencionar todavía otras limitaciones, que dejan ver la reproducción como un proceso fuertemente restrictivo. Así, Magritte colocó encima de una reproducción de una manzana, bastante fiel a la realidad, la observación «*ceci n'est pas une pomme*». No es una manzana porque no se la puede tocar ni morderla.¹²

Esta atención para con el espectador de hacer explícito el tipo de construcción de la realidad es a veces velada o nula, pero en ocasiones queda explícita o se entiende a partir del contexto del registro. Pierre Sorlin considera a las películas como las manifestaciones exteriores de un conjunto conforme a los parámetros de un período determinado. “Las leyes culturales de cada época imponen unas formas concretas de construcción de la realidad”.¹³ Es decir, la realidad se construye de determinada manera según el estilo, la época, la cultura y la subjetividad del autor, ya sea en un lenguaje escrito, pictórico, fotográfico, literario, cinematográfico u otro.

¹⁰Christian Döelker, *La realidad manipulada. Radio, televisión, cine, prensa*, pp. 75.

¹¹*Ibidem*, pp. 55.

¹²*Ibidem*, pp. 71.

¹³Ángel Quintana, *op. cit.*, pp. 31.

El estilo crea una «disposición mental» que el autor implementará en su obra, y ese estilo dictará qué aspectos pueden traducirse como verdades, esto se ve en la pintura de vanguardia de principios del siglo XX, de acuerdo con el estilo empleado (por ejemplo, cubismo, impresionismo, futurismo), una aproximación a la realidad era distinta de otra aunque trataran el mismo objeto, paisaje o tema. Con el audiovisual sucede algo similar, la realidad construida en dos o más filmes puede ser la misma, sin embargo el estilo seleccionado para hacerlo determinará pautas distintivas de construcción que permiten distinguir un documental de una ficción basada o inspirada en hechos reales, porque “(...) los estilos condicionan la selección que el [autor] efectúa de aquello que se propone imitar. Estos estilos también marcan la representación que el artista realiza del mundo, ya que nunca puede desprenderse del peso de su propia subjetividad.”¹⁴

Debido al efecto de realidad se produce la confusión entre la representación (construcción) y el referente real, como sucede con la pintura hiperrealista, la foto y el cine. La mimesis no se refiere a una réplica, “La imagen de una silla no es «otra» silla”,¹⁵ se trata de la transferencia de las cualidades aparentes de un objeto a una imagen, se preserva la relación que mantenía en ese momento con el espacio; los registros permanecen anclados en un espacio y tiempo determinados, mientras la realidad deviene constante e ininterrumpidamente.¹⁶ No se puede tratar a la imagen como al objeto real, la imagen nos muestra una sola realidad y no inserta al sujeto en ella, no se puede estar presencialmente en la imagen.

La imagen fílmica se da efectivamente como imagen. Existe objetivamente como tal. Fijada en un soporte, proyectada en una pantalla, se desprende, en tanto que imagen, de las cosas de que es imagen y ya no mantiene ninguna relación con ellas. Es independiente, autónoma.¹⁷

La reconstrucción de la realidad se ha dado a través de imágenes y de la tradición oral, el lenguaje escrito y el registro sonoro, visual y audiovisual. La

¹⁴*Ibidem*, pp. 32. En el texto original dice “pintor”, entre corchetes se lee “autor” porque al generalizar va más allá del terreno pictórico.

¹⁵Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, pp. 119.

¹⁶La transmisión en vivo puede parecer un mentís de lo anterior, no obstante la separación distal del acontecimiento mantiene al espectador al margen de la experiencia, y aunque el tiempo dentro y fuera de la pantalla es el mismo (paralelo se podría decir) se trata igual de anteojeras que limitan la mirada.

¹⁷Jean Mitry, *op. cit.*, pp. 120.

mayoría de estas formas están dirigidas a la vista, al oído o ambos, debido a las propiedades de cada medio. Los sentidos restantes participan de manera indirecta, como reacción a ciertos estímulos de la imagen y el sonido, así como a ciertos artificios de las salas de cine. Sin embargo, es por nuestros sentidos imperfectos que dos personas nunca experimentarán igualmente un mismo fenómeno, o en este caso, dos sujetos no ven exactamente la misma película.

Aunque todos los sentidos son necesarios para obtener informaciones completas de la realidad, el hombre utiliza, en mayor medida, los sentidos de la vista y el oído. Los medios de comunicación e información afectan a ambos porque están basados principalmente en la selección y combinación de imágenes, sonidos y texto.¹⁸

La realidad construida audiovisualmente se materializa en diferentes productos, ya sea una transmisión en vivo, en las noticias y filmes, todos estos productos son de diferente naturaleza y pueden ocuparse por igual del mismo tema, cada uno hace una construcción diferente, aunque con puntos en común porque están separados por una línea muy delgada, en primer lugar porque responden a una misma gramática audiovisual.¹⁹ Asimismo muchos audiovisuales se valen de la narración para acercarnos a la realidad construida.

En este sentido, la aportación del audiovisual es la de permitir una narración progresiva de la realidad pero finita, lo cual no sucede en la cotidianidad. “En la vida real toda experiencia o concatenación de experiencias se da, para cada observador, en una secuencia espacio-temporal ininterrumpida. (...) En la vida real no hay saltos en el tiempo o en el espacio. (...) No ocurre lo mismo en el cine”.²⁰ Todos los audiovisuales tienen una duración determinada, algunos mantienen cierta continuidad espaciotemporal, como las noticias o la transmisión en vivo en la televisión, el *livestreaming* en Internet o películas hechas en plano secuencia, pero la mayoría no siguen este camino.

El cineasta Pier Paolo Pasolini veía una relación imposible entre la representación y lo real. Para él la imagen no da cuenta directamente de lo real, el

¹⁸ Roberto Aparici, *op. cit.*, pp. 17.

¹⁹ José Enrique Monterde, “Texturas y trasfondos: cuando la ficción documenta”, en: *Puntos de vista. una mirada poliédrica a la historia del cine*, pp.41.

²⁰ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, pp. 27.

cineasta *encuadra* la realidad pero tiene que imprimirle sus propios signos.²¹ Como la realidad es continua, se le debe formular una interpretación propia para no perderse en su inmensidad:

No se puede reproducir lo real, es siempre pasado y jamás está terminado (...) La única manera que tenemos para fijar lo real, para traducirlo y comunicarlo, es significándolo: es decir, cortarlo e 'informarlo' por medio de signos (sonidos, palabras, imágenes), los cuales, unidos en significaciones, producen y comparten una realidad sensata.²²

Cada vez más gente forma su concepto del pasado (y su realidad) mediante materiales audiovisuales, debido a esto para Robert Rosenstone una tendencia lógica es la de complementar el discurso escrito con un discurso audiovisual,²³ ya que en algunas ocasiones ofrece información más detallada o comprensible que la de un texto, lo importante es saber distinguir cuándo puede asimilarse mejor mediante fotogramas, si vale la pena conocerla así y si implica un conocimiento válido de la realidad. La verdad audiovisual es diferente pero no antagónica de otras: "El cine crea un mundo histórico paralelo al recreado por la historia escrita y la oral".²⁴ Además "(...) el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia (...) [pero] la historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje".²⁵ Sobre este último punto, resulta fundamental comprender la manera en que los productos audiovisuales buscan hablar de momentos puntuales de la realidad y de cómo pueden ser vistos como material de consulta sobre hechos históricos o para comprender un contexto histórico.

²¹Eduardo Güner, "Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real", en: Yoel, Gerardo (compilador), *Pensar el cine 1. Imagen, ética, y filosofía*, pp. 229.

²²François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla*, pp. 447.

²³El historiador R.J. Raack ve en las imágenes y sonidos un medio más apropiado para explicar la historia, pues los textos escritos, son lineales y limitados. La postura opuesta ve a las películas como una farsa peligrosa que puede informar con imprecisión. En Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, pp. 31.

²⁴*Ibidem*, pp. 63.

²⁵*Ibidem*, pp. 20. Cuando se estudia una película histórica se suele comparar la aproximación de las imágenes con los hechos documentados (en libros o periódicos), Rosenstone califica esta tarea como inútil porque no se considera el cambio de medio. El pasado no es un área exclusiva de la historia.

EL AUDIOVISUAL COMO DOCUMENTO DE LA REALIDAD

El estudio de las películas como fuente de información del pasado comparte una característica con los libros históricos. Se puede saber mucho por el contexto y las condiciones en que se hicieron, pero lo primordial es su contenido.

“Todas las películas son documentos de alguien, de algo, de alguna época y un lugar”²⁶, asegura Richard Meran Barsam. A partir de lo anterior, se puede decir que filmar significa preservar la memoria en imágenes y sonidos para que no se pierda y, así, no olvidar el pasado. Esto da pie para poder considerar al audiovisual como un documento de carácter histórico, al igual que la foto fija o incluso la pintura, dichas imágenes contienen propiedades de su época o a la que hacen referencia.

Las primeras imágenes del cine fueron escenas o, mejor dicho, momentos de la vida cotidiana, no había pretensiones en torno a la realidad, pero desde entonces hubo breves puestas en escena, préstamos entre lo documental y la ficción, por eso el cine puede considerarse un documento de consulta para obtener información a partir de la situación política y social del momento en que fue hecho el filme, asimismo alberga información sobre la tecnología usada para su realización, contiene uno de los temas de interés de ese periodo, la situación arquitectónica o geográfica del lugar donde se rodó, entre otros aspectos.

Los filmes históricos, biográficos y de época pueden realizarse en el género documental o en la ficción. La observación de ambos géneros sobre un mismo tema es complementaria, ayuda al espectador a corroborar información o señalar las diferencias entre ellos y, a partir de esto, construir su propia realidad. José Monterde concuerda con esta idea, para él la ficción también documenta cuando muestra, dentro de sus posibilidades, la realidad de la época abordada a través de las locaciones, los vestuarios y objetos,²⁷ así como el modo de hablar de los

²⁶Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, pp. 85.

²⁷Se muestran objetos antiguos en uso y no detrás de una vitrina como en los museos, por eso “El valor documental de esas imágenes ficcionales podrá generarse bajo un doble criterio: en la medida en que introduzcan en la escena filmada – ficticia en principio – aspectos verdaderos y en la medida en que trascendamos el concepto de lo documental más allá del campo perceptivo”, José Enrique Monterde, *op. cit.*, pp. 46.

personajes en determinado lugar y fecha. Otras veces puede ser sólo un decorado exótico lleno de inexactitudes (lo más común es la presencia del inglés contemporáneo como lenguaje común de romanos, griegos y demás civilizaciones antiguas).

En palabras de Ángel Quintana: “La ficción cinematográfica puede ser tan importante en tanto documento histórico como el cine documental”.²⁸ La ficción basada en hechos reales tiene sus raíces en lo fáctico, aunque como relato ficticio contiene una parte de imaginación en su cuerpo; si esto no se advierte el espectador lo puede tomar como verdadero. El documental generalmente muestra la realidad que ya fue, momentos trascendentes de la historia conocidos a nivel nacional o global, o momentos íntimos e impactantes de carácter local.

Ningún audiovisual que trate algún tema de la realidad va a satisfacer las exigencias de certeza y verificabilidad de los expertos en cualquier campo, sencillamente por la existencia de posturas encontradas y la imposibilidad del audiovisual para desmenuzar cabalmente el tópico en cuestión. Por eso estos filmes se apoyan en especialistas, pueden ser los asesores o testigos y expertos en el tema, incluso muchos se convierten en los directores de la cinta. También debe considerarse la intención del autor, quizás no tiene como fin enfocarse en la fidelidad.²⁹

Carlos Mendoza dice que: “La escena que filmamos por la mañana ya es material de archivo por la noche”.³⁰ Cada vez se acepta más la imagen cinematográfica como documento histórico. La verdad científica está en constante revisión: no hay verdades absolutas, siempre que se formulan suelen ser cuestionadas de un momento a otro y en ocasiones refutadas. Para mantenerse vigente lo mismo debería hacerse con la verdad cinematográfica.

Ahora bien, ¿cómo se logra convencer al espectador de que está tratando con un fragmento de la realidad válido?

²⁸Ángel Quintana, *op. cit.*, pp. 269.

²⁹*Apocalypto*, de Mel Gibson, fue atacada en México por sus múltiples errores históricos sobre la cultura maya. Este filme no tenía intenciones documentales sino de entretenimiento.

³⁰Carlos Mendoza, *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*, pp. 147.

EL PACTO DE LA REALIDAD CONSTRUIDA AUDIOVISUALMENTE

Los planteamientos de Lourdes Romero sobre la realidad construida en el periodismo a través del relato, se pueden extrapolar para así plantear un Pacto de la realidad construida audiovisualmente (de ahora en adelante *el pacto*).

La realidad se nos presenta como una totalidad de la que debemos buscar su coherencia; al expresarla y convertirla en un texto (...) la sometemos a un proceso que la transforma. (...) en consecuencia la realidad no puede trasladarse tal y como es (...) Convertir una historia en relato es seleccionar; es intervenir, es decidir lo que se incluye, lo que se excluye, y el orden de lo relatado.³¹

La realidad construida audiovisualmente parte de un fragmento de la realidad, si este fragmento se explica mediante un relato hay tres elementos en juego: dos participantes (autor y lector) y una realidad, como en todo proceso comunicativo hay reglas de por medio, en el Pacto se estipulan cláusulas específicas en un contrato tácito entre las partes.

El autor “expresa lo que sucedió tal y como lo vio”,³² Romero llama a este acto *la subjetividad bien intencionada*, donde se convierten los hechos en relato a través de su manipulación (selección, organización y sometimiento al lenguaje, en este caso, audiovisual). En teoría, se manipula la información para construir el relato, no para falsear la realidad (aunque en la práctica sea diferente). “Toda realidad captada por cualquier sistema de grabación y difundida por cualquier medio de comunicación implica una manipulación. Este término se utiliza aquí como sinónimo de una forma de modificación de la realidad”.³³

Los productos audiovisuales son una construcción de la realidad resultado del encuentro del autor con esta realidad. La imparcialidad de este texto audiovisual se logra cuando se mencionan los medios y recursos utilizados, así como el punto de vista del autor; no obstante, el producto en sí mismo es una declaración abierta de lo que el director pretendía hacer e hizo.

³¹Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo*, pp. 8.

³² *Ibíd.*, pp. 51.

³³ Roberto Aparici, *op. cit.*, pp. 232.

Consciente de lo anterior, el destinatario acepta este contrato tácitamente y con algún conocimiento previo del texto, ya sea el tema, el trabajo previo del autor o algún tipo de sumario (el avance cinematográfico en el caso de los filmes muestra un resumen del contenido), esto lo obliga a leer de cierta manera el relato, porque sabe que es resultado de una subjetivación sobre “una situación extratextual y, por lo mismo, puede ser verificada”³⁴ y actualizada.

Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto. (...) El texto ofrece apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o se abandonan.³⁵

Así, ninguna de las dos partes resultará defraudada, pues “ni el autor debe hacer pasar su texto por lo que no es, ni el lector deberá exigir otra cosa que la que se pretende”,³⁶ el primero no debe tener la pretensión de mostrar la realidad, y el segundo “no puede exigir al autor que le presente en el relato los hechos tal y como son. Una cosa es el hecho y otra muy diferente, el relato del hecho”.³⁷

El pacto no sólo norma la conducta del lector, el autor también debe cumplir con ciertas cláusulas: En primer lugar los audiovisuales sobre la realidad deben ser resultado de una investigación completa y una reflexión profunda sobre el sujeto o hecho relatado. Una manera de garantizar la credibilidad del audiovisual (y del autor) consiste en citar las fuentes y documentos de distinta naturaleza (textos oficiales, fotografías, grabaciones sonoras, registros visuales, canciones, etcétera) que le permitan recrear, fundamentar y contextualizar el relato.

No hay un intercambio cara a cara entre autor y lector, aun así interactúan a través del texto, es decir, el pacto se lleva a cabo en un plazo mediato (el lapso entre la finalización del texto y su recepción). El texto es cerrado pero permite cierto margen de interpretación personal, el autor da la pauta sobre cómo encaminar la lectura, y no se debe olvidar que es su interpretación de la realidad

³⁴ Lourdes Romero, *op. cit.*, pp. 53.

³⁵ Bill Nichols, *op. cit.*, pp. 55.

³⁶ Lourdes Romero, *op. cit.*, pp. 53.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 60.

en cuestión (el hecho pasa *de lo pluridimensional a lo lineal*, en palabras de Romero; además, el autor prepara al lector para que lea el texto de una determinada manera).

Los audiovisuales de la realidad, son un “nuevo” formato de documento histórico con más de 100 años de existencia. Las películas son una prolongación de la realidad registrada, una dilatación de su existencia que permite recordar el devenir histórico para entender nuestra situación actual y, de la misma forma, postergan acontecimientos sobresalientes y mantienen viva la figura de unos cuantos individuos privilegiados, sujetos que serán personajes de una cinta o protagonistas de muchos filmes; entonces, la realidad es construida audiovisualmente responde a fines específicos y este último es el de ser el soporte de un mito contemporáneo.

Peter Berger y Thomas Luckmann³⁸ consideran a la interacción *cara a cara* como la forma por excelencia para experimentar la realidad de la vida cotidiana, la vivencia *in situ*, ya que el intercambio íntimo de actos expresivos permiten conocer la subjetividad del otro, característica ausente en una relación remota, ya sea a través de correspondencia, llamadas telefónicas, mensajes de texto e incluso cabría incluir cualquier tipo de chat y otros mediadores ofrecidos por internet como las llamadas redes sociales digitales, motivo por el cual se da una mayor cantidad de malentendidos. Sin embargo esta idea no es completamente verdadera, pues en última instancia una buena comunicación depende de las habilidades de los interlocutores tanto para generar un mensaje como para recibirlo y leerlo correctamente; así, tanto una comunicación cara a cara como una remota pueden resultar bien logradas o fallidas.

Sucede lo mismo al interactuar con un objeto o estar en medio de un acontecimiento, habrá quien considere a la experiencia directa mejor que la experiencia mediada, mas dicha dinámica medial también permite construir concepciones sobre un sujeto, objeto o acontecimiento específico. Esto aplica tanto para los audiovisuales apegados a la realidad, como con los de ficción.

³⁸Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, pp.46.

FICCIÓN Y DOCUMENTAL: LAS DOS REALIDADES FÍLMICAS

La ficción en ocasiones es un medio para hablar de la sociedad, ya que a través de analogías se hacen referencias a la realidad. Carlos Fuentes³⁹, Mario Vargas Llosa⁴⁰ y Adolfo Sánchez Vázquez⁴¹ plantean que en la ficción de cualquier tipo se pueden hallar vestigios muy contundentes de la verdad de la realidad; los tres se enfocan en la literatura, pero el último⁴² además toma en consideración la pintura figurativa y esto puede trasladarse al terreno cinematográfico.

En la ficción, los relatos de lo cotidiano parecen más reales que los filmes fantásticos, sin embargo estos últimos no terminan de ser verdaderos, y su auténtica relación con la realidad consiste en cotejarlos con la realidad de la que provienen, encontrar la condición humana en ellos. Durante la observación de un audiovisual ficticio se da una suspensión de la incredulidad a través del pacto con el autor, y cuando se trata de un filme basado en hechos reales se fortalece la verosimilitud del texto porque parte de un suceso acontecido o de la biografía de un sujeto (por lo general una figura pública reconocida), trata de apegarse a lo factual en mayor o menor grado.

John Grierson, según Abruzzese, veía en el documental una superioridad sobre la ficción porque en éste observa y selecciona hechos de la vida auténtica,

³⁹ “La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material”, Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, pp. 17.

⁴⁰ “La «irrealidad» de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir, representación de la realidades, de experiencias que sí pueden identificar en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter «realista» o «fantástico» de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción”, Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, pp. 8.

⁴¹ “(...) si las proposiciones de *El Quijote* de Cervantes, o de *La comedia humana* de Balzac, consideradas aisladamente pueden carecer de un valor de verdad, ya que se dan en la esfera de lo irreal, sin embargo, en conjunto, integradas en el contexto total de la obra permiten enriquecer nuestro conocimiento: en un caso, acerca de un modo de comportamiento humano (el quijotismo), y en otro, acerca de una sociedad en la que impera el dinero y, con él, la hipocresía, el afán de lucro y el egoísmo. Así pues, si en un sentido literal las proposiciones de una obra literaria no tienen valor de verdad, ello no impide que puedan aportar cierto conocimiento acerca de los hombres concretos y de sus relaciones sociales”, Adolfo Sánchez Vázquez, “Sobre la verdad en las artes”, en: *Arte, sociedad, ideología*, pp. 6.

⁴² “(...) podemos hablar de la verdad de una obra representativa en tanto que el pintor capta no los detalles, lo meramente externo o superficial, sino los aspectos esenciales, los más ricos y profundos de una situación humana o de una relación concreta del hombre con las cosas”, *Ibidem*, pp. 9.

sin actores, con escenarios auténticos y una relación e interacción más íntima con la realidad, decía que los filmes rodados en estudio “ignoran casi por completo la posibilidad de llevar a la pantalla el mundo real”⁴³, además aseguraba que tampoco son tan complejos. No obstante, la ficción en general puede lograr lo mismo, llevar temas *del mundo real* a la pantalla, tener profundidad, prescindir de actores y filmarse en exteriores.

Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción. (...) La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado del texto.⁴⁴

François Niney, por su parte, considera difusa la frontera entre ficción y documental, para él se trata más de una escala de grados entre estos dos extremos, por eso asegura que la ficción no se opone a lo verdadero⁴⁵ y que lo real no es necesariamente verdadero o puede mostrarse inverosímil.⁴⁶

El documental suele definirse como representación de la realidad y como oposición al cine de ficción; sin embargo, en los primeros documentales la objetividad no era una exigencia, razón por la cual había trabajos poéticos, ensayísticos, impresionistas y experimentales. Antonio Weinrichter plantea que el documental hace uso de elementos propios de la ficción. En *Nanook el esquimal*, uno de los primeros hijos del género documental, hay una puesta en escena y personajes ficticios: “Nanook” no era el nombre real del protagonista y la familia con la que lo vemos en la película no era su familia verdadera. Estos elementos expresivos fueron rechazados posteriormente por el documental al considerarlos propios de la ficción; afortunadamente se han recuperado para su uso gracias a que se “perdió el miedo a presentarse como algo construido”.⁴⁷

El documental se caracteriza por *estar allí* y registrar una situación real, pero cuando no puede hacer esto acude al archivo (visual, sonoro o audiovisual), material hecho con una intención y recuperado para darle otra. El archivo se usa

⁴³Alberto Abruzzese, *La imagen filmica*, pp. 152.

⁴⁴Bill Nichols, *La representación de la realidad*, pp. 54 y 55.

⁴⁵Por ejemplo, cuando la *realidad* ubicaba a la tierra como centro del universo.

⁴⁶Casos raros de personas que viven con una bala dentro de su cabeza o siameses unidos por el tórax.

⁴⁷Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cien de no ficción*, pp. 15.

para ilustrar y da legitimación histórica tanto a la ficción como a la no ficción, ya que ubica al audiovisual en una época específica con el fin de persuadir al espectador para que acepte el discurso sobre la realidad presentada en el filme.

La recreación es un recurso tanto de la ficción como del documental. Consiste en mostrar un hecho factual a través de una simulación de manera fiel aunque no exacta, o en otras palabras, es una puesta en escena a partir de sucesos verídicos, una ficción basada en hechos reales. Las recreaciones no reflejan esta realidad tal cual sucedió, incluso, en caso de ser necesario, se toman ciertas licencias con fines narrativos, pero nunca alejados de los acontecimientos.⁴⁸ A eso se refiere Rosenstone cuando afirma: “Claro que la reconstrucción debe basarse en lo que sucedió; pero la reconstrucción nunca será literal. Ni en la película, ni en el libro”.⁴⁹ La pantalla sugiere el pasado, no lo describe puntualmente.

El testimonio es otro recurso del documental y de la ficción; implementa autoridad y credibilidad al entrevistado. “Quien fue testigo presencial de un hecho relevante cuenta con la autoridad y la credibilidad como para describirlo ante la cámara”.⁵⁰ Los testigos se dirigen al espectador con sus propias palabras, esto le da verosimilitud y credibilidad al filme, pues permite conocer la realidad audiovisual de viva voz de quien presencié el hecho y no desde la investigación del autor.

Sin embargo, “no se producen las mismas verdades en ficción que en documental (...) hay cosas que no se pueden mostrar sino a través de la máscara de la ficción, y hay momentos de verdad que no pueden producirse sino en

⁴⁸En su tiempo, Méliès hacía recreaciones de hechos noticiosos, uno de ellos fue *El caso Dreyfus*, posteriormente otros se valieron de ese recurso, el cual ha sobrevivido hasta la actualidad y sigue en uso, por ejemplo en *reality shows* y noticiarios para apelar a la empatía del espectador o para ubicarlo de manera más precisa en el hecho, en el primer caso suelen ser actuaciones, a veces de los sujetos actuando de sí mismos, a veces de actores, mientras que en las noticias se suele acudir a la recreación computarizada (se recurre a esto para dotar de seriedad la recreación o se hace de esta manera por su imposibilidad representativa, como sería cuando hablan de procesos celulares). La versión cinematográfica de 1967 de *A sangre fría*, hecha por Richard Brooks, trató de ser exhaustivamente fiel al libro y a los sucesos, al grado de filmar en los lugares donde estuvieron Perry Smith y Richard Hitchcock, también participan personas interpretándose a sí mismos, mas con todos estos detalles se trata de una recreación y no de la realidad propiamente.

⁴⁹Robert A. Rosenstone, *op. cit.*, pp. 59.

⁵⁰Carlos Mendoza, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, pp. 82.

documental”.⁵¹ “(...) a partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad. Evidentemente, existen novelas o películas extraídas de historias verdaderas, pero el espectador, según Metz, no las confunde jamás con la realidad, porque no están, como ella, *aquí y ahora*.”⁵²

Así, los productos audiovisuales parten de un fragmento de la Panrealidad para contarnos puntualmente un relato, en mayor o menor medida apegado a una realidad específica, pero que independientemente de su carácter documental o ficticio, pueden hablar de una verdad acerca de un hecho o sobre una persona, y cuando el cine se centra en una persona, voluntariamente o no se le está perpetuando, y ahí es donde comienza la mitificación fílmica de un sujeto.

⁵¹François Niney, *op. cit.*, pp. 483.

⁵²André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, pp. 28. Los antecedentes del cinematógrafo son varios, no es lugar para una revisión, basta decir que en un principio se trató de una invención científica y enseguida se incorporó al ambiente del entretenimiento, entretanto su avance técnico lo intentaba acercaba cada vez más al referente: primero la imagen en blanco y negro, años después se le incorporó el sonido directo, luego el color, posteriormente la cámara lenta permitía ver más detalles así como la alta definición, la tercera dimensión le dio volumen a la imagen, ahora las salas cinematográficas han incorporado ciertos artificios (movimiento en los asientos, efectos de luz, rociadores de agua, máquinas de humo y aire) para ofrecer una experiencia más *real*, pero se trata únicamente de eso, una experiencia y no la realidad misma.

No obstante, la impresión de contemplar la realidad en las películas se debe, según Sorlin, más a la disposición del espectador que a la tecnología, por eso la gente se espantó con las primeras proyecciones del cinematógrafo de los hermanos Lumière, creyeron ver un tren real en marcha acercándose aunque la escena carecía de color y de sonido, al ser su primer acercamiento no sabían leer la imagen en movimiento, con el paso del tiempo se hizo más natural la visión de estos productos, y con cada avance tecnológico se tenía que hacer el respectivo ajuste en la lectura para familiarizarse con la nueva imagen.

Las aproximaciones tecnológicas porque cambiarán, naturalmente, con el paso del tiempo. En última instancia, la mayoría de los espectadores sabe que se trata de una película, que no se insertarán dentro de ella para tener una experiencia vivencial; por lo tanto, no resulta conveniente juzgar el realismo de un filme en función de la percepción imperfecta de cada uno (Arnheim distingue entre la imagen procesada por la cámara y la capturada por el ojo, una se limita por el encuadre y es totalmente nítida, mientras la otra no tiene límites, es continua y cambia constantemente: “Nuestro campo visual es limitado. La vista es más poderosa en el centro de la retina, la claridad de visión disminuye hacia los bordes y, por último, existe un límite preciso del alcance de la visión debido a la estructura del órgano”. Además, no hay una visión estándar, las condiciones fisiológicas de los ojos de cada persona también cambian la percepción visual de un mismo objeto para diferentes individuos. Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, pp. 24).

*It's all new t' me
Like some mystery
It could even be like a myth*

"I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)", Bob Dylan

*You took my reality
And cast it to the wind
And I ain't never gonna be the same again*

"Never Gonna Be The Same Again", Bob Dylan

Reality has always had too many heads

"Cold Irons Bound", Bob Dylan

Capítulo II: “The times they are a-changin’”

La mitificación fílmica de una figura pública.

