

*I'm Not There* es una película de 2007 dirigida por el estadounidense Todd Haynes que narra la historia de Bob Dylan. Como el título indica, el músico siquiera es mencionado en la película, a excepción de sus canciones, que componen la banda sonora. Algunos períodos de su vida y algunas de sus facetas son retratados (en general metafóricamente) por seis personajes diferentes, que hacen referencia a Dylan de forma más directa o indirecta en ciertos momentos. Un aspecto importante es como Dylan era considerado un icono del movimiento *folk* a principios de su carrera y más tarde fue acusado de venderse. El objetivo de este trabajo es mostrar como la película, a través de sus diferentes personajes, se convierte en emblema de la dialéctica de la industria cultural y de las contradicciones del propio momento histórico representado, es decir, la década de 1960.

Nótese en primer lugar la elección de personajes que representan a Bob Dylan: el niño que se presenta como Woody Guthrie, Jack Rollins, Jude Quinn, Arthur Rimbaud, Robbie Clark y Billy the Kid. Para facilitar el análisis, podemos dividirlos en dos grupos: los tres primeros serían los personajes que son músicos y los tres últimos son aquellos que tienen otros tipos de vínculo con el campo del arte y de la participación en el entorno social. Este trabajo abordará sobretudo el primer grupo y apuntará también aspectos relevantes de la representación de Robbie Clark por creer que estos cuatro personajes son los que más intensamente plantean preguntas sobre los antecedentes históricos de la obra.

Comencemos por observar el niño de 11 años que se presenta como Woody Guthrie (interpretado por Marcus Carl Franklin). El verdadero Guthrie, que nació en 1912 y murió en 1967, fue un cantante y compositor *folk* en los EE.UU. Sus canciones eran conocidas por hablar de política y se referían al período de la Gran Depresión que se siguió a la crisis económica de 1929, centrándose en la situación de los trabajadores en ese contexto. Dylan, aunque su carrera comenzaría solamente unas décadas más tarde, cantaba varias canciones de Guthrie en sus primeras presentaciones. El niño que dice ser él en la película es interpretado por un actor negro y esto inevitablemente suscita la cuestión de la lucha de derechos civiles en el período (finales de 1950), tema que también se discute en la secuencia en la que hombres

---

<sup>1</sup> Maestría en Literatura y Cine, programa de Estudios de Lengua y Literatura Inglesa, Facultad de Filosofía, Letras y Humanidades de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP), Brasil.

negros armados (probablemente miembros de la organización Panteras Negras) escuchan la canción “Ballad of a Thin Man” y reflexionan sobre ella, como se apunta adelante en este trabajo.

El chico en cuestión comienza su viaje por medio de un autoestop en un tren, tocando una guitarra en cuya caja leemos “esta máquina mata fascistas”, la misma frase que se podía leer en la guitarra del propio Guthrie. Una de sus primeras escenas se pasa en la terraza de una casa en el campo; el chico toca su guitarra y canta con dos señores negros. La canción, “Tombstone Blues”, habla de personas de clases sociales más bajas y el estribillo es sobre el trabajo, con un aspecto socioeconómico innegable:

*Mamma’s in the factory*

*She ain’t got no shoes*

*Daddy’s in the alley*

*He is looking for food*

*I’m in the kitchen with the tombstone blues<sup>2</sup>*

Es posible ver que hay una especie de asociación en la producción y ejecución de esta canción entre personas que comparten una misma forma de arte (en este caso, la música *folk*) para expresar cuestiones relacionadas a su realidad socioeconómica, a lo que experimentan en su día a día. El mismo carácter colectivo que el niño veía en la música aparece en otra de sus secuencias, como en la escena en el interior del tren en que se presenta el personaje a nosotros, cuando él y otros dos pasajeros comparten un pedazo de pan.

La canción “Tombstone Blues” no se toca para ningún público: hay sólo los tres hombres en la escena. El pasaje más emblemática del papel de la música para este chico cuando se trata del público se resume en un discurso suyo, en lo que dice que es extraño poner un artista encima de un palco escénico, lejos de la multitud: “Claro, el éxito no es tan bueno como las personas dicen. Hay algo extraño, creo yo, en poner a alguien encima de un palco escénico, lejos de toda la gente, cuando abajo, en cada tren, hay hombres de todos los tipos viajando juntos.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “Mamá está en la fábrica/No lleva zapatos/Papá está en el callejón/Está en busca de comida/Estoy en la cocina con el *blues* de la lápida”, en traducción libre.

<sup>3</sup> “Of course, success ain’t all it’s cracked up to be, now. There’s something sort of freakish, I suppose, setting someone up on stage apart from all the rest, when down in every boxcar there’s men of all ranges bouncing together.”

En una secuencia posterior, ya se puede detectar una alteración: el niño es rescatado de ahogarse por una familia blanca de clase media. Llevado a su casa en un suburbio de los Estados Unidos, con un traje y bebiendo vino, toca una de sus canciones (“When the Ship Comes in”) a dos parejas en la sala de estar de la residencia. La música *folk*, antes producida colectivamente por personas más pobres, es ahora disfrutada por la clase media en un espacio privado