El mito clásico ya no domina los sectores esenciales de la vida, se mantiene como parte de la memoria histórica. El protagonista del mito ahora es contemporáneo, el relato de este ídolo se renueva y adopta nuevas lecturas conforme al momento, el lugar y el sujeto que lee.

Si en el capítulo anterior quedó establecido que todo audiovisual sobre la realidad es una construcción de ésta, ahora se plantea que el audiovisual permite postergar la existencia de una figura pública como un ídolo.

Se puede conocer a la persona detrás de la figura pública en entrevistas o biografías, pero hay un placer voyerista⁵³ en el acto de ver al ídolo a través de la pantalla. Estas películas son una mezcla ecléctica entre lo biográfico, lo histórico y lo psíquico; no importa dónde ni cómo se vean⁵⁴ mientras el adepto tenga acceso a este contenido.

El mito, clásico y contemporáneo, parte de una narración: “Los mitos se refieren a lugares, épocas, procesos y personajes extraordinarios”.⁵⁵

El mito es esencial en la civilización humana y se puede decir que “No hay sociedad sin mito”.⁵⁶ En el sentido clásico Dioses y Héroes conformaban el mundo para mediar el entendimiento humano sobre éste, asimismo el mito proporcionaba un sentido y una razón de ser a los sujetos. Si bien todavía hay personas religiosas, también es más común encontrar gente que no lo es, pero sigue presente la costumbre de rendir culto a una figura de adoración, así comienza la

⁵³“(…) los medios de comunicación realizan una construcción imaginaria del doble a través del discurso cinematográfico; a partir de éste, sin exponernos, el placer voyerista [*sic*] tiene lugar, pues, en una realidad construida y una ficción, miramos en el doble lo que nos asusta y obsesiona; al final de la película, del ritual, salimos purificados y sin habernos sometido a la violencia o la muerte”. María Josefa Erreguerena, *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*, pp. 11.

⁵⁴“El celuloide tiene diversas formas de recepción (salas de cine, reproducción láser, videocasetes, televisión por cable o comercial, CD, DVD...)”. *Ibidem*, pp. 62.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 69.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 13.

búsqueda de un sustituto. Aparece entonces el mito contemporáneo, protagonizado por seres mortales aunque tampoco son ordinarios, estos ídolos carecen de un linaje divino puro o mestizo, no hay Zeus ni Hércules, pero a su manera son extraordinarios.

CARACTERÍSTICAS DEL MITO

El mito clásico era fundamental en las antiguas civilizaciones pues le daba sentido a todo pensamiento y determinaba las pautas de acción y comportamiento.

Hablándo del mito cosmogónico

La concepción de Mircea Eliade del mito cosmogónico apunta que éste hablaba de la realidad, y repasarlo significaba reactualizar el origen y “aquel para quien se recita queda proyectado mágicamente al «comienzo del Mundo» y se convierte en contemporáneo de la cosmogonía”.⁵⁷

El mito es, pues, la historia de lo acontecido in illo tempore, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. «Decir» un mito consiste en proclamar lo que acaeció ab origine. Una vez «dicho», es decir, «revelado», el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta. (...) El mito proclama la aparición de una nueva «situación» cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una «creación»: se cuenta cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología; no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, de lo que se ha manifestado plenamente.⁵⁸

Es decir, el mito es una construcción de la realidad que sitúa al adepto en el tiempo sagrado del relato que Eliade⁵⁹ plantea como un tiempo fuera del cronológico, en el que los hechos son reversibles al momento de volver a recitar el mito. “Se trata evidentemente de realidades sagradas, pues lo sagrado es lo real por excelencia. Nada perteneciente a la esfera de lo profano participa en el Ser”; hasta la llegada del mito contemporáneo, como se verá más adelante.

La creación de mitos, de acuerdo con Alberto Ruy Sánchez, es una práctica común sujeta a aspectos arraigados en la cultura: “De antemano se ha decidido qué

⁵⁷ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, pp. 51.

⁵⁸ Eliade, Mircea, *op. cit.*, pp. 59.

⁵⁹ Eliade, Mircea, *op. cit.*, pp. 43.

es lo bajo y lo alto, qué personajes o conductas son admirables o dignas de repetirse, cuáles son atacables (...) lo que es deseable, lo que vale la pena festejar, combatir o admirar”.⁶⁰

Ruy Sánchez⁶¹ considera tres elementos constitutivos del mito: a) una narración cargada de acciones estereotipadas y personajes arquetípicos; b) tácticas de proliferación del mito y; c) su integración estratégica en un campo de relaciones sociales. El primer punto se refiere al soporte del mito y su estructura interna, el siguiente consiste en planear su difusión y el tercero se refiere a su recepción.

Geoffrey Stephen Kirk sugiere una tipología de características del mito (a las que llama funciones), vigentes para el mito contemporáneo y presentes en las películas como plataformas de éstos. El primer tipo de función mítica es la narración y el entretenimiento, consiste en que “todos los mitos son historias y dependen en gran medida de sus cualidades exclusivamente narrativas para su creación y conservación”.⁶² Como ya se había referido con Ruy Sánchez, es sólo a través de la difusión del mito que éste se mantiene vivo, por medio de la circulación de los productos culturales sobre el ídolo.

El segundo tipo es el funcional, iterativo y validatorio, en él están los mitos que “suelen ser repetidos regularmente en las ocasiones rituales o ceremoniales; y su repetición constituye parte de su valor y significado”⁶³ porque “la recitación del mito y la recreación de los orígenes míticos del acontecimiento ayudan a asegurar su repetición”.⁶⁴ Esta función ayuda a mantener y preservar al ídolo para que otras generaciones le sigan rindiendo culto porque mientras más repeticiones haya más validez tiene el mito, esto aplicaba tanto para los dioses antiguos (Zeus y sus innumerables apariciones aunque con diferente aspecto) como para los nuevos ídolos.

La mitificación fílmica del ídolo es funcional, iterativa y validatoria en tanto que la narración de la cinta tiene como fin mostrar un relato del mito (su origen o

⁶⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, pp.18.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 16.

⁶² G.S. Kirk, *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, pp. 299.

⁶³ *Ibidem*. pp. 299.

⁶⁴ *Ibidem*. pp. 300.

un episodio posterior) ya sea de manera fiel o a través de una simulación (mediante un documental o una ficción basada en hechos reales, respectivamente); la repetición se da al aparecer nuevas narraciones (películas) y reutilizar fragmentos (archivos) de relatos anteriores.

Las apariciones de otros personajes de renombre ayudan a que el mito se mantenga, le dan un nuevo aire y si se trata de una buena combinación, es bien recibida entre los adeptos.

EL MITO CONTEMPORÁNEO

Para fines prácticos de este trabajo, se puede decir que el mito clásico está “fuera del tiempo” (tiempo sagrado). Sus personajes son seres irreales (dioses, semidioses, titanes...) que atraviesan aventuras en momentos temporalmente indefinidos pero se puede regresar a ellos. El mito contemporáneo, al contrario, está dentro del tiempo y espacio ordinarios (tiempo profano) y se inserta en un periodo específico (o en varios) al ser su protagonista un sujeto real. Ahora el protagonista del mito es humano y esto lo hace transgresor.

Erreguerena⁶⁵ comenta que los medios de comunicación retoman y reactualizan los mitos, es decir, se trata de los personajes clásicos en nuevas presentaciones, pero también surgen nuevos protagonistas que a la postre se convierten en mitos contemporáneos.⁶⁶

Actualmente hay una mayor oferta de figuras públicas, algunas con una exposición breve, o lo que suele considerarse como “5 minutos de fama” y por esta razón podría considerarse que hay mitos con poca vida. Aquí se propone que esto sucede si el mito no está activo, “vivo”, y en ese caso entra en estado de reposo, es decir, se mantiene latente hasta ser reencontrado, adaptado y adoptado por simpatizantes o adeptos nuevos.

⁶⁵ Josefa Erreguerena, *Los superhéroes. La lucha moderna entre el bien y el mal en el cine hollywoodense*, pp. 13.

⁶⁶ El Hércules griego renació muchas veces en la pantalla chica y grande durante el siglo pasado, dos ejemplos de ello se dan en la segunda mitad de la década de 1990 en una versión cinematográfica de Disney y en una televisiva, encarnado por Kevin Sorbo.

El mito debe surgir con cierta periodicidad para dejar una huella histórica que se proyecte en un porvenir más o menos lejano, si el relato del mito no es suficientemente fuerte puede tomarle más tiempo tener un nuevo avistamiento.

El mito contemporáneo no es, en palabras de Ruy Sánchez, un solo *relato cerrado definitivamente*, no está disecado – pese a tener la continua evocación de los momentos más sobresalientes y anclados en su devenir – ni se muere; al contrario, resurge constantemente y permanece presente mediante su proliferación en diferentes textos, cada uno con cualidades particulares y su propio discurso sobre el mito. A pesar de tratar el mismo tema los textos no son iguales, comprenden diferentes fragmentos altamente significativos del mito, ergo se comunican y se complementan entre sí, hay unidad y multiplicidad a la vez:

La vida de un mito depende de su extrema dispersión, su persistencia en brotar y volver a brotar en diferentes materiales con la misma fuerza mitológica, la fuerza que toma de quienes creen en él. El mito *hace creer* pero al mismo tiempo da pruebas convincentes de aquello en lo que hace creer. Porque hasta la mitificación más absoluta está ligada a tácticas muy concretas, a acciones que lo confirman o lo complementan. Que son tan visibles o tangibles como cualquier rito. El campo de un mito es el que cubren sus tácticas y su movimiento de expansión es el de sus efectos. Todo mito tiene efectos tácticos y esos efectos proliferan. Hay tantas tácticas diferentes como fragmentos tenga un mito (...).⁶⁷

Para perdurar, los mitos contemporáneos deben tener rasgos distintivos y no ser sólo elaboraciones estereotípicas, de serlo no habría cualidad que admirar, debe transgredir y cambiar:

no constituyen construcciones estáticas sino que se transforman con la historia y los sujetos que los transmiten, incorporando elementos que se necesitan para actualizarlos y reconocerlos como historias inmanentes, aún hoy en día. Sus estructuras son dinámicas y versátiles, susceptibles de renovarse para trascender sus formas originarias. Dado que los símbolos míticos son polivalentes y no mantienen una relación unívoca con los sucesos y sujetos de la realidad, su adecuación a nuevos momentos y requerimientos sociales se facilita por un deslizamiento o transposición de sus significantes y significados al ubicarlos e integrarlos en un nuevo orden de tiempos, objetos, personajes y hechos. Son estas propiedades las que posibilitan que los mitos desafíen el rigor del olvido y del tiempo y se conserven vivos como personajes e historias inexorables.⁶⁸

⁶⁷ Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, pp. 21.

⁶⁸ Rivas Zivy, Marta G. y Amuchástegui Herrera, Ana, “Dioses y vírgenes: una danza mítica” en Corres Ayala, Patricia, *La verdad del mito*, pp. 68 y 69.

El relato del mito puede ser el mismo y repetirse una y otra vez, otra posibilidad consiste en narrar diferentes *episodios* del mismo ídolo y leerlos (o verlos) independientemente. La revisión del conjunto ofrece una visión más amplia del mito se comprende con mayor profundidad.

EL ÍDOLO

Los mitos contemporáneos no son exclusivos de la esfera religiosa, los protagonistas de estos relatos pueden ser desde personajes históricos antiguos, hasta figuras públicas contemporáneas.

La propuesta en esta tesis consiste en que para ser un ídolo primero el sujeto debe ser una figura pública reconocida por sus acciones y posturas, luego pasa a ser ídolo y únicamente después puede considerarse mito contemporáneo. Posteriormente vienen los productos culturales que lo difundirán y preservarán (no pueden antecederlo porque no hay ídolo al cual seguir, pero una vez instalado en esta condición dichos productos son una extensión de él y lo mantienen vivo, se vuelve inmortal).

Antes, la elaboración de mitos está restringida exclusivamente a ciertos personajes (antes pocos tenían acceso a los medios cinematográficos o audiovisuales para perpetuarse, como Porfirio Díaz o Pancho Villa); pero hoy más que nunca cualquiera puede rendir culto a la figura pública o al ídolo de su interés. El espectador es cómplice, tiene un papel activo y puede tener la iniciativa para crear un audiovisual (o cualquier otro producto cultural) que lo mitifique, como lo hizo Todd Haynes con Bob Dylan en *I'm not there*.

Al respecto, el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade tiene un planteamiento cierto sobre los ídolos de los mitos contemporáneos: “Jamás quizá en la historia de un artista ha sido tan cierto como hoy que cuanto más audaz, iconoclasta, absurdo e inaccesible sea, tanto más reconocerá su valía, se le mimará, se le idolatrará”.⁶⁹ Por temor a no darle la importancia a un artista en su momento se sobrevalúan conductas reprobables y se aplauden sinsentidos, o por

⁶⁹Mircea Eliade, *Mito y realidad*, pp. 195.

el contrario pueden menospreciarse esfuerzos loables y enaltecerse lo incomprendible (el adepto es caprichoso). Empero no suelen durar mucho tiempo estos pseudoídolos, suelen ser opacados por el talento de otros más sobresalientes.

El ídolo es reconocido por su personalidad característica, por eso los cambios drásticos en su forma de ser pueden desagradar a los seguidores.⁷⁰ La condición del ídolo le exige ser único y, por irónico que suene, no permanecer inmutable.⁷¹

Los héroes y villanos, imaginarios⁷² o no, son parte de la formación del adepto: “personajes de novelas de aventura, héroes de guerra, glorias del cine, etc. Esta mitología no hace más que enriquecerse con el tiempo: se descubren alternativamente modelos ejemplares lanzados por modas sucesivas y vemos cómo [los adeptos] se esfuerzan en imitarlas”.⁷³

De acuerdo con Erreguerena el mito contemporáneo⁷⁴ no proviene de dogmas políticos o religiosos, ya que eran los ámbitos de donde antiguamente surgía. El mito contemporáneo emana de cualquier lado. Por lo tanto, hay un sinfín de ídolos, una variedad tan amplia que permite elegir entre “héroes” y “villanos”, porque estos últimos también tienen seguidores (no es ninguna novedad, personas como Adolfo Hitler, Charles Manson o Marcial Maciel fueron figuras respetadas y protegidas por sectores específicos; se trataba de ídolos y, como tales, estaban en un pedestal, eran intocables).

⁷⁰ Sobre los mitos contemporáneos: “Encarnan hasta tal punto el ideal de una gran parte de la sociedad, que los eventuales retoques impuestos a su conducta o, peor aún, a su muerte provocan verdaderas crisis entre los lectores”. *Ibidem*, pp. 192.

⁷¹ “Se le pide [al ídolo] más bien que se conforme con su imagen mítica, que sea extraño, irreductible, y que «haga algo nuevo»”. *Ibidem*, pp. 195.

⁷² *Ibidem*, pp. 192.

⁷³ Hay otro tipo de ídolos, los de ficción, también con innumerables personas atentas a cada pista nueva de ellos, no hay espacio en estas líneas ni corresponde a este lugar investigar y plantearlo, otros ya lo han hecho, basta revisar *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco donde habla de Superman como un mito; Eliade dice al respecto: “Si se va al fondo de las cosas, el mito de *Superman* satisface las nostalgias secretas del hombre moderno que, sabiéndose frustrado y limitado, sueña con revelarse un día como un «personaje excepcional», como un «héroe»”. *Ibidem*, pp. 19.

⁷⁴ Ella lo llama “moderno” y se refiere a los mitos clásicos reactualizados. El mito contemporáneo no corresponde a una ideación, se trata de una persona del mundo factual.

Entonces, el ídolo puede ser bueno o malo⁷⁵, y ya sea uno u otro, está por encima de lo común – dista de lo ordinario –; las acciones del héroe o del villano son vistas con atención por su grandeza o vileza, ya sean magnánimas odiseas o pequeñas hazañas descomunales, en cualquier caso muestran la irrupción del mito en el mundo cotidiano de las personas comunes. “En el mito, las cosas, las acciones, las personas, reciben un excedente de calificativos implícitos. Su densidad es ese valor añadido”.⁷⁶ No caben zonas grises, el ídolo puede tener virtudes y defectos, pero al final la balanza se inclinará hacia alguno de estos lados.

Lo anterior puede hallar su explicación en que el ídolo tiene carisma como una de sus características principales, esta cualidad lo aparta del resto, ante su presencia impera el respeto, por lo que causa admiración; pero no siempre es así: “El héroe del mito es un personaje con cualidades extraordinarias; frecuentemente es honrado por la sociedad a la que pertenece, pero también puede ser desconocido o despreciado”.⁷⁷ En pocas palabras, así como el ídolo es adorado, asimismo puede ser rechazado o la admiración.

Hay distintos tipos de ídolos: viejos (Liszt en *Lisztmania*, Mozart en *Amadeus*), nuevos (Molotov y Café Tacvba en sus respectivos documentales, *Gimme the power* y *Seguir siendo*), populares (The Rolling Stones, The Beatles, David Bowie), poco conocidos (no pueden ser completamente desconocidos, pues en ese caso no serían ídolos; corresponden a este tipo los partícipes de *Nadie sabe nada de gatos persas*) y falsos o imaginarios (*Spinal tap* y la orquesta de *El*

⁷⁵ Sería difícil afirmar que hay ídolos neutros, en todo caso se inclinan más hacia algún lado en un momento u otro de su existencia: Dicky Eklund, primero un boxeador estrella de Estados Unidos y después un adicto al crack, protagoniza dos cintas. Una de ellas es *High on Crack Street: Lost Lives in Lowell*, documental de HBO, en él se muestra su faceta como drogadicto y, por ende, queda como un villano, pues se muestra como un héroe caído que dejó atrás la victoria y la gloria por las drogas. Posteriormente se realizó *The Fighter*, una ficción basada en hechos reales sobre la carrera de Micky Ward, medio hermano menor de Eklund (interpretados por Mark Wahlberg y Christian Bale respectivamente). Este filme empieza durante la etapa de adicción de Dicky a las drogas y culmina con su renuncia a éstas para brindarle apoyo profesional a su hermano; en este filme comienza como un villano (el mismo del documental) para después resurgir, increíblemente, de su peor momento para realizar una acción a favor de otra persona y por lo tanto queda como héroe. Todo depende del enfoque.

⁷⁶ Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, pp. 17.

⁷⁷ María Josefa Erreguerena, *op. cit.*, pp. 94.

gran concierto serían lo primero – aunque ambos cómicos, uno es más burdo y el otro más tangible –, y Scott Pilgrim lo segundo).

La mitificación filmica va más allá y cuando el ídolo muere no acaba su presencia, probablemente ahí comienza su inmortalización. Por eso no importa que Jim Morrison haya fenecido en 1971, en 1991 apareció *The Doors*, el largometraje de Oliver Stone basado en la trayectoria de esta banda, y en 2009 se estrenó el documental *When you're strange* de Tom DiCillo que habla de esta banda y muestra material inédito entre la formación de la banda en 1965 y la muerte del vocalista.

Este fenómeno también puede darse en un objeto⁷⁸ (como en *El violín rojo*) o un acontecimiento. Ejemplos de esto último son el 2 de octubre mexicano de 1968 (*El grito, Rojo amanecer*, o más recientemente *Tlatelolco*) y la masacre en la Secundaria de Colombine, en Estados Unidos (*Bowling for colombine* de Michael Moore y *Elephant* de Gus Van Sant). En el terreno musical esto se ve en la grabación de conciertos, pues son acontecimientos importantes para los adeptos, más si estuvieron presentes o se trata de un momento de suma importancia. Ejemplos de ello son *Queen at Wembley*, *Woodstock: Three days of peace and music*, *The 30th anniversary concert celebration* (de Bob Dylan), en la visión de un concierto grabado la atención se centra en la interpretación.

El ídolo puede solicitar pruebas a sus adeptos, como que le brinden apoyo en una causa (sus votos, asistir a su concierto) y ofrecen algo a cambio (promesas durante su campaña política, dar el mejor concierto), así se mantiene y fortalece su comunidad, es una relación interactiva y retributiva.

Bob Dylan, el caso de estudio de este texto, tiene diversos audiovisuales dedicados a su vida y obra centrados en su carrera musical y los aspectos que le rodean.

⁷⁸ También se puede hacer con una obra de arte.

EL ADEPTO

Cada sujeto elige y decide cuánto se compromete con aquello que le es afín y le significa algo (aunque no queda descartado que se pueda tener devoción a un ídolo por coerción, como en las sectas).

Ser adepto o simpatizante de una figura pública o de un ídolo dice algo de la personalidad del sujeto. Primero se trata de un simpatizante cuando hay una identificación, atracción o empatía por la figura pública o el ídolo, si profundiza este gusto entonces el individuo se convierte en adepto, y cada uno hace su lectura del mito a partir de sus condiciones psicológicas y sociales. En este tipo de experiencias de devoción, “el hombre responde a lo extraordinario, al poder, a la espontaneidad y a la creatividad. (...) A partir de esta experiencia religiosa se desarrollan formas de pensamiento, sentimientos, acción y relación”.⁷⁹ El adepto puede actuar individualmente o agruparse con otros, pues el mito unifica, permite socializar, por eso Kolakowski lo ve “como instrumento para promover la organización de la convivencia”.⁸⁰

Considero que *rendir culto* a una figura pública se refiere a la manifestación de sentimientos, actitudes y relaciones, y no a una conducta humana religiosamente institucionalizada (aunque puede darse, como en la política, la música o el deporte, donde se forman asociaciones ciudadanas de respaldo a un candidato, porras de un equipo de fútbol o clubes de fanáticos de cierto artista), se trata más de un gusto y admiración hacia una figura pública con un cierto grado de reconocimiento. Se les rinde culto en las firmas de autógrafos, al desfile de celebridades a las afueras de una alfombra roja, acudiendo a mítines, etcétera.

Como en muchos casos el adepto no puede estar frente a su ídolo, necesita de un encuentro con éste a través de un oráculo, un mediador de cualquier tipo, en este caso, el cine, el cual le permite tener un acercamiento con un fragmento del mito contemporáneo de su interés.

⁷⁹Thomas O’Dea, *Sociología de la religión*, pp. 39.

⁸⁰Leszek Kolakowski, *La presencia del mito*, pp. 124.

«Vivir» los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente «religiosa», puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La «religiosidad» de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exaltantes, significativos; se asiste de nuevo a las obras creadoras de los Seres Sobrenaturales; se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los Seres Sobrenaturales. No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo.⁸¹

EL AUTOR

Es difícil hablar de un solo autor cuando se habla de un mito contemporáneo, pues éste se compone de varios relatos, hechos por diferentes sujetos. Por esa razón, al hablar de autor se hace referencia a quien creó alguno de los relatos que cuentan una de las historias del ídolo.

El autor es el encargado de propagar un relato del ídolo o crear nuevas narraciones sobre este para preservar el mito. En este trabajo la figura del autor del mito corresponde a la del director, pues él se encarga de dar su propia visión del ídolo, decide qué va a contar sobre él.

El audiovisual es un intermediario entre el autor y el espectador, no es que este último esté de frente al suceso, pero se puede decir que el autor “lo lleva hasta ahí”. Durante el ciclo de surgimiento del mito contemporáneo cobra importancia el autor, qué dirá del ídolo, especialmente si ya hay relatos previos, su propuesta debe ser novedosa. Susana Pérez Pico dice que hay una relación entre las películas que tienen un mismo texto, se deben conocer los materiales predecesores, y hacer una revisión de estos para poder renovarlos, ya que todo audiovisual es, además de una creación, una interpretación del mundo, de la realidad y del mito.

En el audiovisual de la realidad, es más objetiva la subjetividad enunciada que la pretensión de su ausencia. “El celuloide pone de relieve la existencia de un sujeto responsable de la enunciación que lucha por ordenar el mundo y establecer un discurso a partir de lo real”.⁸² Las imágenes y sonidos del filme parecen

⁸¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 25 y 26.

⁸² Ángel Quintana, *Fábulas de lo invisible. El cine como creador de realidades*, pp. 15.

parciales, no obstante son capturas deliberadas dispuestas con una intención que va desde la selección del plano hasta el acomodo del material en el montaje.

Esta tarea no es exclusiva de un solo individuo, pero si hay puntos en común entre una aproximación y otra, éstas nunca serán iguales. El ejemplo lo tenemos en Scorsese, D.A. Pennebaker, Haynes y en el mismo Bob Dylan, cada uno de ellos decidió mostrar una u otra cara del cantautor, lo cual derivó en productos audiovisuales específicos, coinciden en ciertos elementos pero cada uno es perfectamente distinguible del otro.

LA MITIFICACIÓN FÍLMICA

“Fuera del pueblo que les dio origen, los mitos pierden su razón de ser”,⁸³ eso sucedía antes, ahora la presencia del ídolo no se restringe a una zona geográfica delimitada; desde hace más de un siglo esto ya no es así, antes de internet el cine trasladaba la imagen de los ídolos de un lado del mundo a otro, y lo sigue haciendo.

Los ídolos contemporáneos no son etéreos, son (o fueron en un punto) tangibles y estuvieron al alcance de sus adeptos mediante una interacción directa (a través de reuniones, mítines, conciertos, encuentros deportivos), o mediada (a partir de un audiovisual u otro tipo de texto), las obras cinematográficas caen en esta última categoría y son una manera de relato mítico.

Erreguerena asegura que los medios de comunicación masiva tienen dos funciones principales: informar y crear relatos míticos. “Los mitos propuestos por los medios están en evolución constante en el sentido de la creación de nuevas formas”.⁸⁴ La literatura, internet, los videojuegos, la televisión y el cine son las nuevas fuentes de donde surgen los mitos.

“Se ha demostrado asimismo la mitificación de personalidades por medio de los *mass-media*, su transformación en imagen ejemplar”, dice Eliade.⁸⁵ Estos medios se encargan de proponer héroes “cada vez más desacralizados y más

⁸³Martín Segrera, *Mitos y sociedad*, pp. 76.

⁸⁴ María Josefa Erreguerena, *op. cit.*, pp. 53.

⁸⁵Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 193.

humanos, cada vez más cercanos a nosotros mismos ofreciendo una orientación que dé sentido a la existencia”.⁸⁶

Las películas legitiman al ídolo, así que por extensión hacen lo mismo con el mito. De los diversos productos culturales de un ídolo, únicamente el filme permite ver y oír al mito contemporáneo en acción, de alguna manera permite al adepto convivir con su figura de adoración, aunque no sea físicamente, existe una fascinación por verlo actuar.⁸⁷

Los filmes de la realidad recurren a distintas estrategias para llegar a su espectador, a veces “usan simplemente remembranzas tradicionales como de la narrativa dramática (...) o elaboran una especie de ficción histórica (...)”.⁸⁸ En los audiovisuales cinematográficos analizados en este trabajo, centrados en la vida y obra de Bob Dylan, observamos la irrupción del ídolo de dos maneras: una más fiel a la realidad donde se cuenta el origen real del ídolo o un momento específico de su vida (*No direction home* y *Dont Look Back*), y la otra es menos apegada pero se compensa al ser más permisiva (*Eat the document* y *I’m not there*).

En estas películas sobre Bob Dylan hay un referente con el mundo factual, el lector sabe que la mayoría de los diversos relatos sucedieron, el audiovisual puede ser el primer acercamiento del lector con la vida del cantautor o, si ya conocía su biografía, funge como un documento para confirmar o expandir la información al respecto.

Bob Dylan como mito contemporáneo ha tenido una presencia multiforme en la cultura popular: entrevistas de radio, prensa o televisión, en sus videoclips, cómics, discos y demás materiales y situaciones. Estos textos se vuelven

⁸⁶Josefa Erreguerena, *Los superhéroes. La lucha moderna entre el bien y el mal en el cine hollywoodense*, pp. 13 y 14.

⁸⁷“(…) en la vida real nos contentamos con captar los elementos esenciales; éstos nos aportan todo lo que necesitamos saber. Por esto, si dichos elementos esenciales se reproducen, estamos satisfechos y obtenemos una impresión global que es tanto más artística por estar tan poderosamente concentrada. Del mismo modo, en el cine o en el teatro, la ilusión se produce con tal que se presenten los elementos esenciales de cualquier acontecimiento. Mientras los seres en la pantalla se conduzcan como seres humanos y tengan experiencias humanas, no necesitamos tenerlos delante como seres vivos sustanciales ni verlos ocupar un espacio concreto: tienen realidad suficiente tal y como son. Así, podemos percibir como reales y a la vez como imaginarios los objetos y acontecimientos, como objetos reales y como meras estructuras de luz sobre la pantalla de proyección”. Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, pp.32.

⁸⁸ G.S. Kirk, *op. cit.* pp. 299.

importantes para los seguidores del mito, adquieren una cualidad emblemática o de fetiche, por así decirlo: “La densidad del fragmento mítico es una concentración de significados, de funciones sociales en algo que comúnmente no alberga esas cualidades”.⁸⁹

Retomando el tiempo sagrado de Eliade, encontramos que en todos estos soportes el tiempo mítico se hace presente y "se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos",⁹⁰ que en este caso se trata de la lectura o el ver la película de este sujeto, el adepto está *reviviendo* esos momentos de su ídolo, una y cuantas veces quiera.

En el caso específico de los filmes sucede lo mismo, Dylan aparece además de los cuatro ya mencionados, en más documentales (*Festival de 1967* y *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan at the Newport Folk Festival*) así como en papeles secundarios y principales en ficciones clásicas y de la primera década del siglo XXI (*Pat Garrett & Billy the Kid* de 1973 y *Masked and Anonymous* de 2003).

La realidad construida en torno a Dylan se ha mantenido a lo largo de las décadas, prueba de ello es que ciertos hechos sobresalientes de su vida son recurrentes en diversos productos audiovisuales. Estos filmes dan presencia a lo que ha desaparecido o está en proceso de hacerlo, se puede decir que el ídolo trasciende a la persona, para fijar la figura del mito contemporáneo en que se convirtió. La metamorfosis de una figura en un mito contemporáneo es una forma de construir la realidad a través de las películas (y otros soportes culturales). Los filmes guardan un lugar importante, ya que muestran al ídolo en acción, dentro de su relato, realizando sus hazañas, y eso tiene un valor importante para el seguidor.

En su capítulo sobre la expresión mítica, Kirk critica algunos planteamientos de Ernst Cassirer⁹¹ que, no obstante, son sumamente valiosos para este estudio, pues para este último «la ‘imagen’ no representa ‘la cosa’; es la cosa».⁹²

⁸⁹ Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, pp. 17

⁹⁰ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, pp. 44.

⁹¹ G.S. Kirk, *op. cit.*, pp. 307-314

⁹² *Ibidem*, pp. 310.

Si bien en el capítulo anterior se deja muy en claro que los productos audiovisuales no son la realidad de la que provienen sino que son una realidad construida, en este caso el filme está funcionando no como un medio, sino como el mito mismo, se trata de la historia del ídolo, es una construcción mitificada de la realidad que gira en torno a esta figura pública, la cual ha sido elevada a un nivel de adoración y se le está rindiendo culto a través de conocer o revisitar su relato cinematográficamente.

Well, there was this movie I seen one time

(...) Something about that movie though, well I just can't get it out of my head

(...) There was a movie I seen one time, I think I sat through it twice

"Brownsville Girl", Bob Dylan

-Lo que la lente capta y es almacenado por una tecnología química o electrónica, no es más que una luz capturada a la cual nosotros, primates simbólicos, le otorgamos sentido.

José Antonio Meza Andrade.

-What if everything around you

Isn't quite as it seems?

What if all the world you think you know

Is an elaborate dream?

And if you look at your reflection

Is it all you want it to be?

What if you could look right through the cracks?

Would you find yourself

Find yourself afraid to see?

Nine Inch Nails, "Right where it belongs"

Capítulo III: “It ain’t me, babe” o El ídolo de las mil máscaras

Desglose de la muestra audiovisual

Antes de analizar los audiovisuales, se dará un resumen de cada relato cinematográfico para brindar un contexto suficiente, incluso para quien lea este trabajo y no haya visto las películas.

De acuerdo con Christopher Paul Lee, la gente tiene una opinión dividida en cuanto a la participación de Bob Dylan en el cine, principalmente “por sus cualidades o la ausencia de ellas como actor o director, sin embargo una cosa permanece igual entre los debates y las reseñas: se trataba de Bob Dylan, y como tal, tenía que ser original”.⁹³

Dylan era una criatura exótica que cambiaba de personalidad, cual camaleón, según el contexto: a veces es petulante, en ocasiones es indiferente y también suele mostrarse encantador.

En la página web del Premio Nobel de literatura 2017 se lee: *I’m not there* es un viaje poco convencional hacia el interior de la vida y los tiempos de Bob Dylan. Seis actores retratan a Dylan como una serie de personajes cambiantes – de lo público a lo privado a lo fantástico – tejiendo juntos un rico y colorido retrato de este siempre elusivo ícono estadounidense”.⁹⁴ Algunos de estos personajes, convivían en el mismo periodo, mientras otros resurgían, así como Dylan nunca fue una persona fácil de descifrar por sus constantes cambios. En *No direction home*, Liam Clancy comparte esta idea sobre el cantautor:

⁹³ “(...) people’s opinions are fiercely divided about his qualities, or lack of them, as an actor and filmmaker, but one thing remained the same throughout the debates and reviews – this was Bob Dylan, and as such, he was bound to be original” C.P. Lee, *Like a bullet of light. The films of Bob Dylan*, pp.9.

⁹⁴ “I’m Not There is an unconventional journey into the life and times of Bob Dylan. Six actors portray Dylan as a series of shifting personae — from the public to the private to the fantastical — weaving together a rich and colorful portrait of this ever-elusive American icon.” Sin autor, “I’m not there”, *Bob Dylan*, <http://www.bobdylan.com/us/news/im-not-there> Consultado el 17 de junio de 2018 a las 02:39 horas.

Era Charlie Chaplin, era Dylan Thomas, hablaba como Woody Guthrie, no paraba de moverse. En la vieja mitología irlandesa se habla de los cambiadores de formas. Cambiaba de voz, cambiaba de imagen. No tenía necesidad de ser una persona definitiva, era un receptor, estaba poseído, y expresaba lo que los demás queríamos decir pero no podíamos.⁹⁵

Y el mismo personaje de Billy the Kid lo reafirma en la recta final del filme:

¿Yo? Puedo cambiar en el transcurso del día. Despierto y soy una persona, y cuando me voy a dormir, sé con seguridad que soy alguien más. No sé quién soy la mayor parte del tiempo. Es como si tuvieras al ayer, hoy y mañana, todos en el mismo cuarto. No se puede saber qué va a pasar.⁹⁶

Cuando Jude Quinn duerme, Norman dice: “Ha tenido dentro tantas psiques”. Woody y Billy tienen una personalidad misteriosa (a riddle personality), Jack cambió su forma de ser y Rimbaud dice que ha recorrido muchas calles para hacer lo mismo una y otra vez.

Y por último, Robbie Clark. En la siguiente cita, parte de la narración que hace de su propio relato, se refleja de alguna manera la multipersonalidad de Dylan, a través de algunas figuras que influyeron en él: “*Grain of Sand* se había convertido en el éxito *underground* de 1965, y Robbie Clark era el nuevo James Dean, Marlon Brando, y Jack Kerouac en uno solo”.⁹⁷

En *Eat the document* un periodista intercambia palabras con Dylan y tras una pequeña discusión le pregunta “¿Alguna vez te bajas del escenario....? ¿En algún momento eres tú mismo?”.⁹⁸

⁹⁵He was Charlie Chaplin, he was Dylan Thomas, he talked like Woody Guthrie, he was constantly moving. In the old Irish mythology they talk about the shape changers. He change voices, he change images. It wasn't necessary for him to be a definitive person, he was a receiver, he was possessed, and he articulated what the rest of us wanted to say but couldn't say.

⁹⁶[Billy] People are always talking about freedom. Freedom to live a certain way without being kicked around. Course, the more you live a certain way, the less it feels like freedom. Me? I can change during the course of a day. I wake and I'm one person, and when I go to sleep, I know for certain I'm somebody else. I don't know who I am, most of the time. It's like you got yesterday, today, and tomorrow, all in the same room. There's no tellin' what can happen.

⁹⁷[Robbie] *Grain of Sand* had become the underground hit of 1965, and Robbie Clark the new James Dean, Marlon Brando, and Jack Kerouac all rolled into one.

⁹⁸La traducción es mía:

And then if you become cynical about it, then one begins to doubt sincerity.

I'm not sincere at all. I'm not more sincere than you are.

Are you?

I ain't any more sincere than you...

Lo mismo ocurre con la selección cinematográfica de este trabajo, pues aunque está centrada en el ídolo, puede haber similitudes entre una y otra, pero cada una tiene una identidad marcada.

DONT LOOK BACK

Este documental arranca con el videoclip de “Subterranean Homesick Blues”, canción que forma parte del álbum *Bringing It All Back Home* (1965). Bob Dylan está en un callejón, sosteniendo en sus manos una serie de tarjetas con palabras y frases de la canción que las tira al suelo cuando coinciden con la letra de este tema. Al fondo el poeta Allen Ginsberg platica con Robbie Robertson, miembro de la banda que acompaña al cantautor.

Después vemos a Dylan en su camerino preparándose para salir al escenario, guitarra en mano, armónica al cuello y cigarro en la boca. Entonces aparece el título del largometraje, que ocupa toda la pantalla, el protagonista avanza hacia el escenario. Al salir hay un corte a los intertítulos: *Con Bob Dylan...* y (en orden de aparición) *Albert Grossman, Bob Neuwirth, Joan Baez, Alan Price (The Animals), Tito Burns, Donovan, Derroll Adams. London, 1965.*

En la siguiente escena Dylan y compañía llegan al aeropuerto, él es recibido por la prensa y un público eufórico.

Para evitar una trascripción descriptiva de todo el relato, bastará exponerlo a grandes rasgos utilizando la calificación que hace C.P. Lee en su desglose⁹⁹, quien detecta que los sucesos se desarrollan principalmente en cinco categorías, aquí englobados en cuatro por la relación entre dos de esas categorías:

1.- *Backstage* (detrás del escenario)

En esta parte hay mucho movimiento. Dylan se prepara para salir, toca la guitarra, la armónica y el piano en diferentes momentos. A veces se ve nervioso,

(...) don't you ever come off stage... Are you ever yourself at any time?

⁹⁹ C.P. Lee, *op. cit.*, pp. 11-38.

fumando, quejándose porque no le gusta la acústica del lugar en el que se presentará o diciendo que no quiere cantar. También lo acompañamos en su recorrido hasta el escenario, donde es recibido con entusiasmo, sólo para que en una de las escenas finales diga que “los aplausos son una mierda”.

En uno de estos momentos, Dylan conoce a una banda que lo admira, ellos tocan *covers* de sus canciones en versiones diferentes, él está interesado en saber si usan guitarras eléctricas. También es entrevistado por un estudiante y en esta parte recibe la noticia de que supuestamente los Beatles están entre el público en uno de sus conciertos.

En otro momento, mientras Dylan toca “Times they are a-changin’”, detrás del escenario Alan Grossman – su representante – y compañía buscan la causa de que no se escuche el micrófono.

Aparecen otras personas detrás del telón, como Alan Price (de The Animals) en el piano y Joan Baez cantando y haciendo bromas.

2.- Onstage (sobre el escenario)

El músico entra al escenario, su figura ocupa una pequeña parte del encuadre, está rodeado de obscuridad, vacío visual compensado con el sonido de los aplausos.

La primera presentación de Dylan en el escenario muestra el inicio y el final de “Times they are a-changin’” – más adelante volverá a interpretarla, aunque con dificultades técnicas, no se escucha el micrófono, en cuanto se arregla el problema la gente aplaude con vehemencia - así como un fragmento de “Ramona”.

Hay un periodo de media hora sin que Dylan aparezca en este espacio, cuando lo volvemos a ver sobre el escenario toca “Don’t think twice, it’s all right” frente a la audiencia. En la recta final, Pennebaker hace un pequeño popurrí dylaniano con cuatro canciones: “Times they are a-changin’”, “Talkin’ World War III Blues”, “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)” y “Gates Of Eden”.

Las presentaciones cierran con “Love Minus Zero/No Limit”, esta escena concluye con Dylan en una toma cerrada que poco a poco se va abriendo, él es iluminado por una luz principal en medio de una inmensa oscuridad.

3.- Interiores

a) Cuartos de Hotel

Los cuartos son del Hotel Savoy. En éste se hacen reuniones con alcohol, cigarros y música. En una ocasión se escucha “Maggie's Farm”, que es parte del más reciente álbum del protagonista *Bringing It All Back Home*, aunque la gira en la que está se concentra en sus álbumes previos.

Dylan lee en un periódico sobre Donovan, un cantante de folk escocés, Alan Price bromea con Dylan y le dice que Donovan toca mejor la guitarra.

Un empleado del hotel va al cuarto debido a una queja por el ruido, le pregunta a Grossman si está a cargo de Dylan, a Grossman le parece absurda la pregunta y termina insultándolo.

Unas chicas que gritaban desde la calle ahora se encuentran en la habitación, una de ellas le dice a Dylan que no le gusta “Subterranean homesick blues”, que prefiere y le gustan más sus canciones folk.

En otro momento Dylan está en la máquina de escribir mientras Baez canta y toca la guitarra, momentos después ella lo acompaña. Poco después Baez se marcha de la habitación mientras Dylan sigue escribiendo.

Donovan hace su aparición en un aparente estado de ebriedad, es una de las reuniones. Dylan está enojado porque alguien aventó a la calle algo (podría ser un espejo, aunque otras versiones apuntan que se trató de un vaso). Una vez arreglado el asunto, Donovan toca una canción y, al acabar Dylan pide la guitarra para hacer lo mismo.

Allen Ginsberg tiene una breve aparición, está con Dylan en su habitación, en la pared hay una nota de periódico sobre Donovan, están a punto de salir hacia un concierto.

b) Entrevistas

Dylan es interrogado en múltiples ocasiones, ya sea en conferencia de prensa o en entrevista cara a cara. Una reportera le pregunta si los jóvenes entienden sus canciones y en otra escena, con susurros, si ha leído la biblia, más adelante un periodista distinto le pregunta si es creyente. A uno más le comenta que acepta la realidad porque de lo contrario enloquecería. Uno fotógrafo retrata a Baez sin saber que es ella hasta que le pregunta su nombre. Un corresponsal de la BBC le pregunta a Dylan sobre su música, la entrevista se transmitirá en África Occidental.

Desde una cabina telefónica un reportero dicta su nota: “Dylan prefiere sermonear que cantar y los jóvenes no entienden sus canciones”.

Dylan y un joven reportero (estudiante de ciencia) hablan sobre la amistad, de las entrevistas que le han hecho, discuten sobre el impacto o no de acercarse a alguien para conocerlo, entre otros temas. Dylan le cierra el camino a varias de sus preguntas y en ocasiones le arrebató el papel de entrevistador.

Antes del último concierto, vemos un momento emblemático. Dylan es entrevistado por Horace Judson de la revista *Time*, el primero critica esta publicación (y a todas) por no divulgar la verdad, tampoco le agrada que los periódicos sólo publican hechos y no ideas. Ya en el campo musical, el cantautor rechaza abiertamente ser un cantante de folk y decide no tomarse la molestia de explicarle esto a Judson (porque seguramente no lo entendería), entonces el periodista le pregunta si le importa lo que canta y Dylan explota “Cómo te voy a responder si tienes el descaro de preguntarme, ¿le preguntarías eso a los Beatles?” Dylan se ve cansado de la entrevista, pero cambia de actitud y termina bromeado, le dice que canta como el famoso tenor italiano [Enrico] Caruso.

c) Otros

Durante una reunión formal, un sujeto quiere dar un par de premios a Dylan por ser el cantante más prometedor del año y tener el disco de folk más vendido

(*The Freewheelin' Bob Dylan*); a Dylan no le interesan pero Grossman pide que los envíen, Dylan sugiere dárselos a Donovan; enseguida escuchan a un pianista. En otra parte del filme se da un segmento considerable al empresario Tito Burns hablando de negocios con Albert Grossman en su oficina. En otro interior se ve a Dylan al piano, está componiendo una canción.

4.- Exteriores

Incluye lo referente a escenas en la calle y traslados: los viajes en limusinas, trenes, avión, las llegadas y salidas de la gente.

Vista del Hotel Savoy, hay un pequeño grupo de fanáticas emocionadas fuera, alguien (¿Dylan?) se asoma, ellas se ponen eufóricas y en la siguiente escena están en el cuarto del famoso.

En un aparador se lee "Subterranean Homesick Blues Bob Dylan". Uno pasos más adelante Dylan ve guitarras eléctricas en un aparador, dice que como esas no hay en Estados Unidos (acaba de sacar su primer disco de rock, de ahí el interés).

En un aviso se notifica que los boletos para el concierto de Dylan están agotados, ya sea en asiento o de pie. Vista del Royal Albert Hall, enseguida Dylan está dentro, trae un bastón. Hay una multitud a punto de entrar al lugar, se amontonan.

Baez come una manzana en el asiento trasero de un vehículo. En el periódico hay una reseña de la presentación de la noche anterior de Dylan: "La voz desgarrada y áspera del poeta guitarrista Dylan empezó con "The times they are a-changin'" y sin duda así es. Eso es, jura mi hijo de 17 años, lo que gusta a los ex fans de los Beatles, y si Dylan es una moda, los padres no tienen que ser condescendientes. La gira empezó con un lleno en un recinto para 2.700 personas, pero sin que nadie gritara y todo el mundo atendiéndole. Impresionante".

Como un eco del *onstage* de "Times they are a-changin'", en una escena transmiten la misma canción por la radio de un coche, durante uno de sus

traslados y el locutor ubica este tema en el lugar 16 de su lista de éxitos; Dylan va de copiloto.

Tras terminar un concierto Dylan se sube a un vehículo, la gente lo persigue. En el coche había una chica escondida, la bajan (esto último no se ve, sólo se oye a alguien decirlo).

“Dylan digs Donovan!” (“¡A Dylan le gusta Donovan!”) es el encabezado de una nota periodística que revisa Dylan en la parte trasera del coche; deja el periódico y pide una hoja para escribir porque la que tiene está llena, pero nadie trae más hojas. En otra escena en el coche hablan de la gira de Donovan, aparentemente no le está yendo muy bien.

El audio de la interpretación de “Don’t think twice, it’s all right” se queda mientras la imagen de Dylan *onstage* es sustituida por la vista del paisaje desde un tren, enseguida Dylan fuma y ve el paisaje, se le ve cansado. El tren llega a Manchester Victoria.

El filme termina con Dylan en la parte trasera de un automóvil, yéndose del concierto, Grossman comenta que en un periódico leyó que ahora le llaman “anarquista”, Dylan pide un cigarrillo (“Denle un cigarrillo al anarquista”). Esta toma termina con el intertítulo del filme en mayúsculas: *DONT LOOK BACK*.

EAT THE DOCUMENT

El hermetismo de Dylan se dispara en su siguiente incursión cinematográfica. *Eat the document*, dirigido por el mismo Dylan, no cuenta una historia, por eso puede catalogarse como un documental experimental. A veces el también director opta por la improvisación y el psicodrama delante de la cámara, actúa, es difícil saber si se muestra tal cual es, probablemente no.

Como tal no hay un relato, hay un protagonista y personajes importantes, y si bien están insertos en un espacio y tiempo específico, no hay propiamente una narrativa, sino un discurso sobre el interior del protagonista.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Este documental encuentra un simil en *Patti Smith: Dream of life* (2008) de Steven Sebring. Es un trabajo totalmente introspectivo de 10 años sobre Patti Smith, leyenda del punk, cantautora y poeta. Y dicho sea de paso, se menciona a Dylan en una parte.

Eat the Document está dividido en cuatro bloques, el primero tiene 16 minutos, el siguiente 13 minutos y medio, el tercero 5 minutos con 20 segundos, y el último 17 minutos. Al igual que en *Dont Look Back*, este audiovisual se desarrolla en los mismos espacios comunes, por tal motivo se adaptarán las categorías propuestas por C.P. Lee para aquél filme: los segmentos de *backstage* y *onstage* estarán unidos en una sola categoría, en la sección de interiores se encuentran los momentos en los cuartos de hotel y conferencias de prensa, mientras que una última categoría engloba los registros en exteriores y traslados. A continuación un breve recuento de los momentos más sobresalientes, no en orden cronológico sino por escenario, para ofrecer una lectura más fácil.

1.- Backstage y onstage

En uno de los ensayos, Dylan y The Hawks ejecutan el primer verso de “Like a rolling stone”. En otra ocasión están dispuestos a ensayar pero no tienen electricidad, su respuesta lúdica a este inconveniente es gritar “power” y dar pisotones en la duela para hacer ruido. Algunas escenas después ensayan “Just like Tom thumb’s blues”.

Se abre el telón, hay una gran bandera de Estados Unidos en el fondo, Dylan entra al escenario y lo reciben con aplausos. Tocan “Tell me momma”, al terminar más ovaciones, el telón se cierra.

En *backstage* le avisan a Bob que faltan 25 minutos para comenzar el concierto, cuando entra al escenario de nuevo se encuentra con las palmas de los asistentes, canta “I don’t believe you (She acts like we never have met)”.

Durante el tercer bloque hay diversas presentaciones *onstage* de “Ballad of a thin man” intercaladas con una entrevista y otras escenas de exteriores. En otro segmento Dylan toca la armónica, es un fragmento de “Mr. Tambourine man”, quizá la única canción durante el filme donde Dylan no es acompañado por The Hawks. Las presentaciones siguen con “One too many mornings”, y continúa posteriormente la interpretación de “Baby let me follow you down”.

2.- Interiores

El filme abre con el intertítulo *EAT THE DOCUMENT*; acompañado de las carcajadas de Dylan. Richard Manuel – miembro de The Hawks, banda que acompaña a Dylan en esta gira – inhala algo, un mesero los acompaña en la escena, están en un restaurante vacío, es de día. Dylan toca el piano, se levanta y pregunta “¿Estamos listos para seguir adelante?”.

Dylan está acostado sobre la cama de un cuarto de hotel, revisa un periódico que le tapa la cara, pero el diario tiene su foto en la página que da a la cámara, es como si ésta sustituyera su rostro. Dylan lee una nota sobre un chico estrangulado en Glasgow.

En el cuarto de hotel, Grossman, el manager, habla por teléfono con Tito Burns. Más adelante, Dylan y Grossman están hablando por teléfono, cada uno a diferentes interlocutores pero, por el montaje, parece que hablan entre ellos. Algo similar sucede con una pequeña puesta en escena en una de las habitaciones del hotel: Dylan, con un bigote pintado, es un villano que atormenta a una mujer y, tal vez, la aventó por el balcón.

En una escena, hay una mesa larga y alrededor de ella varios sujetos (probablemente The Hawks y otros allegados) juegan a pasarse un plato, uno de ellos trata sin éxito de comer el bocadillo, el plato llega a Dylan pero él no participa y termina el juego.

Hay varios momentos con la prensa, dispersos en todo el audiovisual. En una ocasión los periodistas entran hasta por la ventana, saludan a la cámara y toman fotos. Intercalado con las presentaciones de “Ballad of a thin man” hay escenas de entrevistas a Dylan. Uno de los reporteros le pregunta, con dificultad, si es sincero, porque su cinismo hace dudar de su sinceridad, Dylan responde irrito que no es más sincero que él (el reportero) y el reportero le pregunta si alguna vez es él mismo. Durante una conferencia de prensa se escuchan preguntas absurdas, una de ellas es “¿Por qué estás aquí?”, Dylan responde que lo contrataron para tocar ahí, es parte de un contrato, nada extraordinario.

Robbie Robertson toca la guitarra, la toma está de cabeza (aunque no es impactante, puede considerarse experimental, se está saliendo del esquema). Enseguida, ya con la imagen volteada, Robbie sigue tocando este instrumento.

Dylan habla con los miembros de The Spencer David Group sobre sus gustos musicales (Leadbelly, Big Broonzy, Jesse Fuller) y sobre el canto de Spancer Davis.

Uno de los momentos más importantes del largometraje sucede cuando Dylan toca el piano y canta junto a Johnny Cash "I still miss someone", autoría del segundo. Cash es una leyenda de la música country estadounidense y uno de los ídolos de Dylan.

Hay pequeños e íntimos momentos musicales repartidos a lo largo del filme, como cuando Dylan toca "What kind of friend is this?", es la primera canción, interpretada con Robbie Robertson en un cuarto de hotel, usan guitarras acústicas. Luego tocan "I can't leave her behind". En la escena final tocan "On a rainy afternoon", al terminar Dylan habla directamente a la cámara, le dice al camarógrafo que circule por el cuarto, en ese momento la imagen se queda estática. Así termina el documental, con el músico viéndonos directamente por unos segundos.

3.- Traslados y exteriores

Es recurrente la vista de los típicos camiones rojos ingleses de dos pisos, policías y personas en la calle (formadas o aglomeradas para entrar al concierto) y vistas del Royal Albert Hall.

Hay un cartel en una pared de la calle en el que se lee: Tito Burns productions present BOB DYLAN 8:00 onstage. En una escena hay dos hombres en la calle, uno de ellos usa boina y aparece en repetidas ocasiones (como si se tratará de un personaje secundario), se abre la toma para abarcar una cara del hotel de enfrente (se verá nuevamente).

Dylan está en medio de una multitud, se oyen gaitas y hay una demostración de los perros de la policía, enseguida vemos al grupo de gaitas

marcharse. En esta secuencia un hombre en la calle carga un cartel de doble vista, en la parte delantera tiene escrito “*It is appointed unto men once to die*, y en la parte trasera: *After death the judgement*”.

Un joven hippie que asistirá al concierto responde algunas preguntas a la cámara, pero se harta de la entrevista y se va (aparece posteriormente por un par de segundos, antes de que termine el segundo bloque, saluda a la cámara y se marcha).

En el campo, Dylan y The Hawks hablan con un señor sobre un niño que murió hace poco (como la nota del periódico mencionada por Dylan en otra escena). Se ve un río, hay árboles y el cielo está despejado.

Dylan y Robbertson caminan por calles solitarias. En la siguiente escena Dylan está con Richard Manuel y hablan con una pareja joven, se dirigen al adolescente, le preguntan si cambia a su novia por una chaqueta, el chico primero les da una negativa y ante la insistencia les pide (siguiendo su juego) dos mil coronas (suecas).

En este documental se muestran las reacciones de la gente por la nueva dirección de la música de Dylan, unas son positivas y otras negativas (los detractores están conformados en su mayoría por antiguos simpatizantes). Estas entrevistas se hicieron tras el grito de *Judas!* de Keith Butler a Dylan, en el Manchester Free Trade Hall.¹⁰¹ Una de las personas con respuesta positiva, luego de dar su opinión, se mueve entre los demás asistentes y lucha por avanzar, como si fuera en contracorriente, así como va en el sentido contrario a la opinión general.

En medio de una multitud se oye el eco de “Mr. Tambourine man”, la cámara avanza y se abre paso entre la gente, que ocasionalmente voltea y mira a ella.

Durante un viaje en tren, Dylan camina por el pasillo de los vagones, luego está en el comedor del mismo con Garth Hudson (multiinstrumentista) y Mickey Jones (baterista), después está en un vagón platicando con Albert Grossman,

¹⁰¹C.P. Lee, *Like a bullet of light. The Films of Bob Dylan*, pp. 50.

aunque éste no se ve, sólo se escucha su voz. También hay tomas de un tren en marcha.

Asimismo hay vistas de la autopista desde un autobús y desde un taxi. En una escena Dylan y The Hawks van en el autobús, alguien toca la guitarra; en otra unos leen, mientras otros fuman y platican. Es un ambiente muy relajado íntimo.

Entre los viajes en taxi destacan los siguientes: En una ocasión Dylan y Robbie Robertson dan un recorrido, el segundo bromea diciendo: Así que esto es un país comunista. Al salir de un concierto, Dylan está dentro de este transporte, y le dirige unas palabras a las personas que lo rodean afuera: “Los escuché abuchear ahí, los escuché abuchear, Vámonos... este chico abucheó, él abucheó”; el músico está sensible y resentido con su público. Los segundos más importantes muestran a Dylan en la parte trasera a lado de John Lennon, Dylan se talla los ojos, se ve cansado y el Beatle trata de animarlo; es la única vez que vemos metraje del estadounidense con un miembro del cuarteto inglés, son dos leyendas juntas en un momento que debería ser ameno, pero muestra cierta incomodidad e incluso un poco de tensión.

NO DIRECTION HOME

Este documental de Martin Scorsese, es una aproximación formal a la vida del ídolo, para lo cual recurrió a entrevistas, audios y videos y demás archivo para contextualizar. De los cuatro materiales cinematográficos elegidos éste es el más extenso. Pero aún así no se desarrollará con detalle su contenido sino lo más trascendente.

Los párrafos que cominezan con un guión y con sus líneas en itálicas se refieren a prolepsis, saltos temporales al futuro de la historia, adelantos o anticipaciones en la narración.¹⁰²

Dylan comienza el relato, habla sobre las ambiciones que (no) tenía en su pueblo natal.

- *Dylan toca en el escenario “Like a rolling stone”.*

¹⁰²Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 120.

Pero la historia comienza muchos años atrás, Scorsese nos envía a la infancia del músico, cuando Dylan era Robert Zimmerman. A los 10 años empieza a tocar la guitarra, allá por 1950 en Hibbing, Minnesota, Estados Unidos, un pueblo minero que al explotar y agotar sus recursos entró en decadencia. Dylan no sentía pertenecer a ese lugar.¹⁰³ Su entretenimiento consistía en ir a los circos nómadas y sus atracciones de fenómenos.

A nadie le gustaba el country, el rock and roll ni el blues, sólo canciones melosas y ajenas a su realidad¹⁰⁴ como “How much is that doggie in the window?” Exclusivamente en la noche podía sintonizar emisoras de otros lugares y oír la música que le gustaba: Hank Williams, Johnnie Ray, Muddy Waters, Gene Vincent and the Bluecaps. Entonces formó una banda, pero no había oportunidad de salir de esa área.

- El 21 de mayo de 1966 fue abucheado en Newcastle, Inglaterra, en aquel año la gente, sus antiguos fanáticos, despreciaban su nueva música.

De regreso a su adolescencia, Dylan dejó la escuela y entró a otra banda donde tocaba el piano, como le gustaba el reconocimiento le decía a conocidos y familiares que él era el famoso Bobby Vee. Ingresó a la Universidad de Minnesota en 1959 pero no entraba a sus clases, prefería cantar y tocar toda la noche, y dormir casi toda la mañana; en sus propias palabras “No tenía tiempo para estudiar”. Dylan se identificó con el grupo de gente que le interesaba a Jack Kerouac: los locos por vivir, hablar, deseosos de todo a la vez...

La música folk le transmitía lo que sentía sobre la vida, sobre las personas y las instituciones. Según el músico Paul Nelson, en sus inicios Dylan era un músico promedio, ni mejor ni peor, contaba con un repertorio común entre los cantantes de ese entonces que incluía a Odetta, Belafonte, Josh White y otros. Mediante el montaje Dylan parece responder directamente a Nelson que en ese periodo su único objetivo era aprender todas las canciones que pudiera. El joven Dylan asimilaba el estilo de otros al cantar, pero uno en específico por su sonido

¹⁰³“No podías ser rebelde. Hacía tanto frío que no podías ser malo. La meteorología lo iguala todo muy rápidamente. Y nadie iba a realizar un atraco. No había ninguna filosofía, estilo o ideología a la que enfrentarse”, declara Dylan en el documental.

¹⁰⁴En esos momentos había un fuerte temor hacia la bomba atómica.

particular y sus letras radicales, fue Woody Guthrie, quien por esas fechas estaba internado, y Dylan decidió viajar para conocerlo, no le pareció justo que estuviera en un hospital sólo por ser nervioso. El día de su encuentro tuvo el privilegio de tocarle unas canciones a su ídolo. Según Suze Rotolo, Bob estaba canalizándose a través de Guthrie para descubrir quién era él mismo en realidad.

- *Dylan toca “Leopard-skin pill-box hat” y el público tiene opinión dividida, a unos les gusta, otros se quejan del grupo...*

Dylan llegó a Nueva York en 1961, había un fuerte movimiento artístico en esa ciudad; lugares como el Café Wha? eran el punto de reunión de músicos y poetas. Scorsese nos muestra una de los primeros registros fílmicos de Dylan en esa ciudad: se oye una cinta de película corriendo, John Cohen¹⁰⁵ sostiene una hoja que dice: “Bed on the floor, Em Plus x 100 DYLAN”, entonces aparece Dylan con el intertítulo: “first film of Bob Dylan in New York City”.

Paulatinamente el joven Bob dejó de cantar canciones de Guthrie porque en pocos meses dominó varios estilos y amplió su repertorio, se convirtió en un artista interesante y estaba a punto de pasar a otra etapa, pero no quería dejar a su ídolo en el olvido, le escribió una canción como una forma de mostrarle su gratitud por todo lo que aprendió de él: “Song to Woody”.

Empezó a trabajar más y cuando se interesó por grabar sus canciones se topó con la pared de la industria musical que quería voces “bonitas”, por eso lo rechazaron en varias ocasiones, nadie lo quería firmar en su sello discográfico. Fue el productor musical John Hammond quien dio el paso al frente, aunque a Mitch Miller, ejecutivo de Columbia Records, no le convencía para nada la voz de Dylan. En el primer disco usó canciones que conocía pero que no había tocado tanto, se dejó llevar por su instinto.¹⁰⁶ El resultado no le gustó mucho, no le pareció haber elegido las canciones correctas y había comenzado a componer algunas propias... quería grabar de nuevo.

¹⁰⁵Bob Egan, , “John Cohen's photographs and film stills of Bob Dylan - from Cohen's 2003 book Young Bob: John Cohen's Early Photographs of Bob Dylan (powerHouse Books, NY 2003)”, *Pop Spots NYC*, http://www.popspotsnyc.com/john_cohen_roof/ consultado el 17 de junio de 2013 a las 01:24 horas.

¹⁰⁶Dave Van Ronk le pidió a Dylan que no grabara “House of the rising sun” pero Dylan lo hizo. Van Ronk tuvo que dejar de tocarla porque lo acusaban de haberla copiado a Dylan; luego le pasó lo mismo a este último cuando The Animals sacó otra versión.

Dylan entró al mundo del folk, aunque él desde un principio llamó “contemporáneas” a sus canciones; “Blowin’ in the wind” le pareció buena, mas no que tuviera esa aura de himno que adquirió y se le otorgó al poco tiempo. Para Dylan estar del lado de alguien que pelea por algo no significa ser político, aunque eso se pensará de él.

- Durante “Ballad of a thin man” recibe más frases de rechazo. Dentro de un coche dice que no le gustan los abucheos, no puede afinar con tanto abucheo, no entiende como se agotan los boletos tan rápido (si van para abuchearlo).

El primer disco de Dylan no se vendía, para los comerciantes era un capricho de Hammond, entonces apareció Albert Grossman, un manager de folk que sabía generar dinero con estos artistas e hizo buena mancuerna con Dylan para el segundo disco, ambos eran astutos, mañosos, conseguían lo que querían y sabían moverse entre la gente.

Dylan era de los pocos músicos que cantaban sus propias canciones, y eran tan bien recibidas que hasta otros grupos las tocaban, así fue extendiéndose su influencia musical. Conoció a Joan Baez y se presentó con ella en diversos lugares, como el Festival de Folk de Newport, donde también tocó con Johnny Cash, otro de sus ídolos (quien le regaló su guitarra, una tradición de gran honor en el mundo de la música country).

La continuación del relato (la segunda parte) inicia igual que la primera parte, se adelanta por un momento al relato, se trata de un prelude donde el autor del relato (Scorsese) nos anticipa la tormenta que atravesará el ídolo:

- Dylan con cabello largo y anteojos juega con las palabras de una pared, las mezcla una y otra vez. En 1966 durante su concierto en Londres la gente le reclama: “¿Qué pasó con Woody Guthrie, Bob?”, y él responde que todas sus canciones son de protesta. Se suman las agresiones de la prensa que se intercalan con “Just like Tom thumb’s blues”.

Scorsese nos regresa tres años, a agosto¹⁰⁷ de 1963, durante la Marcha por los Derechos Civiles en Washington, Martin Luther King Jr. da su celebre discurso

¹⁰⁷Scorsese señala el mes porque en los siguientes habrá sucesos importantes, 1963 es un año de cambios para Dylan.

I have a dream. Dylan estuvo presente ese día, tocó un par de canciones, unas acompañado por Baez. En octubre sólo lo oímos tocar “A hard rain’s a-gonna fall”, la cual cobra sentido en noviembre, cuando asesinan al presidente John F. Kennedy.

En diciembre de ese mismo año, estuvo en la reunión de la Unión de las Libertades Civiles Emergentes, rodeado de idealistas de izquierda con un sueño: la imparcialidad y la justicia. Un motivo de la cena fue la entrega del premio Tom Paine a Dylan, pero éste se molestó sobremanera porque consideró que lo estaban comprometiendo con su postura, en su discurso de aceptación dejó en claro que él no era el estandarte de nadie ni de ninguna causa.¹⁰⁸

Dylan se convirtió en un ídolo, la gente quería más música dentro del mismo género, pero él comenzaba cansarse de hacer lo mismo. Cuando comenzó a distanciarse del folk, fue visto por muchos como un traidor porque era como si ignorara de repente la actualidad y sus temas, como si ya no le importara la conciencia política colectiva y la hubiera sustituido por un interés comercial, por vender más discos.

Baez estaba muy inmiscuida en la protesta política, se imaginaba lo que ella y Dylan podían lograr juntos, sin embargo tenían planes diferentes, a él no le atraía la política de la misma manera y a Baez no le interesaba tocar en lugares como el Carnegie Hall, se decepcionó de él aunque a su modo de ver Dylan nunca fue un hombre de marchas pero les dio las mejores canciones antibelicistas y de derechos civiles en el momento adecuado.

Cuando Dylan grabó *Bringing it all back home*, su quinto álbum de estudio, las sesiones fueron divertidas, no había agendas estrictas y hubo mucha libertad creativa. Después, al escribir “Like a rolling stone” supo que ya no necesitaba

¹⁰⁸Un fragmento del discurso dice lo siguiente: No tengo guitarra, pero puedo hablar. Quiero agradecerles por el premio Tom Paine, en nombre de todos los que se fueron a Cuba. En primer lugar, porque son jóvenes, yo me tardé mucho en hacerme joven y ahora me considero joven y estoy orgulloso de ello. Estoy orgulloso de ser joven. Y ojalá todos los que están ahí sentados esta noche no estuvieran aquí y pudiera ver rostros jóvenes con pelo en la cabeza y cosas así, todo lo que condujera a la juventud. Los viejos, cuando se les cae el pelo, deberían desaparecer. Miro a la gente que me esta gobernando y dictando mis normas y no tienen pelo en la cabeza. Me pongo muy nervioso al respecto. Para mí ya no hay negro ni blanco, izquierda ni derecha. Sólo hay arriba y abajo, y abajo está muy cerca del suelo. Intentó subir sin pensar en algo tan trivial como la política.

escribir un libro o una obra de teatro, quería dedicarse exclusivamente a componer canciones.

En otra edición del Festival de Folk de Newport Dylan tocó “Maggie’s Farm”, una de sus nuevas canciones y lo abuchearon. John Cohen dice que a él le gustó pero no se entendía muy bien la letra, el volumen de los amplificadores estaba muy alto. A Peter Yarrow le pareció que no había intimidad con el público por todos los instrumentos eléctricos y batería (a diferencia de las canciones folk donde se usa guitarra acústica). Para la cantante Maria Muldaur el sonido estaba un poco alto pero le pareció una canción genial, aunque le sorprendió que un tercio del público abucheara porque no se solía hacer eso. Baez veía el rock como algo malvado. Dylan no entendió la razón de la respuesta negativa, sobre todo de Peete Seeger porque era alguien que admiraba y escuchó que quiso cortar el cable de la corriente para interrumpir su presentación, Seeger asegura que lo dijo de manera figurada.

Al Kooper narra que en esa ocasión estuvieron 15 minutos, sólo tocaron 3 canciones nuevas, él había pensado que tocarían más tiempo porque los demás artistas tuvieron hasta una hora, quizás 3 canciones nuevas y 3 viejas, fue raro porque Dylan era la estrella principal (el *headliner*). Yarrow, frente al público, dijo que Dylan regresaría con la guitarra acústica, lo comprometió, Dylan se molestó y por eso lo vemos cantar sin ganas “It’s all over now, baby blue”.

Dylan no tenía todas las respuestas a las preguntas de la prensa y tampoco le gustaba la concepción que tenían de él. Cuando lo abucheaban les decía que iba a tocar una canción folk, pero resultaba ser un engaño y comenzaba a tocar “Leopard-skinpill-box hat” u otra de las que despreciaban.

Scorsese finaliza el relato con un par de intertítulos donde menciona el accidente en motocicleta de Dylan al regresar de su gira por Europa, el 29 de julio de 1966, agrega que no salió de gira durante los siguientes 8 años, pero continuó escribiendo y grabando canciones.

I'M NOT THERE

Todd Haynes aclara desde el principio que su filme está *inspirado*, y no basado, en el artista y su música, es una ficción biográfica. Gracias a esto el director jugó con su relato de este mito contemporáneo, al no imponerse restricciones fácticas se concilió la tensión entre la exigencia histórica y la libertad creativa. Como en otros relatos, en este filme hay invención de varios detalles y de hechos para fortalecer la figura del ídolo:

“Igual ocurre con los hechos: aquí la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva al uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora”.¹⁰⁹

En los primeros minutos se da en palabras muy puntuales una somera introducción a los personajes. El narrador dice: “Allí se encuentra [Jude Quinn sobre una plancha, en la morgue, después de su accidente en motocicleta]. Dios se apiade de su alma y su incorrección. Un público voraz puede compartir ahora los restos de su enfermedad y sus números de teléfono. Ahí yace: poeta [Arthur Rimbaud], profeta [Jack Rollins], fugitivo [Billy the Kid], farsante [Woody Guthrie], estrella de la electricidad [Robbie Clark]”. Aunque atinada, se trata de una descripción que requiere ser ampliada para comprender la personalidad fragmentada de Dylan. A continuación se desglosa cada relato individualmente, porque en la película se enciman las historias.

1.- Woody Guthrie:

El año es 1959. Un niño afroamericano de once años corre por el campo, persigue un tren y se sube en éste. Lleva consigo un estuche de guitarra sobre el que se lee *THIS MACHINE KILLS Fascists* (“ESTA MÁQUINA MATA Fascistas”). Dentro del vagón hay un par de viejos, cuando ven la leyenda sobre el estuche le preguntan si trae un arma, él les contesta que no, “*al menos no literalmente*”. Se

¹⁰⁹Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, pp. 58.

presenta ante sus homólogos polizones, su nombre es Woody Guthrie y es oriundo de Riddle, un pueblo de Missouri, EU. De acuerdo con uno de los ancianos, el niño habla de eventos ocurridos 20 años atrás, algo cronológicamente imposible por su edad.

En otra escena, Woody toca una canción con dos hombres, cena con ellos y su familia. La señora de la casa le dice a Woody que debería cantar sobre su propia época. Mientras todos duermen, el pequeño se va a escondidas, huye de ese lugar donde fue acogido para volver a viajar ilegalmente en tren, pero en esta ocasión no tiene unos compañeros tan amables, pues intentan quitarle su guitarra, para evitarlos salta del ferrocarril en movimiento y cae a un río, en ese momento tiene una alucinación, o quizás es un sueño, donde una ballena se lo come.

Woody despierta en un hospital, la señora Peacock y su esposo lo salvaron y lo llevan a su casa, Guthrie toca para ellos y otra pareja, a quienes les habla de sus planes: ir a Hollywood o convertirse en la voz del pueblo. En ese momento los Peacock reciben una llamada de Minnesota: Woody es un fugitivo.

De regreso al tren con los primeros dos polizones, este Dylan infantil sostiene un periódico en el que se lee una nota con el encabezado "Famoso escritor de antaño languidece gravemente en el hospital de Nueva Jersey",¹¹⁰ se trata del Woody Guthrie real, el personaje encarnado por Marcus Carl Franklin se encamina a visitarlo y llega con flores.

Esta pequeña versión de Dylan tomó el nombre de este músico, nunca supimos cómo se llamaba en verdad. Entonces ¿quién es y de dónde viene?, todo este tiempo, él fue el enigma y el misterio (que en inglés sería *riddle*, el nombre de su supuesto lugar de origen).

¹¹⁰"Famed Folk Stylist Of Yesteryear Languishes Grievously in New Jersey Hospital". En una nota de The Guardian se lee: The "dust bowl troubadour" – author of This Land is Your Land, whose guitar bore the legend "this machine kills fascists" – had himself almost reached the end of the road: he was now in his fourth year at the Greystone Park Psychiatric hospital in New Jersey, suffering from Huntingdon's disease, which finally led to his death in 1967". Caspar Llewellyn Smith, "Bob Dylan visits Woody Guthrie", The Guardian, <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/bob-dylan-woody-guthrie>

2.- Arthur Rimbaud:

El joven poeta parece dirigirse directamente a uno como espectador a lo largo de sus intervenciones. Está (¿detenido?) bajo interrogatorio, sus interlocutores señalan datos sobre él: “Nacido el 20 de octubre, entonces tienes 19 años, casi 20”, la fecha corresponde al nacimiento (en 1854¹¹¹) del poeta francés que da nombre a este personaje y a la edad aproximada en que abandona las letras, de ahí que en la película le pregunten por qué ya no ha escrito, más adelante parece responder: “No tienes que escribir nada para ser un poeta. Unos trabajan en gasolineras. Otros lustran zapatos. Yo no me considero un poeta porque no me gusta la palabra. Yo soy un trapezista”.¹¹²

Hace comentarios oportunos sobre cada uno de los otros personajes, contextualiza y explica. Es elocuente, crítico, inteligente y reflexivo.

3.- Jack Rollins:

Su relato se desarrolla como un reportaje sobre él, hay entrevistas (a compañeros de música, de trabajo, su novia) y archivos (videos y fotos, unos verdaderos y otros ficticios o recreados). Esta historia inicia en Greenwich Village con imágenes de cafés de poesía y música, era la época en que el folk estaba en su punto álgido entre los jóvenes por sus canciones de protesta. Entre los artistas de este género destacó Jack Rollins por sus letras puntuales a los problemas de la sociedad. Su música empezó a ser usada por facciones políticas que lo ponían en una situación incómoda, Rollins estaba bajo mucha presión y rechazó ser el estandarte de cualquier postura.

Alice Fabian, también cantante de folk y activista, le decía al público que Jack hablaba por ella y por quienes querían un mundo mejor, él se hartó de esa carga y de esa imagen creada sobre él.

¹¹¹Enid Starkie, *Arthur Rimbaud: Una biografía*, pp. 37.

¹¹²“You don't have to write anything down to be a poet. Some work in gas stations. Some shine shoes. I don't really call myself one, 'cause I don't like the word. Me, I'm a trapeze artist”.

La época “folk” de Rollins fue entre 1961 y 1963, y fue en éste año en que decidió dejar de cantar canciones de protesta. Según Gerry Hamlin (Senior executive de Columbia Records) porque Jack se dio cuenta de que no podía cambiar nada con una canción. Dos años después, en 1965, se estrenó *Grain of sand*, una película sobre su vida, protagonizada por el actor Robbie Clark.

Angela Reeves, su novia, le habló de la religión como medio de salvación y Jack se convirtió en un devoto, actualmente (primavera de 1974) es conocido como Pastor John, miembro activo de la comunidad de Gateway en Stockton, California, donde predica la palabra del señor y sigue cantando pero ahora música góspel, música para Dios.

4.- Robbie Clark:

La carrera de este actor despuntó en 1965 con su interpretación de Jack Rollins en *Grain of sand*. Vive separado de su esposa e hijas. Su matrimonio tiene muchos cruces con la Guerra de Vietnam. Es un relato que se mueve entre el presente y el pasado, no es lineal: su punto de partida es el 23 de enero de 1973, pero regresa casi una década atrás, cuando él tenía 22 años en enero de 1964, en medio de una escena con la actriz que personifica a Alice Fabian durante la filmación de la película mencionada; ese día conoció a Claire, estudiante de pintura y su futura (ex)esposa.

Ya como pareja, en una fiesta Claire descubre a Robbie platicando con otra mujer, tiempo después la prensa devela la relación (infidelidad) del actor con una de sus coprotagonistas, Claire está al tanto.

En 1968 el actor y la pintora (quien carga a su bebé) platican con unos amigos sobre política, Robbie es apático, la charla lleva a otro tema y Clark dice abiertamente que las mujeres no pueden escribir como los hombres, Claire se ofende y se va, su amigo le dice que ha cambiado, Clark se queda solo y va tras un paparazzi que estuvo tomándoles fotos durante esta reunión.

Un día Robbie busca una caja de fotos que le pidió Claire, dentro encuentra una carta donde ella escribió que ya no estaba a gusto con su relación, lo hablan

en persona y él acepta separarse pero con la condición de quedarse con las niñas, Claire se enoja y le dice que nunca las alejaría de él, se abrazan y entonces tienen relaciones sexuales. Proceden a un juicio, ella se queda con la custodia, pero cumple su palabra y le permite a Robbie seguir viéndolas, incluso se las llevará a pasear un fin de semana. Claire le da los papeles del divorcio y él los toma. Su matrimonio dura 9 años, él tiene 31 años.

5.- Jude Quinn:

Rimbaud da introducción al relato de Jude Quinn con las siguientes palabras que aluden a la creación de la canción “Like a rolling stone”, pues Quinn aparece con un borrador de la letra hecho a máquina de escribir:

“Woody Guthrie estaba muerto, Little Richard se convertía en un predicador. Así que ya fueras cantante de folk o cristiano, el rock and roll era el diablo. Yo estaba en una zanja, en un precipicio, perdido, listo para renunciar. Escribí el tipo de cosa que escribes cuando no tienes un lugar donde vivir y estás atrapado en una bomba de agua para incendio. Casi me muero de dolor y desesperación. Entonces la escribí. Fue como nadar en lava. Saltando, pataleando, clavándose un clavo en el pie, viendo a tu víctima colgando de un árbol”.¹¹³

Su presentación en el escenario del Festival de Folk y Jazz de New England provocó el enojo de la mayoría de los asistentes que se sintieron traicionados por la (nueva) música. Quinn no acepta los ataques de la prensa ni del público, le desagrada que asuman cosas sobre él o le den demasiada importancia a todas sus declaraciones, simplemente le parece absurdo (un ejemplo de ello se ve cuando al llegar a un aeropuerto le piden una palabra para sus fans y responde *Astronauta* burlonamente, pero los reporteros lo anotan con rapidez en sus libretas).

Norman (su manager) y otros esperan a Jude, quien está con The Beatles, aparentemente fumando marihuana. Quinn llega hasta donde está Keenan Jones,

¹¹³ [Arthur] “Woody Guthrie was dead. Little Richard was becoming a preacher. So, whether you were a folk singer or a Christian, rock and roll was the devil. Me, I was in a ditch, up a cliff, out of step, ready to quit. I wrote the kind of stuff you write when you have no place to live and you're wrapped up in the fire pump. I nearly killed myself with pity and despair. And then I wrote it. It was like swimming in lava. Skipping, kicking, catching a nail with your foot, seeing your victim hanging from a tree”.

un reportero que lo entrevista en un recorrido en taxi, sus preguntas abordan temas importantes como la discriminación o el uso de sus canciones por parte del Partido de las Panteras Negras debido a que sus letras se caracterizaban por hablar de temas sociales. En ese momento el poeta Allen Ginsberg pasa en una motocicleta y saluda a Quinn, luego el cantante le pregunta a Keenan por qué le importa tanto lo que diga sobre esos temas, a nadie debería importarle su opinión, entonces lleva su comentario más lejos y le dice que nunca le interesaron las canciones de folk, entonces Jones le pregunta si le importa lo que canta y Jude, indignado, le cuestiona si le preguntaría eso a The Beatles y se baja del auto. Jones no piensa dejar las cosas así, investiga a Quinn y descubre su identidad: es de Brookline, Massachusetts, hijo de los dueños de un centro comercial, su verdadero nombre es Aaron Jacob Edelstein y revela todo esto en su programa.

Durante una fiesta Jude saluda a Brian Jones (uno de los fundadores de The Rolling Stones) antes de recibir una noticia de Norman, su manager: le faltan 83 presentaciones más. Quinn no ha dormido en días así que se disgusta demasiado con la noticia, le dice a Norman que no quiere ser millonario, que está cansado. Las cosas no mejoran con la llegada de Coco y su novio, ella provoca al cantante pero se molesta con los comentarios de él; después Jude habla con el novio de Coco y termina vomitando sobre éste, entonces lo sacan de la fiesta, la prensa lo rodea, se sube al taxi y cae dormido profundamente. Norman, Ginsberg y otros lo ven tendido en el piso, Jude sueña que flota.

6.- Billy The Kid:

Este fugitivo se refugia en Riddle (en inglés significa enigma, acertijo, misterio), un pueblo atrapado en un tiempo viejo, acompañado por su canino llamado Henry. Billy no suele salir mucho ni interactuar con la gente, está al margen de lo que sucede en ese lugar. Un día Henry escapa y él la sigue a caballo, en el camino se encuentra con Homer, un oriundo del lugar que le dice a Billy que quizá Henry se espantó porque escuchó las explosiones de la demolición, van a construir una carretera de seis vías sobre Shadow Valley y

pasará justo por en medio de Riddle, por lo que tienen 30 días, hasta noviembre, para desalojar. Homer le cuenta que la gente del pueblo no ha respondido bien a la noticia, el cuidador del zoológico se voló la cara frente a su familia, hubo 5 colgados y la joven Clarice Henry se degolló ella misma. “Mr. B.” (como le llama Homer) irá a dar sus condolencias, aunque no termina de creer toda la historia.

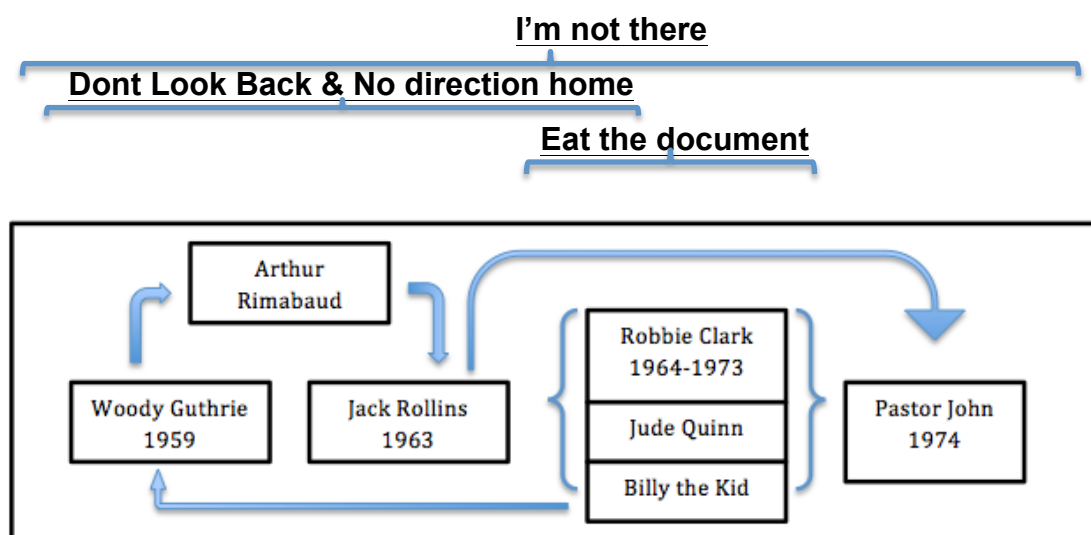
Billy va a investigar al pueblo y se encuentra efectivamente a gente con sus maletas, un robo a la vista de todos y un colgado, los animales del zoológico andan libremente por el pueblo. En el centro está el funeral de la difunta Clarice, al entierro llega el archienemigo de Billy, un Pat Garrett anciano en silla de ruedas, a quien se enfrenta haciendo explícito su disgusto, le propone que la carretera rodee Riddle, que no lo atraviese, la gente se suma al descontento. Garrett ordena aprehenderlo, Billy the Kid es detenido y encerrado pero escapa con la ayuda de Homer y huye de Riddle. Se sube a un tren, se convierte en un polizón y se despide de su mascota Henry, que corre por el campo tras él. Entonces Billy despierta en el vagón y se encuentra con un estuche de guitarra empolvado con unas letras encima en el que se lee claramente la palabra “Fascists”.

EL FILME MITIFICANDO AL ÍDOLO

A partir de la biografía de Dylan se pueden hacer inferencias para ubicar a los personajes en un orden cronológico:

1. Woody Guthrie (11 años en 1959).
2. Arthur Rimbaud (19 ó 20 años).
3. Jack Rollins (sin información, pero su relato se interrumpe en 1963 y continúa en 1974, ahora con el nombre de Pastor John).
4. Robbie Clark (22 años en 1964, 31 años en 1973).
5. Jude Quinn (No se sabe una edad, pero tiene el estilo de Dylan en *Dont Look Back*, que sucede a mediados de la década de 1960).
6. Billy the Kid (se desconoce su edad pero su apariencia indica que es el mayor, además reinicia el ciclo al encontrarse con Woody Guthrie).

En el siguiente esquema tenemos de manera visual cómo se situarían estos personajes cronológicamente por edades y qué periodos abarca cada uno de los cuatro filmes seleccionados. Como se puede observar, todas las películas convergen en el momento en que Dylan atraviesa por más cambios, lo cual se refleja en que haya tres personajes viviendo esa época (Robbie Clark, Jude Quinn y Billy the Kid); esto a su vez deja ver la complicada alteridad identitaria del cantante con la que trabajó Haynes en su película, así como los otros directores, cada uno a su modo y abarcando más o menos perfiles dylanianos. En este sentido es un ídolo sumamente complejo.



Woody y Billy son prófugos, uno miente sobre su origen (Riddle, Stockton), el otro sobre su identidad (Mr. B., Billy, Mr. McCartney, William –seudónimos surgidos del verdadero forajido – y Mr. Gladstone, incluso usa una máscara). Billy se refugia en Riddle, pero también puede verse como si esta fracción dylaniana hubiese regresado a su origen, pues Woody Guthrie dice ser de ahí; si no fuera el caso al menos es certero que estuvo en ese lugar; asimismo, el estuche de guitarra que acompañaba a todos lados al pequeño cantante es encontrado, lleno de polvo, por el fugitivo.

Un punto de encuentro y desencuentro entre los dos es Riddle, un pueblo lleno de fenómenos de circo y sus animales (avestruces y jirafas), soldados

rebeldes, una mujer muerta expuesta. Única y exclusivamente en este lugar habitan dos personajes dylanianos: Woody Guthrie y Billy the Kid, el más joven y el más viejo, respectivamente. Fue un lugar desagradable para el infante, los polizontes le preguntan si este lugar es como una mezcla de cosas – *A coposite* –, Woddy responde que es más como un montón de basura, una pila de composta – *A compost heap more like it* –, postura contraria a la de Billy, para quien fue un escondite, un lugar para estar tranquilo: “Ningún pueblo ha amado tanto Halloween como al pueblo de Riddle. Quién era cada uno nunca importó en realidad. No con lo que podía ofrecer una falsa identidad. Era mi clase de pueblo”.¹¹⁴

Curiosamente el Woody Guthrie original era un cantante de folk, mayor que Dylan, y es interpretado por un niño, mientras que Billy the Kid, el personaje más viejo, no remite exactamente a su sobrenombre (*el niño*) ni parece de 21 años (el forajido del siglo XIX murió a esa edad). Otros guiños entre estos dos personajes consisten en otros espacios compartidos: al inicio de la película Woody corre por un campo, muy parecido al visto por Billy cuando se despide de Henry, su mascota, desde el tren, incluso parece el mismo ferrocarril y el mismo vagón.

Los relatos de Robbie Clark y Billy the Kid están intercaladas en un momento, esto podría sustentar la hipótesis de que comparten el mismo periodo temporal. Quizás no parezca tan revelador, pero hay explosiones en el contexto de ambos, en un caso se trata de la construcción de una autopista mientras que en el otro es la guerra, aunque significativamente estas detonaciones son parte de un declive en su vida personal.

Claire lee en voz alta, para Robbie Clark, una carta de Arthur Rimbaud a su profesor Georges Izambard (es una cita transtextual). Durante esta lectura vemos a Rimbaud (el personaje de Whishaw) y un plano detalle de la misiva, en francés. Posteriormente, Robbie está con Claire y dos amigos, el actor dice que las mujeres no pueden escribir, su amiga menciona a Emily Dickinson y Clark enlista a Whitman, Shakespeare y, por supuesto, Rimbaud.

¹¹⁴[Billy] No town ever loved Halloween like the town of Riddle. So who a fellow really was never really mattered. Not with what pretending had to offer. It was my kind of town.

En la primera aparición de Jude Quinn, Rimbaud dice que Woody Guthrie estaba muerto, este cantante muere en 1967, eso nos podría ubicar temporalmente, pero bien podría referirse al personaje encarnado por Marcus Carl Franklin, que para ese entonces, cronológicamente, ya había cambiado de personalidad, como solía hacerlo, y se convirtió en Jack Rollins.

Una señora galante se refiere a Jude como *el cantante de country-western*, características de Jack Rollins, entonces Quinn es una etapa posterior de éste, pues habla del folk como música que ya no hace. De hecho, en palabras de Rimbaud, Jude Quinn es la antítesis de Jack Rollins y Pastor John porque “el rock es el demonio del folk y del cristianismo”. Por lo tanto, es más una fase intermedia entre estos *dos* personajes interpretados por Christian Bale. Del mismo modo, Dylan fue folk, luego rock y posteriormente gospel.

El pequeño Woody es inconsistente a lo largo de su historia al referir su procedencia, se puede suponer que miente y ninguno es el verdadero, como si no tuviera un lugar de origen, por su parte Dylan no sentía pertenecer al lugar donde creció. Tal vez por eso al comienzo el narrador lo llama “falso”, pero también puede ser porque no está siendo él mismo, está usando un camuflaje, no tiene identidad (*no está ahí*, haciendo alusión al título de la película), y temporalmente está ubicado en el tiempo en que Dylan hacía precisamente eso, copiar el estilo de otros justo antes de despegar como cantautor por allá de 1959.

En la secuencia en casa de los Peacock, Woody comenta que quiere convertirse en cantante e ir directamente a Hollywood o en la voz del pueblo y dice que será grande, como Elvis (en *Eat the document* uno de los fans de Dylan dice que él es más grande que Elvis) y de hecho suceden las dos cosas, llega a Hollywood como Robbie y es ‘la voz del pueblo’ mediante Jack.

Más adelante, los Peacock se enteran que Guthrie es un prófugo cuando reciben una llamada de Minnessota, lugar de nacimiento de Bob Dylan y de donde “huyó” porque no se identificaba con ese lugar (quizás por eso el pequeño Woody miente sobre su lugar de origen y elige otros lugares). Esto puede tomarse como una alusión a lo dicho en *No direction home* sobre Dylan y la manera en que adoptaba la actitud de otros artistas.

En un punto se aprecia a Woody Guthrie, el personaje, trabajando en un circo de fenómenos y otras atracciones (él era una de ellas). En *No direction home* Dylan dice que de niño ese tipo de circos iban a su pueblo, y en un punto Izzy Young lee un diario de Dylan donde menciona que empezó a tocar en carnavales a los 14 años (el pequeño Woody inicia a tocar a los 11 años).

En su testimonio, Izzy Young también dice que Dylan escribía buenas canciones, hablaba de ideas contemporáneas de manera tradicional, sonaba actual y viejo a la vez, escrito ahora o hace 200 años. Cantaba canciones que afectaban a quienes las oían. Estas palabras parecen retomadas por Alice Fabiana al decir que Jack Rollins aplicaba el estilo de canciones tradicionales a sus letras sobre asuntos contemporáneos; a diferencia del pequeño Woody, quien usaba el mismo estilo para cantar sobre hechos pasados, ergo Rollins es un Guthrie maduro. El pequeño músico señala a los Peacock que fue criado en Stockton, California, sitio en el que Jack Rollins se *convierte* en Pastor John al enrolarse en la iglesia de Gateway, así que de alguna manera Guthrie sí estuvo en dicho lugar (en su futuro, tras un salto de 15 años entre 1959 y 1974).

Durante la sección del reportaje de Jack Rollins, Alice ve una foto de éste (viste un atuendo similar al Robbie Clark en *Grain of sand*) y habla sobre su desaparición: “Era como lo que la gente decía de Billy the Kid... que en realidad había esquivado una bala y se fue a esconder. Y a Jack siempre le gustó Billy the Kid”, tal como hizo Dylan durante un periodo de su vida. Al terminar de hablar Alice, Billy the Kid abre los ojos como si ella lo hubiera despertado al decir su nombre; de una forma también es como si estuviera contándonos cómo continuó la historia de Dylan, quien pasó a otra etapa y se aisló durante varios años tras el accidente en motocicleta.

Curiosamente *Grain of sand*, la película donde Robbie Clark interpreta a Jack Rollins sale en 1965, mismo año de la gira de Bob Dylan por el Reino Unido, tour que quedó registrado en *Dont Look Back*. Quizás sea muy rebuscado pero es importante recordar que es la última gira de Dylan interpretando folk y su transición al rock.

En una parte, Claire ve la televisión en la sala de su casa, cambia de canal y está *Grain of sand*, durante esa escena Jack Rollins (encarnado por Robbie) le dice a Alice que se va al primer lugar donde no conozcan su nombre, al parecer ese lugar es Riddle, por lo tanto, Jack *desaparece* y Billy the Kid ocupa su lugar, es como una etapa posterior de Jack. Lo mismo pasa con Clark, un año después de que se esfuma Jack comienza el rodaje de la cinta, en 1965 se estrena y su historia se sigue durante esos años (énfasis en 1968 y 1973).

El inicio de la película se entiende una vez visto todo el filme: Fotografía en blanco y negro, cámara subjetiva que avanza por los camerinos y sale al escenario, todo se vuelve completamente blanco, cegador. Corte a tomas cerradas de una motocicleta y, en la recta final del largometraje, un travelling del accidente. Jude Quinn huía, de eso se tratan estas escenas. Está cansado del trabajo, del público y de los periodistas, por eso cae rendido y flota en su sueño, sostenido por una soga amarrada a su pie como un globo lleno de helio.

Rimabud habla de siete simples reglas para esconderse, y sobre las cuáles apuntaré entre corchetes anotaciones visuales de lo que sucede mientras lo dice:

Uno, nunca confíes en un policía con piloto.

Dos, ten cuidado con el entusiasmo y el amor [vemos a Claire con su bebé]. Cada uno es temporario y se va enseguida.

Tres, si te preguntan si te preocupan los problemas del mundo mira profundamente en los ojos de quien pregunta. Nunca te volverá a preguntar [sale Robbie Clark].

Número cuatro y cinco, [Billy the Kid] nunca reveles tu verdadero nombre. [Encuentro entre Woody y Billy] Y si alguna vez te dicen que te mires a ti mismo, nunca lo hagas.

Seis [Kennan Jones habla sobre Jude Quinn en su programa], nunca digas ni hagas nada que la persona frente a ti no entienda.

Y siete, nunca crees nada. Será malinterpretado. [Aparece Jack Rollins, Clark, Guthrie] Te atraparé y te seguirá por el resto de tu vida. Y nunca cambiará.¹¹⁵

Una última y breve relación se da entre Pat Garrett y Keenan Jones, son el mismo persecutor (y actor) de dos partes dylanianas. Como se puede ver, la

¹¹⁵Seven simple rules for life in hiding: One... never trust a cop in a raincoat. Two... beware of enthusiasm and of love. Each is temporary and quick to sway. Three...when asked if you care about the world's problems, look deep into the eyes of he who asks. He will not ask you again. Number four and five... never give your real name. And if ever told to look at yourself... never look. Six...never say or do anything the person standing in front of you cannot understand. And seven...never create anything. It will be misinterpreted. It will chain you and follow you for the rest of your life. And it will never change.

relación entre estos textos audiovisuales es profunda y no se agota fácilmente, tanto que se dará paso a una exploración más profunda del entramado de conexiones que construye al mito fílmico dylaniano.

The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind
Bob Dylan, "Blowin' In The Wind"

I just want you to know
I can see through your masks
Bob Dylan, "Masters of war"

Oh, what did you see, my blue-eyed son?
Oh, what did you see, my darling young one?
(...)
And what did you hear, my blue-eyed son?
And what did you hear, my darling young one?
Bob Dylan, "A Hard Rain's a Gonna Fall"

Capítulo IV: “Highway 61 Revisited”

Análisis del corpus.

Para entender cómo un filme puede mitificar a un ídolo, se examinará la estructura de estos relatos audiovisuales, el uso de la música y también se realizará un análisis transtextual. Estos elementos en conjunto son la base para la creación de este mito contemporáneo.

ESTRUCTURA DEL FILME, MODELOS DE CONSTRUCCIÓN

I'm not there, *Eat the document* y *Dont Look Back* requieren que el espectador conozca la historia del artista, de lo contrario no se comprenderá cabalmente; mientras que *No direction home* es un documental expositivo que lleva de la mano al lector, desde los orígenes del músico hasta un momento que marcó su carrera.

El proceder documental es, según Christian Döelker, la forma de resguardar un testimonio y menciona tres modalidades que pueden aplicarse tanto al documental como a las películas de ficción, tal como sucede en los audiovisuales de Bob Dylan.

1.- Registro sumarial

Un testigo registra el acontecimiento, es externo, no interviene en el decurso de los sucesos y puede ser comprobado por los testigos. *Dont Look Back* entra en esta categoría porque el director nunca aparece a cuadro ni participa más allá de registrar los hechos. Él confiesa que el músico no se abrió totalmente e incluso considera que llegó a actuar.

Este documental resulta un material inusual desde su inicio, pues como ya se dijo comienza con el videoclip de “Subterranean Homesick Blues”. Después de eso, no sabemos en qué orden se filmaron las escenas, la primera impresión que

da es la de un filme lineal pero la ausencia de fechas o referencias cronológicas no permite saberlo, de hecho no hay un orden progresivo de facto (la llegada al aeropuerto fue lo primero en filmarse pero no es lo primero en aparecer). Algunas escenas están encadenadas y suponen una continuidad temporal: Dylan en su cuarto del hotel, luego en el coche con el mismo atuendo, vista del Albert Hall y más adelante lo vemos en el interior de este lugar. Otras fueron ensayadas con antelación o requirieron de varias tomas (“Subterranean Homesick Blues”). Incluso cuenta con un pequeño *flashback* cuando le preguntan cómo comenzó y Pennebaker muestra una interpretación de “The lonesome death of Hattie Carroll” de 1963, un archivo registrado 2 años antes.

2.- Autorrepresentación

El sujeto se presenta a sí mismo ante los demás porque las construcciones externas no le satisfacen. Así el sujeto, en este caso el ídolo, puede hablar por sí mismo. *Eat the document*, dirigido por Dylan, es el caso ejemplar, pues además de ser una respuesta a *Dont Look Back*, de D.A. Pennebaker, documental con el que no quedó satisfecho, también es de alguna manera material autobiográfico donde el autor decide mostrarse de manera enigmática, aspecto característico en su personalidad.

El origen de esta producción se dio cuando la televisora estadounidense ABC le ofreció realizar un programa de 60 minutos dentro de la serie *Stage 66* para transmitirse en 1966. El proyecto sería dirigido por él mismo, pero decidió pedir la asistencia de Pennebaker porque se encontraba cómodo con sus técnicas. Nuevamente la cámara sigue a Dylan por un tour europeo, pero ahora acompañado por The Hawks, quienes luego cambiarán su nombre por The Band.

De nuevo, al tratarse de Dylan era seguro que no sería algo convencional. De acuerdo con Pennebaker, el músico no sabía lo que quería en su filme, y las situaciones que planteaba no eran adecuadas para el tipo de programa que le habían propuesto, pero él acataba las ordenes del director. El documental abre con Dylan y Richard Manuel aspirando un tipo de metanfetamina, riendo. “Esta

secuencia de apertura establece el tono de la película: rápida, frenética, inconexa y, a veces, simple y llanamente extraña”.¹¹⁶

Eat the document carece de estructura, las escenas saltan abruptamente sin explicación alguna, aisladas unas de otras. Debido a esto resulta muy difícil de comprender para el espectador, hay quien critica el documental de ser pseudointelectual, de encerrar cierto ocultismo y parecer una obra hermética, pero nada de eso, sólo busca desorientar, es Dylan tratando de fastidiarnos, su construcción narrativa obedece más a la escritura automática de los surrealistas, opina C.P. Lee, quien denomina “La ley de Dylan” el atacar los sentidos con una secuencia aleatoria de imágenes y sonidos.

Lo hace experimental el empleo escenas inconexas. Si bien es cierto, la imagen volteada de Robbie Robertson no es radical y podría tener su origen en un momento de espontaneidad, sí rompe con la linealidad del uso visual tradicional.

Estos films intentan que las diferentes partes y vestigios de [nuestra realidad]¹¹⁷ sean comprensibles a pesar del grado de confusión que los envuelve. Casi nunca pretenden tener la única y última palabra sobre el tema que tratan; más bien suelen proponernos que reflexionando sobre la importancia de algún hecho o tema ignorado (...) los films experimentales quizá nos ayuden a revisar nuestro concepto de [realidad]¹¹⁸. Al no estar ligados al <<realismo>>, sortean las exigencias narrativas de veracidad y comprobación (...) y exploran nuevas y originales formas de entender [la realidad]¹¹⁹. Aunque estos films no son populares y analizarlos puede ser al principio dificultoso para aquellos que esperan una filmación realista, sus innovaciones acaban siendo incorporadas por los films tradicionales.¹²⁰

Hay momentos en los que sí hay un sentido. El director se vale del montaje para crear pequeñas secuencias, como la del bigote, la conversación telefónica sin sentido entre Grossman y Dylan. Hubo una interacción directa con la gente, se registran sus reacciones, buenas y malas, sobre el Dylan de 1966.

¹¹⁶“This opening sequence sets the movie's tone: fast, frenetic, disjointed and, sometimes just plain strange.” C.P. Lee, *Like a bullet of light. The Films of Bob Dylan*, pp. 41.

¹¹⁷El texto original dice “nuestro pasado”.

¹¹⁸El texto original dice “historia”.

¹¹⁹El texto original dice “el pasado”.

¹²⁰Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, p. 55.

Al cantautor no le gustó el uso de la música en *Dont Look Back*, para este filme tenía como propósito decir ‘hay más de mí que sólo la música’, por tal motivo las escenas de presentaciones son mínimas, pero puntuales, centradas en mostrar al Dylan que incursionaba en el rock y utilizaba instrumentos eléctricos.

3.- La reconstrucción

Es una combinación de las dos categorías anteriores, se suele aplicar a acontecimientos que ya forman parte del pasado. Además, la distancia espaciotemporal con dicho suceso permite que algunos aspectos ocultos salgan a la luz y se comprenda mejor. *No direction home* encaja en esta categoría, pero también es el caso de *I'm not there*, pues aunque esta ficción no es ni busca ser fiel a la realidad, recurre a ciertos ajustes o licencias para mantener una gran cantidad de elementos biográficos *dylanianos* en la elaboración de este relato de un mito contemporáneo.

El largometraje de Scorsese es un macrorelato dividido en dos grandes partes que van desde su niñez hasta su accidente en motocicleta; el primero abarca su infancia, adolescencia y la búsqueda de su identidad, el segundo su transición musical así como la crítica del público y la prensa. Es inusual hallar un material así de largo sobre este tipo de ídolos, salvo casos extraordinarios.

El director decidió no ser estricto con la temporalidad y utilizó diferentes niveles narrativos. El esqueleto es cronológicamente lineal, sin embargo, también recurre a saltos en el tiempo para mostrar la transición de Dylan del folk al rock y la reacción de la gente, es decir, la historia va en orden progresivo salvo estas pequeñas elipsis a un tiempo futuro.

A comparación de otras mitificaciones fílmicas, este es un producto muy cargado por todo su contenido; no hay un narrador omnisciente, los archivos y las entrevistas conducen el relato. Tiene indicadores temporales y espaciales, así como de referencia en el caso de los archivos empleados y de los entrevistados (se señala quiénes son y a qué se dedican o dedicaban, elementos suficientes para justificar su presencia).

Entre los testigos hay músicos (Pete Seeger, Maria Muldaur, Dave van Ronk, Joan Baez, Tommy Makem), poetas (Allen Ginsberg), gente del medio musical (Mitch Miller, Artie Mogull, Harold Leventhal), cineastas (Pennebaker, Cohen), antiguas parejas (Suze Rotolo) y otros.¹²¹

Scorsese ilustra con imágenes (fotos, portadas de discos, hojas con canciones), registros de audio (de Dylan cantando, discursos políticos, fragmentos de poemas [*Praised be man* de Kerouac, *Autobiography* de Lawrence Ferlinghetti y *America* de Ginsberg]), entrevistas radiofónicas [Oscar Brand, WNYC Radio, New York; Cynthia Goodig, WBAI Radio New York City; Studs Terkel, WFMT Radio, Chicago; CBC Radio, Montreal]), y videos (de otros grupos musicales, vistas, citas de otros filmes [*Walden* de Jonas Mekas, *Festival* de Murray Lerner, la conferencia en San Francisco de la BBC *Bob Dylan: A poet's press conference (1965)*, *Screen Test: Bob Dylan (1965)* de Andy Warhol, y *NY 1st appearance* de John Cohen]).

Cuando se recurre a imágenes de archivos en un producto audiovisual, éstas adquieren un significado específico, aparte del original, para hablar del sujeto en cuestión, haya estado presente o no en dicho momento. Por ejemplo, las escenas del discurso de Martin Luther King Jr. durante el movimiento por los derechos civiles tienen como contexto la situación de la población afroamericana en Estados Unidos y, al mismo tiempo, señalan la presencia de Dylan en ese momento, es una parte importante de su historia personal.

Otros momentos históricos que nos muestran incluyen el caso de Mario Savino y el Movimiento por la libertad de discurso en la Universidad de California, en Berkley, Estados Unidos; un reportaje de la CBS sobre Vietnam donde se critica la guerra; y el asesinato de John F. Kennedy. Las imágenes de archivo que se usan tanto en *No direction home* como en *I'm not there* sirven como

¹²¹ En los créditos se lee un agradecimiento a los testigos: The Director and Producers would like to thank the following who generously contributed their time and their memories/ Joan Baez/ Liam Clancy/ John Cohen/ Lamar Fike/ Allen Ginsberg/ Tony Glover/ Carolyn Hester/ Bob Johnston/ Mickey Jones/ Dick Kangas/ Al Kooper/ Bruce Langhorne/ Harold Leventhal/ Greil Marcus/ Mitch Miller/ Artie Mogull/ Maria Muldaur/ Paul Nelson/ Bobby Neuwirth/ D.A. Pennebaker/ Christopher Ricks/ Manny Roth, B.J. Rolfzen/ SuzeRotolo/ Pete Seeger/ Roy Silver/ Mark Spoelstra/ Mavisw Staples/ Dave Van Ronk/ Sean Wilentz/ Peter Yarrow/ Izzy Young.

documentos históricos para anclarse en un contexto específico del relato de la mitificación fílmica.

Por su parte, en *I'm not there* también puede verse como un macrorelato conformado por seis minirelatos interconectados. Haynes desdobló (parte de) la personalidad caleidoscópica de Dylan en seis facetas o entes autónomos, independientes e interdependientes a la vez, interpretados por diferentes actores. No hay una recreación sistemática de la vida del cantautor, algunos episodios de su historia fueron recreados aunque la mayoría es una interpretación, por eso ocupa citas de entrevistas o declaraciones y no recurre a imágenes de archivo de la vida de Dylan (salvo el final); en todo caso, este tipo de material lo emplea para el contexto sociohistórico.

Aunque todos los relatos se desarrollan dentro del periodo de la Guerra de Vietnam (1955 a 1975), el de Robbie Clark se centra en este conflicto, desde mediados de la década de 1960 al 23 de enero de 1973, fecha en que Nixon anuncia un tratado de paz con dicho país; Claire ve esta emisión en la pantalla de su televisor (no ocupa toda la pantalla, no tiene que hacerlo, basta con su aparición), es un archivo tomado para contextualizar y dar verosimilitud al relato. Además, este personaje es por momentos narrador de su propia historia y en estas intervenciones ahonda en la contextualización.¹²²

Durante el relato de Rollins aparece un collage en blanco y negro de tumultos y policías, parecen imágenes del Movimiento por los Derechos Civiles (que se desarrolló entre 1955 y 1968), también sale Martin Luther King y John F. Kennedy. Alice Fabian menciona el asesinato de este último, un momento histórico trascendente.

¹²² Robbie menciona la fecha en que conoció a Claire, un año después de que Rollins dejó de cantar canciones de protesta: "Nos conocimos por primera vez en Nueva York, en enero del '64 en el Village. Acababan de sepultar a su presidente [Kennedy murió en noviembre de 1963]. El amor estaba en el aire".

Clark continúa dando fechas específicas y más contexto: "Nueva York, 7 de agosto, 1964. El Congreso le otorga al presidente Johnson autoridad completa en la guerra de Vietnam mientras ella estudia pintura en Cooper Union y él completa el doblaje de su primera película importante. Ella le dice que está segura de que será un éxito".

En otro momento relata: "1968, Estados Unidos vio cómo colapsaba su plan de guerra, sus ciudades se incendiaban, su juventud estallaba, su presidente se derrumbaba, sus grandes líderes caían muertos. Y ahí estábamos. Todos solos con Richard Nixon". La elección de Nixon a la presidencia de Estados Unidos se dio en 1968 y su periodo fue de 1969 a 1974.

Aquí, como en *No direction home*, queda claro desde un comienzo a quién se le confiere la autoría de dicho relato: *a film by todd haynes* y se estructura de la siguiente manera: Comienza con un prólogo donde se presenta someramente a los personajes, de alguna manera se da a entender que aunque Jude Quinn es quien está en la morgue, *las muchas vidas de Dylan también están ahí*.

Enseguida hay dos breves tomas cerradas, en una alguien pisa el pedal de una motocicleta y en la otra una mano aprieta la palanca de un manubrio; en la siguiente escena la moto cruza de un lado a otro de la pantalla un campo, se trata de una toma abierta y en ella aparecen las palabras que conforman el título de la película. Esta secuencia es una referencia al accidente en motocicleta de Bob Dylan en julio del 1966 y dos pistas nos permiten deducir que se trata de Jude Quinn: la fotografía en blanco y negro que lo acompaña a lo largo de su relato y la fecha del accidente que se enmarca dentro del espacio temporal de este personaje.

El juego de palabras del (inter)título arriba mencionado se da en el siguiente orden:

- | | |
|---------------------------|----------------------------------|
| 1. I (Yo). | 7. her (Ella). |
| 2. I he (Yo él). | 8. not her (ella no). |
| 3. he (él). | 9. not (no). |
| 4. I'm he (Yo soy él). | 10. not here (no aquí). |
| 5. I'm (Yo soy/Yo estoy). | 11. I'm not there (No estoy ahí) |
| 6. I'm her (Yo soy ella). | |

Con este divertimento el director evidencia que Bob Dylan, aunque físicamente ausente, está presente a través de los personajes principales (Cate Blanchet es la única mujer del elenco que lo interpreta, pero al tratarse de un papel masculino en este sentido la actriz no es un “ella”, sino un “él”, por eso tiene sentido el *not her*), los seis protagonistas son Bob Dylan y, evidentemente, no lo son (y viceversa); es como si Todd Haynes enfatizara *Él no está aquí* (not here), *en mi filme*, y Dylan aclarara rotundo y redundante en el título *Yo no estoy ahí* (I'm not there). Y sin embargo, está.

Este principio se podría trasladar a los otros largometrajes seleccionados, donde efectivamente existe un registro del músico, pero la apuesta de este escrito desde un inicio proclama que el registro NO es la realidad, no se trata propiamente del sujeto. Más adelante Haynes sigue con el mismo recurso lúdico al presentar de igual manera los nombres de los protagonistas, aparecen fragmentados y se intercalan e interactúan entre sí de la siguiente manera:

- | | |
|---------------------------|-----------------------|
| 1. bale. | 12. marcus carl gere. |
| 2. christian bale. | 13. gere. |
| 3. bale. | 14. richard gere. |
| 4. cate bale. | 15. gere. |
| 5. cate. | 16. heath gere. |
| 6. cate blanchet. | 17. heath. |
| 7. cate. | 18. heath ledger. |
| 8. cate franklin. | 19. ledger. |
| 9. franklin. | 20. ben ledger. |
| 10. marcus carl franklin. | 21. ben. |
| 11. marcus carl. | 22. ben wishaw |

Los nombres del resto de los actores salen completos y de golpe, sin este tipo de relación porque no juegan el mismo papel en el relato.

Al final, la película termina con una cita audiovisual de *Eat the document* y, oh sorpresa, de alguna manera Dylan sí estuvo ahí, no sólo su personalidad y su música, lo incluyeron mediante su registro.

Sobre quién cuenta el relato, ya se mencionó que Robbie Clark narra partes de su propia historia, asimismo lo hace Billy the Kid. Quinn y Guthrie no tienen narrador, salvo comentarios oportunos de Rimbaud, quien hace esto con todos. El relato de Jack Rollins inicia narrado por un hombre, después por una mujer y,

finalmente, las entrevistas las lleva una reportera, pero él también narra una vez, en un fragmento aparentemente externo al reportaje.¹²³

El relato de Robbie Clark está armado con recuerdos al igual que el de Woody Guthrie, quien cuenta su historia a los polizones. Con Rimbaud, Billy the Kid y Jude Quinn es un relato lineal. La de Jack Rollins es progresiva con prolepsis. La estructura de los relatos es la siguiente:

- Billy the Kid: Historia breve y lineal.
- Woody Guthrie: Historia redonda con pequeños periodos de separación (se ve al personaje con la misma vestimenta y con la misma edad, pero en un lugar o momento diferente).
- Jude Quinn: Historia lineal con medianos periodos de separación.
- Robbie Clark: Historia no lineal con grandes periodos de separación.
- Jack Rollins: Historia lineal con grandes periodos de separación.
- Arthur Rimbaud: Segmentos que aparentan linealidad, el personaje se encuentra, al parecer, en el mismo lugar y viste la misma ropa en todas sus intervenciones.

ANÁLISIS TRANSTEXTUAL

Una manera de abordar la mitificación fílmica será a través de esta herramienta, que examina la relación en mayor o menor grado entre textos, que es entendido como la trascendencia textual del texto.¹²⁴ Gérard Genette dice que esto alienta al lector a realizar una lectura más profunda. El análisis transtextual consta de cinco categorías, o relaciones transtextuales, de las cuales sólo se emplearán cuatro por su utilidad para este trabajo y se explicarán brevemente antes de aplicarse al corpus fílmico.

¹²³ En esa ocasión dice: “Es difícil no ir al infierno. Hay tantas distracciones, tantas influencias. Empieza a caminar bien, y pronto, alguien te arrastrará hacia abajo. Apenas vivimos, apenas nacemos, miramos arriba. Gabriel toca su corneta”

¹²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp.9.

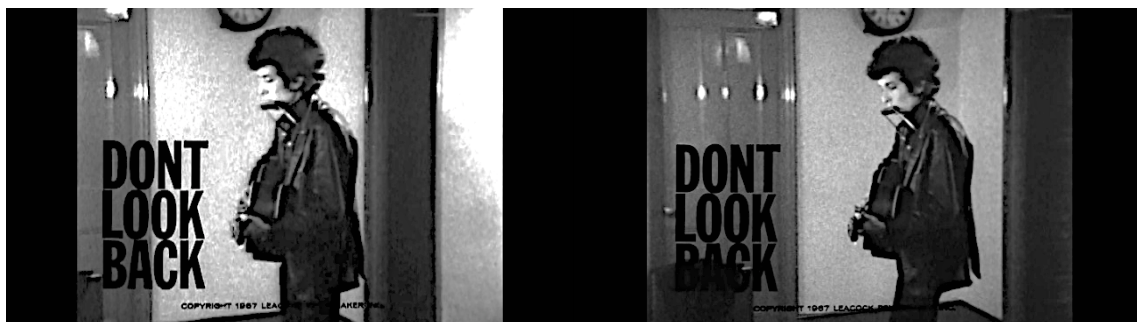
1.- Intertextualidad

La primera categoría transtextual de Genette es la Intertextualidad, que es la presencia de un texto (o más) dentro de otro a modo de referencia, y se da de tres maneras:

a) *Cita*

Es la manera más explícita de hacer una relación intertextual, al igual que en la literatura se trata del traslado entrecomillado de un fragmento, es decir, tal cual aparece en el texto original, con la referencia o sin ella. Audiovisualmente esto se hace al usar audio, imagen fija o en movimiento y audiovisual proveniente de otros materiales. En los noticiarios se da mucho, por ejemplo, cuando muestran imágenes de un partido de futbol o pasan el audio de una entrevista telefónica.

Eat the document y *Dont Look Back* no recurren a la cita porque en gran medida son de los primeros materiales cinematográficos al respecto, de hecho pueden considerarse como la materia prima de *I'm not there* y *No direction home*. El documental de Scorsese se constituye en gran medida por el uso de este recurso, entre ellos fotografías, entrevistas de radio, canciones y fragmentos de otras películas. Citar es señalar la existencia de lo citado. *I'm not there* también utiliza innumerables citas, se utilizaron declaraciones de Dylan o partes de las letras de sus canciones; sólo hay una cita audiovisual al final, pero es muy significativa.



Fotogramas de *No direction home*

Fotogramas de *Dont look back*

Hay momentos históricos sobresalientes utilizados como citas, material de archivo que muestra momentos coyunturales donde estuvo presente Dylan y tienen como función contextualizar.



El asesinato del presidente John F. Kennedy, escena de *No direction home*.

Bob Dylan durante el discurso emblemático de Martin Luther King, escena de *No direction home*.

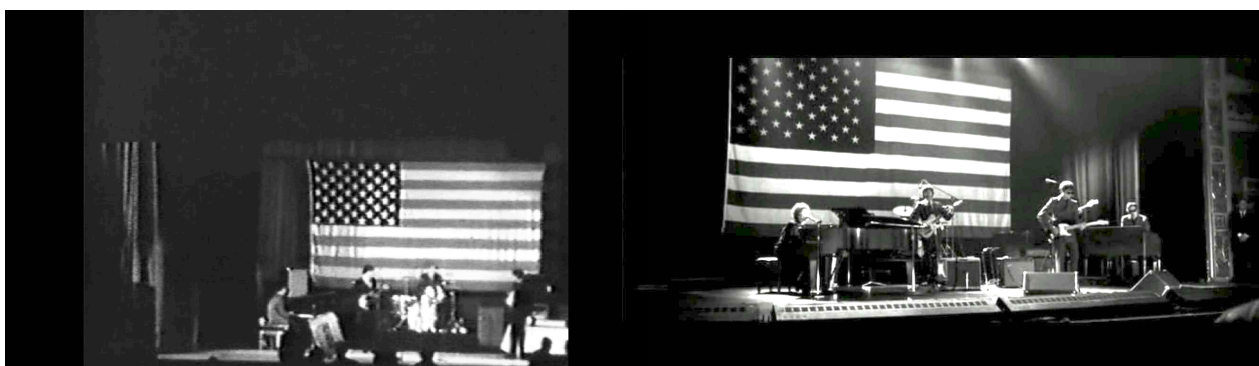
En la cinta de Haynes, la frase THIS MACHINE KILLS Fascists (“ESTA MÁQUINA MATA Fascistas”) está sobre el estuche de guitarra de Woody encontrado posteriormente por Billy. Esta cita es más un tributo al verdadero Guthrie, quien portaba la misma leyenda directamente sobre su guitarra, (como se aprecia en *No direction home*).

Durante una conferencia de prensa Jude Quinn se ve incómodo, las fotografías le resultan molestas, los periodistas no lo comprenden. Esto se puede ver en *Dont Look Back*, *Eat the document*, y *No direction home*, así como en la Conferencia de San Francisco de diciembre de 1965, muchas de las preguntas que la prensa le hace a Quinn, y sus respuestas, tienen su origen en estos audiovisuales.

Cuando una tarántula atraviesa la pantalla no sólo hace referencia al texto que lee Ginsberg, un par de segundos más adelante, cuando Quinn está trabajando en la máquina de escribir, vemos palabras y oraciones, fragmentos del

único libro de Dylan: *Tarántula*: “enthusiasm rattfinks & suicide virgins”,¹²⁵ “dream of dancing pillead virgins”,¹²⁶ “the intoxicating ghosts of dogma”.¹²⁷

En las imágenes de abajo se ve el escenario donde interpretan “Tell me, Momma” en *Eat the document*, citada en *No Direction Home* (izquierda), se recrea durante la interpretación de Jude Quinn de “Ballad of a thin man” en *I’m not there* (derecha).



Keenan Jones le realiza una entrevista a Quinn en su coche, un acompañante recupera una frase dicha por John Lennon en *Eat the document*: “¿Sufres dolor de ojos, frente maravillosa y pelo rizado? ¡Toma Zoomdom!”,¹²⁸ los textos audiovisuales se entrelazan continuamente. Más adelante, en la entrevista en taxi Jude le responde a Keenan Jones:” ¡Como te voy a responder si tienes el descaro para preguntarme!”, es una cita de *Dont look back*. Las palabras de Dylan son tan embleáticas que Haynes tiene la obligación de recuperarlas.

Ginsberg habla directamente a la cámara recitando la biblia, una fragmento de Job 14:1 y enseguida bailan: “El hombre que nace de una mujer tiene pocos días... y está lleno de problemas”.¹²⁹ Después recupera un fragmento de “De las tarántulas” extraído y parafraseado de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche: “Contempla la guarida de la tarántula. La venganza se sienta negra en tu espalda. Y donde sea que muerdas, crecen costras negras. Que ese hombre sea entregado

¹²⁵Bob Dylan, *Tarántula*, pp.6.

¹²⁶*Ibidem*, pp.2.

¹²⁷*Ibidem*, pp.2.

¹²⁸Do you suffer from sore eyes, groovy foreheads, and curly hair? Take Zoomdom!

¹²⁹Man that is born of woman is of few days...and full of trouble.

de la venganza, esa es mi mayor esperanza. Una arcoíris después de la tormenta”.¹³⁰ También se muestra un *insert* de una página de este libro.¹³¹

Una de las citas que tomó Haynes para el guion proviene de una entrevista que la revista Playboy le hizo a Dylan. En el largometraje es utilizada por el personaje de Rimbaud, con mínimos cambios, cuando responde a un comentario:

ENTREVISTADOR –You sound, for someone so widely known, a bit fatalistic.
RIMBAUD - I'm not fatalistic. Bank tellers are fatalistic. Clerks are fatalistic. I'm a farmer. Who ever heard of a fatalistic farmer?

PLAYBOY: You sound a bit fatalistic.
DYLAN: I'm not fatalistic. Bank tellers are fatalistic; clerks are fatalistic. I'm a farmer. Who ever heard of a fatalistic farmer? I'm not fatalistic. I smoke a lot of cigarettes, but that doesn't make me fatalistic.¹³²

Billy the Kid ve a un hombre colgado en un árbol, a su lado hay un cartel que dice: IT IS APPOINTED UNTO MEN ONCE TO DIE. En *Eat the document* un sujeto tiene un cartel en el que se lee la misma frase. Este nivel de referencia es profundo y está dirigido al adepto ferviente, que conoce bien las cintas previas de Dylan, que vienen siendo los “textos sagrados” sobre este ídolo.

I'm not there cierra con dos escena de *Eat the document*. Primero se oye “Mr. Tambourine man” en el fondo mientras la cámara avanza entre la gente. La segunda es una toma cerrada al rostro de Dylan tocando un solo de armónica en esta canción, interpretada en el Manchester Free Trade Hall; una vez más, es hacer presente a Dylan, sólo que en esta ocasión de manera directa, sin mediaciones, como si se tratara de una aparición milagrosa tras escuchar la historia del ídolo, el mito se hizo presente en todo su esplendor.

¹³⁰[Ginsberg] Behold the hole of the tarantula. Revenge sits black on your back. And wherever you bite, black scabs grow. For that man be delivered from revenge, that for me is the highest hope. A rainbow after a storm.

¹³¹No coincide con dos versiones que revise de este texto, quizás se trate de un detalle menor sin importancia o sea también una apropiación, lo dejo sobre la mesa.

¹³² *Playboy*, marzo 1966, pp. 139.

b) Alusión

Es una evocación textual, verbal o visual de otro audiovisual, desde referencias a libros, videojuegos y pinturas hasta escenas de películas, se pueden entender como homenajes a la obra original, a veces discretos, en otras ocasiones más obvios. Las alusiones están principalmente en *I'm not there*, la alusión intratextual entre los filmes cumple una función de contextualización y de homenaje mediante posters, fotografías y escenas.

Las reacciones positivas y negativas de la gente, así como las preguntas de los periodistas son en su mayoría alusiones porque no son citas textuales sino paráfrasis muy parecidas a sus declaraciones.

Las siguientes frases son parte de un poema, incluido en las notas del cuadernillo del disco *Bringing It All Back Home* (1965): "i accept chaos. I am not sure whether it accepts me (...) experience teaches that silence terrifies people the most... (...) a song is anything that can walk by itself. (...) a poem is a naked person".¹³³ Rimbaud, principalmente, y Quinn se apropia de estas líneas y las modifica ligeramente:

- Rimbaud: I accept chaos. I'm not sure whether it accepts me.
- Rimbaud: Silence, experience shows, is what terrifies people most.
- Quinn: A poem is like a naked person...
- Rimbaud: but a song is something that walks by itself.

En una escena de *Grain of sand*, la película biográfica de Jack Rollins, protagonizada por Robbie Clark, éste último ve un espectacular donde se lee: "JACK ROLLINS, THE UNWASHED PHENOMENON", algo así como *El fenómeno de masas*, similar al *Troubadour of Conscience* imputado a Rollins por el New York Times. En la cinta de Scorsese se muestran los antecedentes de estas designaciones: Bob Dylan, el cantante portavoz de la generación de los niños,¹³⁴

¹³³Judith Tick Matthews, Paul Beaudoin Matthews, *Music in the USA: A Documentary Companion: A Documentary Companion*, pp. 604

¹³⁴ "Bob Dylan: Singing spokesman for your kids generation"

compositor e interprete en conexión con el tema de los derechos civiles,¹³⁵ La voz de la nueva generación¹³⁶ y Hombre con un mensaje¹³⁷, Dylan nunca se identificó con esto.

En el tren con los dos polizones, Woody dice lo siguiente: “Sólo soy un caminante que se paró en lo alto y miró hacia abajo a través de muchas vistas en todas sus estaciones cubiertas y desnudas”.¹³⁸ Estas palabras fueron dichas por el verdadero Guthrie en 1941, como se puede leer en su página de internet:

Guthrie, Columbia River (1941), Portland, Oregon: WOODY SEZ: "The Pacific Northwest is one of my favorite spots in this world, and I'm one walker that's stood way up and looked way down across plenty of pretty sights in all their veiled and nakedest seasons."¹³⁹

Entre las preguntas y respuestas de la prensa, unas provienen de esta revista, en la película el intercambio se da así:

KEENAN JONES: Well, is it your belief, then, that folk music has, perchance, failed to achieve its goals with the Negro cause or the cause of peace?
JUDE QUINN: You know, saying "cause of peace is just like saying... like a hunk of butter. You know, I don't know how you can listen to anybody who wants you to believe is dedicated to the hunk and not the butter.

Y en la publicación se lee:

PLAYBOY: "Do you think it's pointless to dedicate yourself to the cause of peace and racial equality?"
BOB DYLAN: "(...) To say "cause of peace" is just like saying "hunk of butter." I mean, how can you listen to any body who wants you to believe he's dedicated to the hunk and not to the butter? (...)."¹⁴⁰

Pennebaker tuvo guardado por un tiempo un material filmico, regalo de un tal Ed Ainsheimer. En esta escena de 1963 Dylan estaba de gira con Peete Seger

¹³⁵ "Bob Dylan, 22, a Folknik Hero Composer-Performer in click Groove with his civil rights themes".

¹³⁶ "The Voice of the New Generation".

¹³⁷ "Man With A Message".

¹³⁸ [Woody] Now, I'm just one walker that's stood way up and looked way down across plenty o' sights in all their veiled and nakedest seasons.

¹³⁹ Woody Guthrie, "Columbia River", *Woody Guthrie 100*, <http://www.woody100.com/Bio5.pdf> Consultado el 17 de junio de 2018 a las 20:26 horas.

¹⁴⁰ *Playboy*, *op. cit.*, pp. 139.

en Greenwood Mississippi, era a favor del Movimiento por los Derechos Civiles y Dylan canta "Only a pawn in their game". La escena se cita en *No Direction Home* y también aparece una alusión en *I'm not there* con Jack Rollins, pero éste toca "The lonesome death of Hattie Carroll".



En *I'm not there*, al acabar "Ballad of a thin man", una persona del público se levanta de su asiento y le grita a Quinn "¡JUDAS!". El origen de esta escena sucedió en el Free Trade Hall, en Manchester, Inglaterra, el 17 de mayo de 1966.¹⁴¹ Esto se ve en la recta final de *No direction home*, al parecer se trata de un *outtake* (escena eliminada) de *Eat the document*; después de que se escucha este grito, Dylan dirige unas palabras a The Hawks pero lo dice al micrófono, respondiendo al grito: *Play it*

Imágenes de *I'm not there* que hacen alusión a... *fucking loud!* y tocan "Like a rolling tone".



...escenas de *Dont Look Back*.

¹⁴¹ David Fricke, "Bob Dylan. The Bootleg Series, Vol. 4: The "Royal Albert Hall" Concert", *Rolling Stone*, horas.<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-bootleg-series-vol-4-the-royal-albert-hall-concert-19981006> Consultado el 17 de junio de 2018 a las 19:01

Pete Seeger, una leyenda del folk, declara en *No direction home* que cuando Dylan salió al escenario con los instrumentos eléctricos no se entendía nada, eso lo puso frenético, les dijo que quitaran la distorsión pero Dylan así lo quería, Seeger dijo “Si tuviera una hacha cortaría el cable del micrófono ahora mismo”.¹⁴² Esta situación fue desarrollada durante el relato de Jude Quinn para enfatizar que tanto la gente, como los propios músicos de este género, rechazaban la transición de Dylan a otro terreno musical.

Haynes no sólo rinde tributo a Dylan, sino también a los otros audiovisuales, retoma y adopta sus estilos en algunos de sus relatos: De *Dont Look Back* se desprende la personalidad de Jude Quinn y la música de Jack Rollins; de *Eat the document* el estilo de Jude Quinn (los lentes oscuros, el traje de pata de gallo, el peinado) y las entrevistas de Scorsese son muy similares a las del reportaje sobre Rollins (Alice Fabian sería la versión de Joan Baez de este documental). Es un homenaje también a esas películas y un guiño para los otros autores, un reconocimiento a su labor.

c) Plagio

Se trata de “una copia no declarada pero literal”,¹⁴³ muy difícilmente se ve un plagio en el terreno audiovisual debido a los problemas legales que esta acción acarrea. En la muestra no hay plagios, todo está correctamente citado o es una alusión.

Todo lo expuesto en este apartado no sólo son simples citas o alusiones, sirven para reconocer el proceso creativo del guionista y director. No tiene caso rastrear todos los diálogos, textos e imágenes para ver si cada uno de ellos proviene (o no) de alguna entrevista o canción de Dylan, de su vida o de algún otro texto. Además me resultaría imposible tener todos los documentos de primera

¹⁴²Cohen cuenta su versión en el documental de Scorsese: el papá de Seeger tenía aparato de sordera y se puso para cuidarlo. Maria Muldaur cuenta que Theodore Bikel y Seeger, la vieja guardia izquierdista, la facción de canción de protesta, estaban aterrorizados porque era pop y no folk.

¹⁴³ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp.10.

mano. Basta con los ejemplos expuestos para demostrar el trabajo que Haynes hizo y que hay una importante labor de investigación, adaptación y creación fílmica sobre este ídolo, trabajo que busca preservar todos estos aspectos rescatados.¹⁴⁴

2.- Paratextualidad

Paratextualidad es el nombre de la segunda forma de transtextualidad, que comprende los elementos alrededor del texto y su acción sobre el lector:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendiente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y pretende. (...) los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto.¹⁴⁵

Esta parafernalia, por así decirle, brinda información al lector para guiar su lectura, en un libro a través de palabras clave como *ensayo*, *reportaje*, o *ficción*, y en el caso de audiovisuales valiéndose de advertencias al principio del programa por el contenido explícito y la clasificación de los filmes (o incluso videojuegos).

El corpus de este trabajo cuenta con una gran cantidad de elementos paratextuales que agregan motivos para reforzar la mitificación, como material inédito o el comentario del director sobre la realización de largometraje.

a) *El comentario*

El comentario es una opción adicional de los filmes que ayuda a profundizar en el proceso creativo de su realización, es una información extra, complementaria si así se quiere, mas no indispensable.¹⁴⁶

¹⁴⁴Este tipo de investigación exhaustiva se conoce como Crítica genética, no sólo considera estas fuentes sino que también se interesa por los diferentes borradores del guion y cualquier nota hecha durante el proceso creativo.

¹⁴⁵ Gérard Genette, *op. cit.* pp. 11 y 12.

¹⁴⁶También puede encontrarse en los noticiarios, en programas de revista, *talk shows*, incluso puede hallarse en radio, por ejemplo cuando el locutor o locutores hablan sobre una canción que está de fondo.

Las funciones del comentario son las de aclaración e interpretación, dirigir la atención a un punto específico o sensibilizar.¹⁴⁷ En este sentido el comentario no es propiamente sobre la historia, sino sobre la construcción, está dirigido al espectador curioso, que busca conocer más a través de alguien que estuvo involucrado en la realización de ese material.

Escuchar el comentario afecta la forma de ver el audiovisual, pues brinda dos opciones completamente diferentes, por ejemplo, no es lo mismo ver un partido de cualquier deporte transmitido solamente con el sonido directo, que con la inserción de un cronista. En este sentido, el comentario trasciende la imagen al no ser un sonido proveniente de ella.

Esta opción sólo se encuentra en algunos filmes que ya están en un formato para el hogar (DVD, Blue ray), se trata de la participación de alguien involucrado en la creación del filme (generalmente es el director) y aplica tanto para documentales como para la ficción de cualquier tipo (incluida la basada en hechos reales).

Aparici se aventura a afirmar que “Esta utilización de un nivel de comentario no sólo resulta posible en un film documental, sino incluso en uno argumental. A la acción que se desarrolla en el nivel de acontecimiento se le añade una música de acompañamiento que – en calidad de sonido que trasciende la imagen – no sólo sirve para ambientar la acción o para incrementar la tensión dramática, sino que también tiene por fin interpretar la acción”¹⁴⁸.

Aparici habla de la narración, no obstante y bajo esta lógica, el comentario no tiene que ser necesariamente el audio, las canciones (como en *I'm not there*) también cumplen esta función. En algunas partes de *I'm not there* la música es el acontecimiento y la imagen es el comentario (está ahí para ilustrar alguna canción de Dylan). También pasa al principio de *Dont Look Back*.

El documental se basa principalmente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistadores y otros actores sociales ocupan un lugar destacado en la mayoría de los documentales. Aunque somos capaces perfectamente de deducir la historia de muchas películas de

¹⁴⁷ “Si partimos del hecho de que la realidad ya es interpretada por medio de la percepción, la «reproducción» debe ser entendida como segundo nivel de la interpretación. A ello debe añadirse el «comentario», como tercer nivel interpretativo.” Christian Döelker, *La realidad manipulada: Radio, televisión, cine, prensa*, pp. 67.

¹⁴⁸Christian Döelker, *op. cit.*, pp.59.

ficción viendo únicamente la sucesión de imágenes (viendo una película en un avión sin auriculares se puede verificar este punto), nos veríamos en apuros a la hora de inferir los argumentos de un documental si no tuviéramos acceso a la banda sonora. En este contexto, la narración de una situación o sucesos por parte de un personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva.¹⁴⁹

Por eso se vale de personajes de renombre que le den sustento a sus palabras. El comentario de *Dont Look Back*, parte del material adicional del DVD, permite conocer un poco más sobre este relato, aquello que no entra en la narración pero sin lo cual no se hubiera desarrollado de la misma manera. Al activar esta opción, D.A. Pennebaker, el director, y Bob Neuwirth, el *road manager* de ese tour, revisan el filme 35 años después de su creación. La conversación entre ambos va “detrás de la historia de un extraordinario momento en la historia musical y cinematográfica”.¹⁵⁰ Esta conversación se hace encima de la película y hace un par de aportaciones para tener una lectura más profunda.

b) Perfiles

En *Dont Look Back* hay una sección “Extras” que cuenta con un subapartado con los perfiles de los “personajes” de esta cinta, este material adicional es un paratexto y permite conocer un poco más de quienes intervienen en el relato y su relación con el ídolo, el cual se replica a continuación:

D. A. (Don Alan) Pennebaker: Pionero del quehacer documental, 5 décadas dedicadas a ello. Ingeniero mecánico que ayudó a crear una cámara de 16mm portable que resultó en el cine *vérité*, estilo en que hizo este documental en 1965 y fue estrenado en 1967.

Joan Baez: Una de las cantantes de folk más populares de los 60. Ella y Dylan recién habían terminado un tour juntos cuando comenzó *Dont look back*.

¹⁴⁹Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, p.p. 51 y 52. Es cierto lo que dice Nichols, resulta muy diferente ver sólo las imágenes de un documental a verlas acompañadas de una narración o comentario; sin embargo hay trabajos que consisten únicamente en el registro visual y ese es precisamente su discurso, como *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, *Los herederos* de Eugenio Polgovsky, o películas del cine *vérité*.

¹⁵⁰Así se describe la opción del comentario en el DVD.

Albert Grossman: Manager de Dylan, a diferencia de otros managers, a Albert le gustaba salir con sus clientes. También trabajó con Peter, Paul & Mary, Janis Joplin y después The Band.

Bob Neuwirth: Compositor, pintor, cantante y cineasta. Fue el road manager en este tour, amigo de Baez y Dylan de giras anteriores.

Allen Ginsberg: Poeta y amigo de todos (los de producción). Dylan lo describió como un ángel. Llegó a Londres durante la filmación, venía de Checoslovaquia donde había sido elegido como El Rey de Mayo por unos estudiantes, y fue echado por la policía comunista.

Donovan: Nacido en Escocia, estaba irrumpiendo en la escena pop británica al tiempo que Dylan empezaba su tour. Donovan se hizo muy popular en Estados Unidos después.

Alan Price: Organista de The Animals, su versión de “House of the rising sun” estuvo inspirada por Dylan, así que se unió felizmente al tour.

Terry Ellis, *El estudiante de Ciencia:* Escritor de medio tiempo para un periódico local, fue enviado para hacer una entrevista a Dylan antes del concierto de Newcastle. Años después él y Chris Wright empezaron Chrysalis Records. Es el único periodista que tiene el privilegio de salir en los perfiles, ¿por qué, qué lo hizo diferente al resto?, quizás no fue tan molesto ni irritante como sus homólogos “profesionales”.

Derrol Admas: Estaba de gira con Donovan, también compañero de Ramblin’ Jack Elliot, guitarrista a quien admiraba Dylan. Es parte de la escena “Who threw the glass?”.

Tito Burns: Prominente productor de conciertos y promotor de giras. Se le dio lugar a la gente que está detrás de la planeación y negociación de los conciertos y otras presentaciones.

Curiosamente, Bob Dylan sólo cuenta con una pequeña cita y se enlista su discografía desde 1960 hasta la década de 1990. No se da una descripción de él, quién es o qué hace, “no importa”, diría Jaime Pontones, autor de *El blues de la nostalgia subterránea*.

3.- Architextualidad

La architextualidad cumple una función taxonómica generalmente articulada en una mención paratextual, o en otras palabras, designa el género del texto mediante el título o subtítulos, es decir, expresar desde si es documental o ficción, hasta subgéneros como el horror, el thriller, el western, por mencionar algunos; aunque “el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica”.¹⁵¹

La ventaja de la autodenominación es que en muchos casos le ahorran problemas al lector. El filme iraní *Nadie sabe nada de gatos persas* provocó una

¹⁵¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p.p. 13.

confusión entre los espectadores, pues se presenta como “Una película de Bahman Ghobadi”, aborda un caso real y no cuenta con actores, las personas involucradas en los sucesos se interpretaron a sí mismos, la gente no sabía si se trataba de una ficción basada en hechos reales o de un documental. Sin embargo, al inicio del audiovisual aparece un intertítulo que esclarece todo: “Basada en hechos, lugares y gente reales”.¹⁵² Por eso bien dice Genette que “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el horizonte de expectativas del lector, y por tanto la recepción de la obra”.¹⁵³ Ahí la importancia de unificar estos elementos.

Dont Look Back se presenta con la frase “Un filme de D.A. Pennebaker”,¹⁵⁴ pero en el reverso de la estuche del DVD se leen dos oraciones que delimitan más específicamente el largometraje como un documental: “Cuando el aclamado cineasta de documentales D.A. Pennebaker (*Monterrey Pop, The War Room*) filmó a Bob Dylan durante un tour de tres semanas (...)”¹⁵⁵ y “Aclamado como uno de los mejores documentales jamás hechos sobre un artista (...)”.¹⁵⁶ La primera cita menciona la tendencia del autor hacia el documental, la segunda es contundente al respecto de la clasificación y recepción recibida.

El otro documental en puerta indica “*No direction home. Bob Dylan. A Martin Scorsese Picture*” (“Una película de Martin Scorsese”). La creación de Todd Haynes sólo muestra en su título: *I’m not there*, más uno de sus intertítulos indica que se trata de una película inspirada en la vida y obra del músico.

4.- Hipertextualidad

Finalmente, la hipertextualidad es la relación de un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto), es decir, primero aparece el texto A y de él se deriva el texto B, es una continuación, muestra de ello son las llamadas secuelas, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll es el hipotexto de *Alicia a través del espejo* (el

¹⁵² “Based on real events, locations and people”.

¹⁵³ Gérard Genette, *op. cit.*, p.p. 14.

¹⁵⁴ “A film by D.A. Pennebaker”

¹⁵⁵ “When acclaimed documentary filmmaker D.A. Pennebaker (*Monterey Pop, The War Room*) filmed Bob Dylan during a three week concert tour (...)”

¹⁵⁶ “Hailed as one of the best documentaries about a performing artist ever created (...)”

hipertexto), así como *Kill Bill 2* es el hipertexto de *Kill Bill* ambas de Quentin Tarantino, o la serie televisiva de David Benioff y D.B. Weiss *Game of thrones* es el hipertexto de la serie de novelas de George R.R. Martin *A song of ice and fire* (hipotexto). Estrictamente ninguna de las películas de Dylan seleccionadas son hipotexto ni hipertexto, no están seriadas a pesar de tener el mismo protagonista, sin duda guardan relaciones, especialmente *No direction home* con *Dont Look Back* y *Eat the document*, y *I'm not there* con las tres anteriores, pero todos son textos individuales.

Si hay algún rastro de esta relación trastextual en el corpus *dylaniano* sería en *I'm not there*, pues el paratexto (intertítulo) que nos señala el architexto (clasificación) del filme dice: “Basado en la vida y obra de Bob Dylan”, si bien la vida de una persona no puede considerarse un texto a menos que sea en un tipo de biografía (escrita o fílmica), en este filme se aprecian canciones de Dylan como hipotextos, pues están ilustrándose por medio de imágenes y sonidos.

Al respecto Stam y compañía declaran que:

La hipertextualidad llama la atención sobre todas las operaciones transformadoras que un texto puede realizar sobre otro texto. (...) Otras películas hipertextuales simplemente actualizan trabajos anteriores mientras acentúan características específicas del original. (...) La mayoría de estas películas asumen la competencia espectral en diversos códigos genéricos; son desviaciones calculadas hechas para ser apreciadas por entendidos con capacidad de discernimiento.¹⁵⁷

Por otro lado, partiendo de lo que dice Stam y compañía sobre la hipertextualidad, el relato de Billy the Kid es un hipertexto del filme de Sam Peckinpah *Pat Garrett & Billy the Kid* de 1973. Henry McCarty, William H.Booney, Henry Antrim o Kid Antrim,¹⁵⁸ mejor conocido como Billy the Kid, fue un joven forajido del viejo oeste, una bala le atravesó el corazón a finales del siglo XIX, un 14 de julio de 1881 en Nuevo México, Estados Unidos.¹⁵⁹ Sam Peckinpah hizo en 1973 una película sobre este acontecimiento y la premisa es muy sencilla: Pat Garrett, una vez amigo de Billy se convirtió en el sheriff y debe atrapar al fugitivo vivo o muerto, el desenlace para el primero es amargo e ineludible y para el otro es simplemente definitivo; hay muchas versiones cinematográficas con estos personajes históricos, la importancia de ésta

¹⁵⁷ Robert Stam *et al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, pp.239.

¹⁵⁸Laurence J. Yadon, *Twohundred Texas outlaws and lawmen, 1835-1935*, pp. 164.

¹⁵⁹W.C. Jameson, *Billy The Kid: Beyond The Grave*, pp. ix.

radica en ser la primera participación de Dylan como actor (secundario) en el papel de Alias, un secuaz de Billy. Además, Dylan hizo la música para esta cinta.

En la película de Todd Haynes el relato de Billy the Kid es una apropiación de la cinta de Peckinpah, no retomó a Alias como una de las personalidades dylanianas, sino al protagonista. Es como si Billy the Kid no hubiera muerto¹⁶⁰ y los periódicos que lo afirmaban no eran más que mentiras para apaciguar a la gente. Durante el relato, Billy the Kid dice:¹⁶¹ “El periódico dijo que Pat Garrett me había rastreado. Y que me mató. Que los forajidos siempre mueren. Sólo un tonto podría creer lo que lee en los periódicos. Aquí, soy invisible. Incluso para mí mismo... y aquí, por el camino que nadie anda, donde no hay preocupación, donde el show debe de seguir, es donde moriré”.¹⁶²

Esto se refuerza más adelante, durante el funeral una página de periódico vieja se estrella contra la pierna de the Kid, éste la recoge y en ella lee: Comisarías reconocen al comisario Garret, afamado captor del forajido Billy the Kid¹⁶³ (la foto de Billy se basa en un ferrotipo que supuestamente es el único retrato de él.¹⁶⁴ Garrett dice que lo conoce y le pregunta que si ha vivido en Nuevo México, donde sucedió su verdadero desenlace.

En todos estos casos, el audiovisual se encarga de mitificar a su protagonista y de convertirlo en un ídolo, la interacción entre textos audiovisuales sirve como reforzamiento e invitan al lector a pasar de un texto a otro para mantener al mito vivo.

¹⁶⁰Como sucede con los algunos ídolos, se dice que Billy no feneció aquella noche y que vivió oculto muchos años más: Pat Garrett iba acompañado por John Poe y Thomas McKinney, cuando iba tras the Kid, cuando lo tenían rodeado el fugitivo salió a averiguar quién estaba fuera, sabía que no estaba solo y preguntaba *¿Quién es?* a la oscuridad, entonces Garret disparó, pero según W.C. Jameson mató al hombre equivocado y se lo dijeron sus acompañantes, el sheriff no permitió que nadie vieran el cuerpo.

W.C. Jameson, *Billy The Kid: Beyond The Grave*, pp. xi y xii

¹⁶¹En tal caso la película de Peckinpah también sería un documento falso, como si el final fuera otro, una nueva versión de la obra, en este caso Haynes da un giro al cariz de lo eventos como actualmente se hace con tantos textos a los que se les hace una nueva lectoescritura.

¹⁶²[Billy] Paper said Pat Garrett tracked me down. Stopped me dead.- That outlaws always die. Only a fool would believe what they read in the papers. Here, I'm invisible. Even to myself... And here, by the road where nobody goes, where it causes no worry, where the show must go on, is where I'll die.

¹⁶³“Township bow to commissioner garrett famed captor of outlaw billy the kid”

¹⁶⁴Frederick W. Nolan, *Tascosa: Its Life and Gaudy Times*, pp. 45.

*"I don't believe you.
You're a liar.
Play it fucking loud!"*

Bob Dylan, luego de que le gritaron "Judas" en el concierto en el "Royal Albert Hall" en 1966.

*Let my guitar playing friend do my request
Sing me back home a song I used to hear
Make my old memories come alive
Take me away and turn back the years
Sing me back home before I die*

Bob Dylan (cover de la canción de Merle Haggard), "Sing me back home".

*I'm a-singing you the song, but I can't sing enough
Because there's not many men that done the things that
you've done*

Bob Dylan, "Song To Woody"

*Oh, hear this Robert Zimmerman
I wrote a song for you
About a strange young man
called Dylan
With a voice like sand and glue
His words of truthful vengeance
They could pin us to the floor
Brought a few more people on
And put the fear in a whole lot more*

David Bowie, "Song For Bob Dylan"

Capítulo V: Aretha & her musical secrets

El uso de la música en la mitificación fílmica.

La música siempre ha estado presente en el cine, incluso antes de la llegada del cine sonoro, con las orquestas en vivo durante el cine silente que estaban ahí para opacar el silencio y al mismo tiempo ayudar al espectador a *sentir* la película al dar una temporalidad más vívida. Posteriormente se integró el sonido a la imagen y, curiosamente, la primera película sonorizada es sobre música: *El cantante de jazz* de 1927, desde entonces la música fue un tema central.

Es curioso como los títulos de tres de los cuatro filmes tienen resonancia en alguna canción de Dylan: “I’m not there” es una canción que grabó en 1967, pero que no aparece en ningún álbum. La primera canción que introduce Scorsese en su documental es “Like a rolling stone”, que en el coro dice: No direction home.¹⁶⁵ Y aunque sea mera coincidencia “Don’t look back” es una línea de la canción “She belongs to me”, y da cabida a que sea el origen del título de la cinta de Pennebaker.¹⁶⁶

El filme ofrece al ídolo la posibilidad de generar más productos culturales, como los carteles promocionales, figuras de acción y, por supuesto, la banda sonora. Así es como sigue difundándose el mito, más cuando se trata de un ídolo perteneciente a este campo. Se trata de una ramificación del relato:

(...) la música se convierte necesariamente en una parte fundamental del paquete artístico y mercadotécnico de toda película industrial. Es prácticamente inconcebible, en el ámbito del cine comercial, que una película no tenga música, suficiente como para poder sacar el disco con el ‘*original soundtrack*’.¹⁶⁷

¹⁶⁵ How does it feel, how does it feel? / To be on your own, with **no direction home** / A complete unknown, like a rolling Stone.

¹⁶⁶ She's got everything she needs, she's an artist / She **don't look back** / She's got everything she needs, she's an artist / She don't look back.

¹⁶⁷ Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. pp. 191 y 192.

USO DE LA MÚSICA EN EL CINE

La música no es un mero acompañante de las imágenes y los otros sonidos involucrados en la película, es un elemento igual de importante en la composición del filme. En algunos casos son el tema principal donde, en todo caso, la imagen viene a complementar la música.

Para Larson Guerra, la inserción musical no es imprescindible y considera que, a veces, se abusa de ella gracias a las fórmulas musicales hollywoodenses de éxito pero que a la larga han adquirido monotonía estilística y dramática por su uso automático y “como un elemento no constitucional a las escenas”.¹⁶⁸ En cada caso se debe analizar su uso en relación con su propuesta estética y narrativa. En esta tesis es trascendental su papel, ya que se trata de filmes protagonizados por un ídolo proveniente del mundo musical.

Los filmes donde la música es protagonista son tratados cuidadosamente por los directores, pues no se trata de la música *para* filme, sino de la música de filme. Aquí la música es uno de los principales móviles para de realización de la cinta, por lo tanto no se emplea de manera ornamental, se coloca con pinzas, cuidadosamente.

Michel Chion se ha encargado del estudio del sonido de los filmes y define como elementos principales a los ruidos, las palabras y la música. Considera que la música simboliza al filme, se podría decir que es una semiótica sonora que se comunica al espectador, le dice y transmite algo que la imagen, por sí sola, no puede. En pocas palabras, la música es un valor añadido.

Actualmente la “síncresis” (de síntesis y sincronización, término acuñado por Chion) es común en las producciones cinematográficas:

A saber, ese efecto psicofisiológico, excesivamente obviado como <<natural>> o <<evidente>>, en virtud del cual dos fenómenos sensoriales concretos y simultáneos son percibidos inmediatamente como un solo y único suceso, que procede de la misma fuente: aquí, por supuesto, la imagen y el sonido. La síncresis autoriza, especialmente, prácticas como el doblaje y la sonorización, ya que permite que ciertos sonidos, que no tienen relación de similitud muy precisa con el sonido inicial producido por un acontecimiento filmado, se percibirá en el acto como si realmente fueran los sonidos de lo que vemos.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 193.

¹⁶⁹ Michel Chion, *La música en el cine*, pp. 210.

En *I'm not there* la síncrexis se muestra en el hecho de que Cate Blanchet y Christian Bale están haciendo *lipsync*, es decir, no están cantando, únicamente actúan como si lo hicieran, excepto Marcus Carl Franklin, quien sí cantó pero no tocó la guitarra.

En todo caso se retoma el pacto entre el autor y el lector, el último sabe que los actores mencionados no son conocidos por su voz o por el dominio de un instrumento, sin embargo acepta la interpretación como verosímil y válida mientras transcurre la película.

Las canciones de Dylan se usan como música de pantalla (o diegética) cuando son parte de la escena, como al ser interpretada por Jude Quinn, Jack Rollins/Pastor John o Woody Guthrie. Asimismo los temas del cantautor son empleadas como música de fondo (extradiegética o no diegética), se suele identificar porque suena “presente, definida, en primer plano, sin defectos que trasluzcan los avatares de su ejecución o las imperfecciones del instrumento, reinando sobre los elementos del ruido, sin dejarse tapar por la voz, diálogos o narración”.¹⁷⁰ No obstante suele darse una combinación de ambos, un paso de la música de pantalla a música de fondo o viceversa, esto es denominado por Chion como un fundido sonoro.

La diferencia en el uso de la música en películas con protagonistas musicales, ya sean documentales y basadas en hechos reales, como *Sympathy for the devil* (también conocida como *One plus One*) de Jean-Luc Godard (1968) y *Walk the line* dirigida por James Mangold (2005), o ficticias como *Scott Pilgrim* de Edgar Wright (2010), y *This is Spinal Tap* de Rob Reiner (1984) radica en que tanto la música de foso y la de pantalla son concernientes intrínsecamente con los personajes, están involucrados en ella de manera más íntima y directa, no se trata únicamente de un uso ornamental. A continuación se ejemplifican estos usos de la música en los filmes:

- Música de fondo: *All along the watchtower* entre Billy the Kid y Robbie Clark
- Música de pantalla:
 - Woody Guthrie con *Tombstone blues*.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 193.

- Jude Quinn con *Ballad of a thin man*.
- Jack Rollins con *Times they are a-changing*.
- Pastor John con *Pressing on*.
- Fundido sonoro: *Going to Acapulco*.

La música subjetiva para Chion cumple dos funciones básicamente: mantiene presentes a los personajes aún cuando no están a cuadro, cuando hay silencios o en otros momentos; también se acude a ella para expresar las emociones de los personajes. Esta característica aplica en los filmes seleccionados, principalmente en *I'm not there*, pues toda la música empleada consiste en covers de canciones de distintas épocas de la carrera de Dylan y por lo tanto expresan un estado muy íntimo de los personajes.

Llamamos efecto empático al efecto por el cual la música se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento surgido en la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes: dolor, preocupación, emoción, alegría, amargura, felicidad, etc. Es el ejemplo que normalmente se suele llamar <<redundante>>. En bastantes casos (...) este efecto de redundancia funciona según el principio de valor añadido.¹⁷¹

Para surtir efecto, la música empática debe conectarse o ser atrapada por un elemento visual o rítmico. La empatía puede ser tal que la letra de las canciones puede tener un paralelismo con las acciones (motivación o ejecución), ya sea que van de la mano o que la música impulsa el actuar de los personajes. Dan clara cuenta del efecto empático algunas secuencias de *I'm not there* y *No direction home*, que buscan llegar al lado sensible de la audiencia, mientras que *Eat the document* y *Dont Look Back* tratan de ser un registro de la realidad.

Estas intervenciones musicales puede ser fragmentos de interpretaciones, piezas completas (*Nadie sabe nada de gatos persas*, 20), apropiaciones (*Across the universo*) o música ajena, es decir, música de otros artistas significativa para al menos uno de los participantes del filme, el protagonista por lo general. A continuación se ejemplifican en el corpus estos distintos modos de inserción de la música en los filmes estudiados:

¹⁷¹ *Ibíd.*, pp. 232 y 233.

- **Fragmentos de interpretaciones:** En los cuatro filmes dylanianos está presente:
 - En *I'm not there* Jude Quinn canta *Maggie's farm* y *Ballad of a thin man*, Woody Guthrie *When the the ship comes in* y *Tombstone blues*, Jack Rollins *Times they are a-changin'* y *The Lonesome death of Hattie Carroll*, Pastor John *Pressing on*, Jim James y Calexico tocan *Goin' to Acapulco* frente a Billy the Kid.
 - *Dont Look Back* carece de presentaciones completas porque Pennebaker no quería concentrarse tanto en el aspecto musical, aunque igual nos regala momentos de *Times they are a-changin'*, *The Lonesome death of Hattie Carroll* y otras de los primeros discos dylanianos.
 - Sucede igual en *Eat the document*, tiene presentaciones tanto en el escenario como en ensayos, *Like a rolling stone* es ejemplo de ello.
 - Asimismo en *No direction home* se trata de archivos y no de ejecuciones frente a la cámara, pero se cumple el aspecto de ser un fragmento de interpretación, como *Blowin' in the wind*.

- **Piezas completas:** Pueden ser parte del filme o estar incluidas en el material extra, *Dont Look Back* abre con *Subterranean homesick blues*, también incluye en su material adicional grabaciones de audio de material inédito. En el segundo disco de la edición de colección de *I'm not there* se incluye un tributo a "Subterranean homesick blues", hay ocho diferentes versiones, una con cada actor y dos de recopilación (una versión corta y otra completa de la canción). Es otra de las maneras en que se mitifica al cantante a través no sólo de su música, sino también de su legado audiovisual.

- **Apropiaciones:** La mayoría de las canciones de *I'm not there* corresponden a esta categoría.

- **Música de influencia:** En *No direction home* y *I'm not there* hacen referencias o muestran a los artistas que fueron importantes en la formación de Dylan. En *Eat the document* aparece incluso con uno de sus mentores: Johnny Cash.
- **Música de apoyo:** Toda la que se usó para ambientar las escenas, sobre todo en *I'm not there*.

La música en las películas de Dylan implican un trabajo rico que, en su conjunto, abarca todos los campos arriba señalados, pero esto se logra sólo gracias a que Dylan tiene el material suficiente para abordarlo de esta manera (se podría hacer con un músico o grupo con un solo disco, pero es más rico en este caso por contar con una discografía extensa). Los músicos que influyeron en Dylan, sus canciones y las apropiaciones de su obra, nos dan como resultado un espectro musical amplio en tres grados, pero que termina siendo un ciclo musical: lo que él escuchaba y retomó al inicio de su carrera, los temas que él compuso, y la reinterpretación de éstos en manos (y voces) de otros artistas (tal y cómo el hizo cuando comenzaba).

ANÁLISIS DEL USO DE LA MÚSICA EN LOS FILMES

1.- Dont look back

En *Dont Look Back* hay canciones de los primeros cinco álbumes del ídolo estadounidense. El documental abre con un videoclip, es la primera canción de su disco más reciente en ese entonces: *Bringing it all back home*.

Desde su momento de apertura, *Dont Look Back* contraviene inmediatamente el formato del documental. En lugar de la habitual secuencia de créditos, el espectador se sumerge directamente en lo que fue, en su tiempo, una innovadora presentación en celuloide de una melodía. La canción, 'Subterranean Homesick Blues', actuó como una especie de coro a lo largo de la película: Dylan podría haber estado de gira por Inglaterra en solitario, acústicamente, pero su corazón estaba en otro lado. La musa eléctrica que se había estado arrastrando lentamente en sus grabaciones durante los últimos meses se estaba desatando en

un formato de un sencillo de 45 rpm que iba a alcanzar proporciones épicas (...).¹⁷²

La idea detrás de la filmación de “Subterranean Homesick Blues” emergió de la mente de Dylan, es una contestación a la manera de grabar los promocionales musicales, donde se ponía la música de fondo y los artistas simulaban frente a las cámaras tocar y cantar su más reciente sencillo. A Dylan le parecía falso, en vez de hacer esto optó por escribir algunas frases y palabras de la canción en tarjetas y mostrarlas conforme la canción avanzaba. Hay tres versiones: una se hizo en una azotea, probablemente del Hotel Savoy donde se alojó durante esa gira, otra versión – y la más popular – es en un callejón a un lado del mismo hotel y una tercera en un parque cercano. Hay una conjunción de elementos estéticos alrededor de este tema y del sonido en general.



- *En pantalla*

En las primeras escenas dentro de un cuarto de hotel Joan Baez canta un fragmento de “Sally go round the roses” de The Jaynettes. Más adelante, durante una de las reuniones, se escucha de fondo “Maggie’s farm”, también parte de *Bringing it all back home*, grabado en enero de 1965 y a la venta en marzo, dos meses antes de la gira que vemos en pantalla.

¹⁷²C. P. Lee, *Like a bullet of light. The films of Bob Dylan*, pp. 17. La traducción es mía.

Hay un “flashback” cuando le preguntan a Dylan cómo empezó, lo vemos cantando “Only a pawn in their game” durante su faceta apegada al folk.

“The times they are a-changin’ ” es el tema con más eco en el filme: la interpreta tres veces *onstage* (una con problemas técnicos de audio) y en una ocasión suena en la radio de un coche.

Hay versiones *onstage* de “The lonesome death of Hattie Carrol” (casi completa), “Don’t think twice, it’s all right”, “Love minus zero/no limit” y en la última parte hay un pequeño popurrí con las siguientes canciones:

- “Times they are a-changin’”.
- “Talkin World War III blues”. Menciona a Donovan y hace unos pequeños cambios a la letra.
- “It’s alright, Ma (I’m only bleeding ho ho ho)”. Los tres *ho* no son del título original, Dylan juega.
- “Gates of Eden”.

Mientras Dylan se ocupa en la máquina de escribir, Baez canta “Percy’s song” y “Love is just a four letter word”, ambas autoría de Dylan, y “Sweeter than the flowers” de Roy Acuff. Luego Dylan se suma al *palomazo* y a dueto cantan “Lost Highway” de Hank Williams.

En el cuarto Donovan toca “To sing for you”, sólo faltó el primer verso. Le sigue Dylan con “It’s all over now baby blue”, Pennebaker quita casi dos versos y aun así es de las piezas más completas en el largometraje.

El menú del DVD incluye una sección de BONUS TRACKS que pueden considerarse paratextos. Consiste en 5 registros sonoros inéditos y sin corte, a diferencia de las presentaciones incompletas de la cinta cinematográfica, las cuales son frustraciones para el público en muchos casos. Al abrir está opción del menú se señala que estas cinco pistas de audio fueron grabadas durante la filmación de *Dont Look Back*, es la primera vez que han sido presentadas en versión sin cortes.

- To Ramona. 4 de mayo, 1965, Sheffield, Inglaterra.
- The lonesome death of Hattie Carroll. 10 de mayo, 1965, Royal Albert Hall, Londres, Inglaterra.
- Love minus zero/No limit. 9 de mayo, 1965, Newcastle, Inglaterra.
- It ain't me, babe. 10 de mayo, 1965, Royal Albert Hall, Londres, Inglaterra.
- It's all over now, baby blue. 10 de mayo, 1965, Royal Albert Hall, Londres, Inglaterra.

2.- Eat the document

Las interpretaciones, igual que en *Dont Look Back*, son dentro y fuera del escenario. Pese a ser una gira eléctrica, sigue mostrando a Dylan en la guitarra acústica con un par de interpretaciones. Hay una variedad en las canciones, algunas son de sus viejos discos pero también muestra lo más reciente en el escenario y en los cuartos de hotel con Robertson.

Aunque cuenta con pocas presentaciones *Eat the document* da testimonio de la transición de Dylan a otra etapa musical, eso podría explicar por qué los cortes musicales son tan marcados. La mayoría de las canciones se muestran parcialmente, sólo aparecen completas “Can't leave her behind”, “On a rainy afternoon” y “What kind of friend is this?”, pues al parecer son improvisaciones que, además, nunca fueron grabadas, lo cual lo hace un material aún más valioso por ser contenido musical exclusivo del ídolo. Lo mismo sucede con “I still miss someone”, canción de Johnny Cash que interpreta junto a él.

“Tell me Momma” se interpretó exclusivamente durante esta gira mundial, se usó para la introducción a la segunda mitad de los conciertos (mitad eléctrica). Esta canción de 1966, se incluye en *The Bootleg Series Vol. 4: Bob Dylan Live 1966, The "Royal Albert Hall" Concert*, que salió en 2004, casi cuarenta años después.

3.- No direction home

En la Marcha por los Derechos Civiles Dylan toca “When the ship comes in”, la canción hace *fade out* durante una escena del discurso y al terminar vuelve la canción (hace *fade in*) pero ya no es en vivo, sino una versión de estudio; Scorsese juega con con este recurso en otras ocasiones, como con “Blowin’ in the wind”.

Scorsese muestra los tres cortes de “Subterranean homesick blues”: en una azotea (versión que no sale en mi DVD de *Dont Look Back*), en un parque y finalmente la versión conocida del callejón.

Este documental abarca el espectro musical de los dos filmes anteriores. Cuenta con, quizás, la primera grabación de Dylan, también contiene el contexto musical en que creció (canciones que le gustaban y otras que no), audio de las grabaciones de sus discos, presentaciones y apropiaciones.

4.- I’m not there

I’m not there se inspira no sólo en la vida de Dylan, sino también en su música, declaración hecha expresamente en un intertítulo en los primeros minutos de la cinta. Al respecto de la música, el personaje de Rimbaud hace un señalamiento en una de sus intervenciones que permeará la cinta: “una canción es algo con vida propia”. El *soundtrack* funciona como tributo mediante la apropiación de las canciones, pues si bien se trata de una pieza diferente sigue remitiendo al texto original. A continuación se hace un recuento de las canciones que aparecen en cada relato:

Woody Guthrie toca “Tombstone blues” con el cantante de folk Richie Havens en la película, pero en el *soundtrack* la versión es interpretada solamente por Marcus Carl Franklin. El actor también tuvo a su cargo la ejecución, en pantalla y en el *soundtrack*, de “When the ships come in”. Entre la musica de pantalla está: Blind Willie McTell.

Jack Rollins toca “The times they are a-changin’” y “The lonesome death of Hattie Carrol”, esta escena es una recreación de la gira que hace Bob Dylan con Woody Guthrie (el cantante folk) por los derechos civiles en 1963, sólo que en el registro de

este suceso (parte de *Dont Look Back*) Dylan canta “Only a pawn in their game”. Es un ajuste menor. Más adelante canta a sus feligreses “Pressing on” ya como Pastor John.

Jude Quinn se presenta a su público (dentro y fuera de la pantalla) con “Maggie’s farm” en el New England Jazz & Folk Festival (como se ve en *No direction home*). La banda abre los estuches de sus instrumentos voltean de frente al público portando “metralletas” y les disparan, la canción tiene mucho sentido, especialmente por el abucheo, pues al público le molestó el cambio radical, por eso la letra tiene tanta fuerza en este momento de la película (y de la vida del músico).

Well, I try my best to be just like I am
But everybody wants you to be just like them
They say sing while you slave but I just get bored
Well, I ain't gonna work on Maggie's farm no more

También ejecuta a Keenan Jones (el epítome de los reporteros) con “Ballad of a thin man”.

De fondo con Quinn se oye “Positively 4th Street”, “Cold irons bound”. Música de fondo es “Ballad of Hollis Brown”, “I’m not your steppin’ Stones” de The Monkeys, “Trouble in mind” en voz de Dylan, cuando está en la cruz con Ginsberg y “Sad eyed lady of the lowlands” en el choque de motocicleta.

Billy the Kid no canta ni toca, pero antes de ser aprendido presencia una interpretación de Jim James y Calxico de “Goin’ to Acapulco”. “One more cup of coffee” y las apropiaciones del soundtrack de *Patt Garret y Billy the Kid* son música de fondo.

Robbie Clark tampoco canta pero abunda la música de fondo, algunas de las canciones que conforman este conjunto son “Simple twist of fate”, “Just like a woman”, “All along the watchtower” e “Idiot Wind”. Cuando va por sus hijas y saluda a Claire suena “I’m not there” de Dylan, tiene todo el sentido, la letra dice que ella no lo sigue y que él no está ahí, ya se fue.

Al final, Haynes decide cerrar con una imagen de *Eat the document* de Dylan tocando en la armónica, después de tener la historia del ídolo, el relato cierra mostrándolo haciendo aquello por lo que es reconocido: tocar música.

MÚSICA Y TRANSTEXTUALIDAD

Hay más música de la que se percibe en *I'm not there*, pero no son sólo canciones, algunas se presentan con imágenes y otras con palabras, por eso es que así como se hizo un análisis transtextual de las películas, se hará lo mismo con la forma en que se utiliza la música de Dylan en éstas.

1.- Cita

Durante el relato de Jude Quinn, en una revista se lee: *You can tell by the way she smiles*, que es parte de la canción "Visions of Johanna".

Ginsberg y Quinn están frente a un gran crucifijo, el segundo le grita "How does it feel?", frase de "Like a rolling stone".

Durante la fiesta se proyectan unos videos en las paredes, aparece el presidente Lyndon Johnson (quien asume la presidencia tras el asesinato de Kennedy, de 1963 a 1969) diciendo la siguiente línea (se hizo digitalmente) de "Tombstone Blues"¹⁷³ (esta canción se incluye en *Highway 61 revisited*, que salió a la venta en 1965): "*Death to all those who would whimper and cry*" (Muerte para todos los que se quejan y lloran).

2.- Alusión

De la música: La introducción de Rimbaud a Jude Quinn habla de "Like a rolling stone" no sólo por la aparición de la letra, sino por las propias palabras del poeta interrogado, pues remiten a la ruptura que significó esta canción de Dylan con el folk y el impacto que causó en sus admiradores, Jude ya no tenía a donde más ir, ya no era folk, no tenía rumbo y la letra era tan arriesgada que era *como nadar en lava*:

¹⁷³The Commander-in-Chief answers him while chasing a fly
Saying, "**Death to all those who would whimper and cry**"
And dropping a barbell he points to the sky
Saying, "The sun's not yellow it's chicken"

Woody Guthrie estaba muerto. Little Richard se convertía en predicador. Así que, ya fueras cantante de folk o cristiano, el rock and roll era el diablo. Yo estaba en una zanja, en un precipicio, perdido, listo para renunciar. Escribí el tipo de cosa que escribes cuando no tienes donde vivir y estás atrapado en una bomba de incendio. Casi me mato con dolor y desesperación. Y entonces la escribí. Fue como estar nadando en lava. Saltando, pateando, clavándose un clavo en el pie, viendo a tu víctima colgando de un árbol.¹⁷⁴

Robbie Clark tiene un diálogo en *Grain of sand* que alude a la canción “Only a pawn in their game”: “Pero le quitaron el significado, Alice. Era un peón en su juego”.¹⁷⁵ Esta mención de Clark dentro de la misma historia es una alusión a Alice Fabian (la versión de la cantante Joan Baez en la película), ella menciona que la última vez que habló con Jack él le dijo algo sobre ángeles que colgaban de los edificios. La inferencia me lleva a pensar que esto se da después de la única ocasión en que Rollins toma un rol de narrador, cuando ve tres figuras aladas en el cielo, una alusión visual de su canción “Three angels” (quizás es el momento en que decide volverse religioso).



¹⁷⁴ Arthur: “Woody Guthrie was dead. Little Richard was becoming a preacher. So, whether you were a folk singer or a Christian, rock and roll was the devil. Me, I was in a ditch, up a cliff, out of step, ready to quit. I wrote the kind of stuff you write when you have no place to live and you're wrapped up in the fire pump. I nearly killed myself with pity and despair. And then I wrote it. It was like swimming in lava. Skipping, kicking, catching a nail with your foot, seeing your victim hanging from a tree.

¹⁷⁵“But they took away the meaning, Alice. I was a pawn in their game”.

Keenan Jones seguramente obtuvo su apellido de Mr. Jones, el personajes de “Ballad of a thin man”.

Uno de los carteles de Jack Rollins está inspirado en el de Dylan en su concierto en el NYC Town Hall.

La ballena que aparece en el sueño de Woody Guthrie probablemente tiene su origen en la canción “Bob Dylan’s 115th dream”, en ella mencionan a este mamífero:

“Said, ‘Boys, forge the whale
Look on over yonder
Cut the engines
Change the sail
Haul on the bowline”.

Cuando intentan atacar a Jude Quinn el camarero en su cuarto de hotel, le dice a la mujer que desarmó a este sujeto: “Just like a woman”, nombre de una de sus canciones.

Algunas de las referencias presentes en el relato de Woody son: Arvella Gray (se refiere a él como mujer, cuando fue un hombre, guitarrista y cantante de blues, folk y góspel), Blind Willie McTell, Carl Perkins, Bobby Vee (con quien tocó Dylan en su adolescencia, e incluso se hizo pasar por él)¹⁷⁶. Vemos a Woody sujetando un disco de Lead Belly, el cantautor de blues. Al ser este personaje el más joven, se hace alusión a los primeros pasos de Dylan en la música, cuando estaba muy apegado a la influencia de esos artistas, es un reconocimiento a los ídolos o compañeros de Dylan.

¹⁷⁶Esta relación de Dylan con Vee es mencionada en *No direction home*.

APUNTES SOBRE EL SOUNDTRACK

Durante su aparición en *No direction home*, Pete Seeger habla sobre la música, dice que la gente toma canciones viejas, se apropia de ellas, les añade cosas y las adapta para otra gente, un proceso antiguo que incluso se hace en otros campos, como las leyes que se cambian y adaptan a nuevos ciudadanos.

En los siguientes cuadros se muestra qué canciones vienen en las películas y cuántos discos de Dylan abarcan. La simbología es la siguiente:

P= Música de pantalla,
 F= Música de fondo,
 D = Interpretación de Dylan,
 T = Interpretación de otro artista (tributo),
 + = Interpretación de Dylan con otro artista,
 * = Canción sin disco,
 S = Canción del soundtrack,
 X = Material adicional.

Canción/Película	<i>Dont Look Back</i>	<i>Eat the document</i>	<i>No Direction Home</i>	<i>I'm not there</i>
4 th time around				FD
All along the watchtower				FT
All I really want to do			PD	
A hard rain's a-gonna fall			PD, FD	
Baby, let me follow you down		PD	PD, FD	
Ballad of a thin man		PD	PD, FD	PT
Ballad of Hollis Brown				FT
Bob Dylan 115 th dream			FD	
Blowin' in the wind			PD+, FT	
Blind Willie McTell				FD
Bunkhouse theme				FT
Chimes of freedom			PD	
Cold irons bound				FD,FT/S
Corrina corrina				FD
Desolation row			PD, FD	
Don't think twice, it's all right	PD		FD, FT	
Fixin' to die			FD	
Gates of Eden	PD		PD	

Goin' to Acapulco				PT/S
Hard times in New York			FD	
High water (for Charley Patton)				FD
Highway 61 revisited			FD	
House of the rising sun			FD	
I can't leave her behind		PD		
I don't believe you (she acts like we never have met)		PD		
I want you				FD
Idiot wind				FD
I'll keep it with mine				FD
I'm not there				FD, FT
It takes a lot to laugh, it takes a train to cry			FD	
It ain't me, babe			FD+	
It's all over now, baby blue	PD		PD	
It's alright, ma (I'm only bleeding)	PD		PD	
Just like Tom thumb's blues		PD	PD, FD	
Keep it with mine (instrumental)				FD
Knockin' on heaven's door				FT
Lay down your weary tune			FD	
Leopard-skin pill-box hat			PD	
Let me die in my footsteps			FD	
Like a rolling stone		PD	PD	FD
Little Richard (grabación cortesía de John Bucklen)			FD	
Love minus zero/No limit	PD		PD	
Man in the long black coat				FD
Man of constant sorrow			PD	
Masters of war			FD	
Maggie's farm	FD		FD, PD	PT
Moonshiner				FD
Mr. Tambourine man		FD, PD	PD, PT	PD
Nashville skyline rag				FD
On a rainy afternoon		PD		
One more cuo of coffe				FD/S
One too many mornings		PD		

Only a pawn in their game	PD		PD	
Oxford town				
Percy's song	PT		PT	
Positively 4 th street				FD
Pressing on				PT
Rainy day women #12 and 35			FD	
Rambler, gambler			FD	
Sad eyed lady of the lowlands				FD
Sally Gal			FD	
Simple twist of fate				FD/S
Song to Woody			FD	
Streets of glory (tradicional)				
Stuck inside of mobile with the Memphis blues again				FD/S
Subterranean homesick blues	FD		FD	
Talkin' world war III blues	PD		PD	
Talking bear mountain picnic massacre blues			FD	
Teen love serenade				
Tell me, momma		PD	PD	
Temporary like Achilles				FD
The lonesome death of Hattie Carroll	PD			PT, FT/S
The times they are a-changin'	PD, FD			PT/S
This land is your land (Guthrie)				
Tombstone blues				PT/S
Trouble in mind				FD
Visions of Johanna			PD	FD
What kind of friend is this?		PD		
When I got troubles (cortesía de Ric Kangas)				
When the ship comes in			FD, PD+	PT/S
With God on our side			PD, PD+, FT	
TOTAL	12	11	42	34

Si bien *No direction home* tiene más canciones en su cuerpo, *I'm not there* abarca un rango musical más extenso por su *soundtrack* que rebasa el número de discos utilizados en la cinta de Scorsese.

I'M NOT THERE Soundtrack	
<p>Disco uno</p> <p>“All Along the Watchtower” – Eddie Vedder and The Million Dollar Bashers</p> <p>“I’m Not There” – Sonic Youth</p> <p>“Goin’ to Acapulco” – Jim James and Calexico</p> <p>“Tombstone Blues” – Richie Havens</p> <p>“Ballad of a Thin Man” – Stephen Malkmus and The Million Dollar Bashers</p> <p>“Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again” – Cat Power</p> <p>“Pressing On” – John Doe</p> <p>“4th Time Around” – Yo La Tengo and Buckwheat Zydeco</p> <p>“Dark Eyes” – Iron & Wine and Calexico</p> <p>“Highway 61 Revisited” – Karen O and The Million Dollar Bashers</p> <p>“One More Cup of Coffee” – Roger McGuinn and Calexico</p> <p>“The Lonesome Death of Hattie Carroll” – Mason Jennings</p> <p>“Billy 1” – Los Lobos</p> <p>“Simple Twist of Fate” – Jeff Tweedy</p> <p>“Man in the Long Black Coat” – Mark Lanegan</p> <p>“Señor (Tales of Yankee Power)” – Willie Nelson and Calexico</p>	<p>Disco dos</p> <p>“As I Went Out One Morning” – Mira Billotte</p> <p>“Can’t Leave Her Behind” – Stephen Malkmus and Lee Ranaldo</p> <p>“Ring Them Bells” – Sufjan Stevens</p> <p>“Just Like a Woman” – Charlotte Gainsbourg and Calexico</p> <p>“Mama You’ve Been on My Mind” / “A Fraction of Last Thoughts on Woody Guthrie” – Jack Johnson</p> <p>“I Wanna Be Your Lover” – Yo La Tengo</p> <p>“You Ain’t Goin’ Nowhere” – Glen Hansard and Markéta Irglová</p> <p>“Can You Please Crawl Out Your Window?” – The Hold Steady</p> <p>“Just Like Tom Thumb’s Blues” – Ramblin’ Jack Elliott</p> <p>“The Wicked Messenger” – The Black Keys</p> <p>“Cold Irons Bound” – Tom Verlaine & The Million Dollar Bashers</p> <p>“The Times They Are a-Changin’” – Mason Jennings</p> <p>“Maggie’s Farm” – Stephen Malkmus & The Million Dollar Bashers</p> <p>“When the Ship Comes In” – Marcus Carl Franklin</p> <p>“The Moonshiner” – Bob Forrest</p> <p>“I Dreamed I Saw St. Augustine” – John Doe</p> <p>“Knockin’ on Heaven’s Door” – Antony and the Johnsons</p> <p>“I’m Not There” – Bob Dylan and The Band – recording from 1967</p>
<p>iTunes bonustracks</p> <p>“Main Title Theme (Billy)” – Calexico</p> <p>“One Too Many Mornings” – Joe Henry</p> <p>“What Kind of Friends Is This” – Lee Ranaldo and Stephen Malkmus</p> <p>“Bunkhouse Theme” – Calexico</p>	

Disco/Película	<i>Dont Look back</i>	<i>Eat the document</i>	<i>No Direction Home</i>	<i>I'm not there</i>
Bob Dylan (1962)		x	x	
<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (1963)	x		x	
<i>The Times They Are a-Changin'</i> (enero, 1964)	x	x	x	x
<i>Another Side of Bob Dylan</i> (agosto, 1964)	x*	x	x	
<i>Bringing It All Back Home</i> (marzo, 1965)	x	x	x	
<i>Highway 61 Revisited</i> (agosto, 1965)		x	x	x
<i>Blonde on Blonde</i> (1966)		x	x	x
<i>John Wesley Harding</i> (1967)				x
<i>Nashville Skyline</i> (1969)				x
<i>Self Portrait</i> (1970)				
New Morning (1970)				
<i>Pat Garrett & Billy the Kid</i> (1973)				x
<i>Dylan</i> (1973)				
<i>Planet Waves</i> (1974)				
<i>Blood on the Tracks</i> (1975)				x
<i>The Basement Tapes</i> (1975)				x
<i>Desire</i> (1976)				x
<i>Street Legal</i> (1978)				x
<i>Slow Train Coming</i> (1979)				
<i>Saved</i> (1980)				x
<i>Empire burlesque</i> (febrero 1985)				x
<i>Biograph</i> (noviembre 1985)				x
<i>Time our of mind</i> (1997)				x
TOTAL	4	6	7	14

*material adicional

La música de Dylan influyó en otros artistas, por eso no pasó mucho tiempo antes de que retomaran sus canciones. En *Dont Look Back* es una agrupación local y desconocida la que lo hizo, en *No direction home* hay números de Joan Baez, The Byrds y Peter, Paul and Mar; mientras que *I'm not there* es un tributo a su obra musical.

Hay una escena de *I'm not there* donde, peculiarmente, es un sonido alegórico el que describe la situación. Cuando Jude Quinn va a tocar por primera vez una guitarra eléctrica frente a una audiencia para dejar atrás su pasado en el folk, aparece a cuadro junto a su banda disparando unas metralletas en el escenario, esto es una metáfora de la agresión que sintió ante tal cambio y el rechazo de la gente.

*I am leading a quiet life
on lower East Broadway.
I am an American.
I was an American boy.
I read the American Boy Magazine
and became a boy scout
in the suburbs.
I thought I was Tom Sawyer
Catching crayfish in the Bronx River
and imagining the Mississippi.
I had a baseball mit
and an American Flyer bike.
I delivered the Woman's Home Companion
at five in the afternoon
or the Herald Trib
at five in the morning.
I still can hear the paper thump
on lost porches.*

*Autobiography de Lawrence
Ferlinghetti (fragmento).*

*America I've given you all and now I'm nothing.
America two dollars and twenty seven cents January 17, 1956.
I can't stand my own mind.
America when will we end the human war?
Go fuck yourself with your atom bomb.
I don't feel good don't bother me.
I won't write my poem till I'm in my right mind.
America when will you be angelic?
When will you take off your clothes?
When will you look at yourself through the grave?
When will you be worthy of your million Trotskyites?
America why are your libraries full of tears?
America when will you send your eggs to India?
I'm sick of your insane demands.
When can I go into the supermarket and buy what I
need with my good looks?*

"America" de Allen Ginsberg (fragmento).

*"Praised be man, he is existing in milk and living in
lillies
And his violin music takes place in milk and creamy
emptiness
Praised be the unfolded inside petal flesh of
tend'rest thought
Praised be delusion, the ripple
Praised be the Holy Ocean of Eternity
Praised be I, writing, dead already & dead again"
"Praised be man", de Jack Kerouac,
en Mexico City Blues, (fragmento).*

Conclusión

“Death is not the end”

La historia de la humanidad está íntimamente ligada a la veneración, aspecto que sigue vigente en nuestros días y permea a la sociedad, independientemente de que los individuos sean religiosos o no, pues en este caso se habla de venerar a un ídolo. Es tan fuerte este aspecto que no importa si el ídolo está muerto, la veneración permanece, por eso viene muy *ad hoc* la canción “Death is not the end”, de Bob Dylan.

Desde hace más de un siglo, se puede realizar esa veneración al ídolo a través del cine, herramienta de difusión que permite presentarlo de diversas maneras. Pennebaker no quiso hacer un largometraje tradicional mostrando a Bob Dylan en un concierto, sino que buscó presentar a la persona detrás del escenario, por eso grabó poco de los conciertos y mucho de Dylan en la intimidad, pero dentro de un contexto musical, así, seguimos al cantautor durante una de sus giras.

El objetivo principal de esta tesis era investigar si los mitos contemporáneos podían tener como soporte el séptimo arte, para así poder hablar de una mitificación fílmica. Tras analizar el corpus se puede decir que los filmes sí mitifican a una figura pública, ya que al darle exposición a su relato, automáticamente se está enaltecendo a esa persona por sus acciones (sean del índole que sean), específicamente en el caso de Dylan se muestra su carrera musical y, más que su vida personal, su personalidad; aunque también hay una inmersión importante en su intimidad.

Este mito contemporáneo surge cuando se trata de un ídolo consolidado, sólo así se abre la posibilidad de que el cine adopte su relato tarde o temprano, y lo actualice para mantenerlo presente.

El análisis de las películas deja ver que tanto el documental como la ficción son relatos en torno a la vida de Dylan, unos más apegados a los hechos que otros, que buscan enaltecer al músico a través de su obra, su conducta y las reacciones que provocaba a los demás (amigos, conocidos y fanáticos).

Asimismo, se demostró que el uso de la música –que es uno de los elementos que identifican con más fuerza al sujeto de investigación– tiene un peso importante dentro del audiovisual para la mitificación de este tipo de figuras públicas, por eso se recuperan e incluyen en el relato como elementos clave constitutivos de su trayectoria, además, para satisfacer a los fanáticos, que en este proceso de la mitificación fílmica adquieren un estatus de adeptos.

Como se ha podido ver, hay muchas maneras de analizar este aspecto. *No direction home* muestra varias apariciones fílmicas de Dylan, como su participación en el Festival de Folk de Newport en 1963 en la cinta de Murray Lerner *Festival*, por lo que el audiovisual también puede ser un material de consulta de sus presentaciones. Aquí no se agotan las posibilidades y se invita a que se siga profundizando en este terreno, y que se ajuste el estudio en cada caso, pues con una figura pública ajena al terreno musical no funcionaría este análisis, sino uno correspondiente a su área.

Dylan tuvo que ser reconocido para alcanzar el estatus de un mito contemporáneo, sólo posteriormente a esto se construyeron los relatos sobre él. Los materiales fílmicos previos sobre él, como el de John Cohen, y las grabaciones de su adolescencia, no tenían un valor mítico sino hasta después de estar consagrado como ídolo. Recordemos que el ídolo es aquel que sobresale por una característica del resto de la gente y lo mantiene por un periodo de tiempo prolongado o en un instante lo explota al máximo, así que el nacimiento de un ídolo puede demorarse o suceder de un momento a otro.

Dylan se reafirmó constantemente como ídolo al explorar diversos estilos musicales y no ser un artista conformista. También le ayudó aparecer junto a otros ídolos que lo validaron: Joan Baez, Johnny Cash, John Lennon, por mencionar algunos.

Igualmente, es importante incorporar a las personas cercanas al ídolo para la conformación del mito contemporáneo, ya que voluntaria o involuntariamente son parte de su relato al formar parte de su vida, sobre todo quienes tuvieron más interacción o una relación más profunda, dependiendo de esto funcionan en menor o mayor medida como engranes del proceso de mitificación. Muestra de ello es Sara

Lownds, la ex esposa de Dylan, y su antigua novia Suze Rotolo, ambas fusionadas en Claire, papel interpretado por Charlotte Gainsbourg en la cinta de Todd Haynes. Coco Rivington es una evocación de Edie Sedgwick, lo cual se puede deducir porque la llaman “la chica de Warhol” y Sedgwick fue modelo del artista pop, ella tuvo una relación casual y breve con Dylan¹⁷⁷ e inspiró los temas “Just like a woman” y “Leopard-Skin Pill-Box Hat” de su disco *Blonde on Blonde* (1966). También en *I’m not there* vemos a un sujeto que intenta cortar los cables cuando Jude Quinn toca “Maggie’s farm”, personaje que es una reminiscencia de Pete Seeger; Norman sería Albert Grossman, y otros aparecen como “ellos mismos”, The Beatles y Allen Ginsberg por ejemplo. La aparición de estas personas le dan profundidad al relato al mostrar esa cara del ídolo, sus interacciones interpersonales.

I’m not there cierra citando un fragmento de *Eat the document*, y en el cuadernillo de esta última se puede leer: “Éste es Bob Dylan en verdad. El escenario es el único lugar donde podemos realmente descubrir algo sobre él. Está desnudo ahí”.¹⁷⁸

Queda claro que estos productos cinematográficos buscan perpetuar la existencia de Dylan, a su persona y su obra, ya sea contando su origen en *No direction home*, narrando un par de relatos aislados como en *Dont Look Back* y *Eat the document* –un antidocumental que erradicara su imagen de profeta del folk, pero que en lugar de eso muestra la transición del ídolo de una etapa a otra, lo consagra como un fénix resurgiendo de las cenizas–, o haciendo un tributo “inspirado en sus muchas vidas y su música”, como señala Todd Haynes. Con ello, se demuestra que se hace una apología fílmica a una figura pública que, tal vez sin buscarlo, facilitan recordarlos y dificultan su caída en el olvido.

La mitificación se da porque estas cintas exponen diversas facetas del músico: creativo, pensativo, enojado, feliz. Eso es de lo más transgresor de la cinta como constructora del mito dylaniano (y contemporáneo en general), poner al

¹⁷⁷Mark Polizzotti, *Bob Dylan’s Highway 61 Revisited*, p.p. 35 y 36. Esta relación también se ve en el filme *Factory Girl*, donde se aborda la relación de la modelo con Andy Warhol y Bob Dylan.

¹⁷⁸It is true this is Bob Dylan. Out on stage is the only place we can really find out anything about him. He is ‘standing naked’. Cuadernillo, p. 18, consultado el 11 de julio de 2013 a las 20:44hrs en http://theband.hiof.no/band_pictures/Eat_The_Document_DVD/b18-19.jpg

ídolo al nivel de cualquier otra persona, esto lo vuelve tangible, real, alcanzable y, sobre todo, humano. Tal vez se trate de un asunto aspiracional, el ver al ídolo más como uno mismo.

Igualmente me da satisfacción dejar el antecedente del término Panrealidad, ya que no encontré nada similar durante la investigación y, aunque termina siendo un concepto que puede parecer abstracto, me dio una dimensión de todo lo que pasamos por alto con nuestra percepción y me permitió comprender de mejor manera que no sólo la realidad mediática es una construcción, sino que toda interpretación o significado que se haga debe entenderse desde el punto de vista de quien lo construye.

Curiosamente, a mitad del recorrido me di cuenta de lo que estaba haciendo en este escrito, me dedicaba a perpetuar teóricamente la figura del ídolo, justo el tipo de atribución que probablemente Dylan repudiaría, tal vez consideraría superflua tanta atención sobre él, o cualquiera, como figura pública. Lo interesante es descubrir que la mitificación filmica se da de manera externa al ídolo, éste no decide necesariamente convertirse en tal.

Esta tesis se concentró en una figura pública dedicada a la música, pero el planteamiento se puede extender y usar en otros terrenos, por ello queda la puerta abierta para ampliar este trabajo a cualquier tipo de figura pública: político, actor, criminal, deportista, etcétera.

Otra línea en la que se puede ahondar, entre muchas otras posibles, sobre este fenómeno fílmico es la de la corroboración de valores del adepto, quien se acerca a los productos audiovisuales de su interés.

La escritura de esta tesis ha sido como un viaje a Ítaca, lleno de tormentas y días serenos, y sobre todo de aprendizaje. Ahora he llegado al embarcadero, ha sido un gran viaje y comienzo el rumbo a otro destino.

P.S. Es curioso que justo antes de llevar a imprimir este trabajo deba añadir esto, una última línea que viene muy ad hoc, el cierre perfecto quizás. Estamos a mediados de enero de 2019 y hace unos días se anunció que Martin Scorsese hará otro documental de Bob Dylan, ahora para Netflix. El mito sigue vivo.

FUENTES

- Abruzzese, Alberto, *La imagen fílmica*, Gustavo Gil, Barcelona, 1978.
- Aparici, Roberto *et. al.*, *La imagen. Análisis y representación de la realidad*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Aumont, Jacques *et. al.*, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Becerra, Carmen y Luna, Carmen, *Intermediaciones. Las mediaciones en el cine, la novela y el teatro*, Academia del hispano, Pontevedra, 2009.
- Berger, L. Peter y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2005.
- Breschand, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Camarero, Gloria, *La Mirada que habla: cine e ideologías*, Akal, Madrid, 2002.
- Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Chion, Michel, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Di Tella, Andrés “El documental y yo”, en: Labaki, Amir y Mourao, María Dora, *El cine de lo real*, Colihue Imagen, Buenos Aires, 2011.
- Döelker, Christian, *La realidad manipulada. Radio, televisión, cine, prensa*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1982.
- Dylan, Bob, *Tarantula*, Scribner, Nueva York, 2004.
- Edmonds, Robert; Grierson, John y Meran Barsam, Richard, *Principios de cine documental*, 2ª edición, UNAM, México, 1990.
- Eliade, Mircea, *Los mitos del mundo contemporáneo*, Almagesto, Buenos Aires, 1991.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 4ª edición, Guadarrama/Punto omega, 1981.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, 3ª edición, Editorial Labor, Barcelona, 1978.

Erreguerena, María Josefa, *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*, UAM, México, 2002.

Erreguerena, Josefa, *Los superhéroes. La lucha moderna entre el bien y el mal en el cine hollywoodense*, IPN, México, 2006.

Feldman, Simón, *La composición de la imagen en movimiento*, Gedisa, Barcelona, 1995.

Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995.

Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo plano*, Taurus, Madrid, 1989.

Güner, Eduardo, "Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real", en: Yoel, Gerardo (compilador), *Pensar el cine 1. Imagen, ética, y filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 2004.

Hefner, Hugh M. (ed), "Playboy interview: Bob Dylan a candid conversation with the iconoclastic idol of the folk-rock set", en *Playboy*, HMH Publishin Co. Inc., Chicago, vol 13, no. 3, marzo, 1966.

Jameson, W.C. *Billy The Kid: Beyond The Grave*, Taylor Trade Publications, Lanham, 2005.

Kirk, G. S. [Geoffrey Stephen], *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

Kolakowski, Leszek, *La presencia del mito*, Amorrortu, Buenos Aires, 1975.

Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1967.

Labiki, Amir y Mourao, María Dora, *El cine de lo real*, Colihue Imagen, Buenos Aires, 2011.

Larson Guerra, Samuel, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, UNAM, CUEC, México, 2010.

Lee, C.P. [Christopher Paul], *Like a bullet of light. The films of Bob Dylan, HelterSkelter*, Londres, 2000.

Mendoza, Carlos, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, UNAM, México, 1999.

Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*, UNAM, CUEC, México, 2008.

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, 6ª edición, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, 5ª edición, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002.

Monterde, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.

Monterde, José Enrique, "Texturas y trasfondos: cuando la ficción documenta", en: Varios, *Puntos de vista. una mirada poliédrica a la historia del cine*, UOC, Barcelona, 2009.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Thus spoke Zarathustra*, Cambridge University Press, Reino Unido, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Thus spoke Zarathustra*, Oxford University Press, Nueva York, 2005.

Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, CUEC UNAM, México, 2009.

Nöel, Burch, *Praxis del cine*, 7ª edición, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

Nolan, Frederick W., *Tascosa: Its Life and Gaudy Times*, Texas Tech University Press, Texas, 2007.

O'Dea, Thomas, *Sociología de la religión*, Trillas, México, 1978.

Paramio, Ludolfo, *Mito e ideología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Pezzella, Mario, *Estética del cine*, La balsa de la medusa, Madrid, 2004.

Polizzotti, Mark, *Bob Dylan's Highway 61 Revisited*, The Continuum International Publishing Group, Nueva York, 2006.

Pontones, Jaime, *El blues de la nostalgia subterránea*, Posada, México, 1988.

Quintana, Ángel, *Fábulas de lo invisible. El cine como creador de realidades*, Quaders Crema, Barcelona, 2003.

Rivas Zivy, Marta G. y Amuchástegui Herrera, Ana, "Dioses y vírgenes: una danza mítica" en Corres Ayala, Patricia (ed), *La verdad del mito*, Universidad de Guadalajara, México, 1994.

Romero, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, UNAM, México, 2006.

Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

Ruy Sánchez, Alberto, *Mitología de un cine en crisis*, Premià, México, 1981.

Sánchez Vázquez, Adolfo, "Sobre la verdad en las artes", en: *Arte, sociedad, ideología*, número 2, agosto-septiembre de 1977, México.

Segrera, Martín, *Mitos y sociedad*, Labor, Barcelona, 1967.

Sellés, Magdalena, *El documental*, UOC, Barcelona 2008.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999.

Starkie, Enid, *Arthur Rimbaud: Una biografía*, Siruela, Madrid, 2007.

Stephenson, Ralp y Bedrix, J.R., *El cine como arte*, Labor, Barcelona, 1973.

Tick Matthews, Judith y Beaudoin Matthews, Paul, *Music in the USA: A Documentary Companion: A Documentary Companion*, Oxford University Press, Nueva York, 2008.

Tudor, Andrew, *Cine y comunicación*, Gustavo Gil, Barcelona, 1974.

Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Seix Barral, Barcelona, 1990.

Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós, México, 1991.

Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, 2ª edición, T&B, Madrid, 2005.

Yadon, Laurence J. y Anderson, Dan, *Twohundred Texas outlaws and lawmen, 1835-1935*, Pelican Publishing Company, Louisiana, 2008.

Internet

Egan, Bob,

Pop Spots NYC

“John Cohen's photographs and film stills of Bob Dylan - from Cohen's 2003 book Young Bob: John Cohen's Early Photographs of Bob Dylan (powerHouse Books, NY 2003)”

Publicado el

Consultado el 17 de junio de 2018 a las 14:29 horas.

http://www.pospotsnyc.com/john_cohen_roof/

Fricke, David,

Rolling Stone.com

“Bob Dylan. The Bootleg Series, Vol. 4: The "Royal Albert Hall" Concert”

Publicado el 6 de octubre de 1998

Consultado el 17 de junio de 2018 a las 19:01 horas.

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-bootleg-series-vol-4-the-royal-albert-hall-concert-19981006>

Guthrie, Woody

Woody Guthrie 100

“Columbia River”

Consultado el 17 de junio de 2018 a las 20:26 horas.

<http://www.woody100.com/Bio5.pdf>

Smith, Caspar Llewellyn

The Guardian

“Bob Dylan visits Woody Guthrie”

Publicado el 16 de junio de 2011

Consultado el 17 de junio de 2018, 14:55 horas.

<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/bob-dylan-woody-guthrie>

Sin autor

Bob Dylan

“I'm Not There”

Publicado el 19 de noviembre de 2007

Consultado el 17 de junio de 2018 a las 02:39 horas.

<http://www.bobdylan.com/us/news/im-not-there>

Sin autor

The band

“Eat the Document Bootleg DVD”

Publicado en 2003

Consultado el 17 de junio de 2018 a las 19:06 horas.

http://theband.hiof.no/videos/Eat_The_Document_DVD.html

Tucker, Jeremiah

The Joplin Globe

"I'm Not There" is an honest Dylan biopic

Publicado el 3 de noviembre de 2007

Consultado el 17 de junio de 2018 a las 19:00 horas.

<http://www.joplinglobe.com/enjoy/x212102455/Jeremiah-Tucker-Im-Not-There-is-an-honest-Dylan-biopic>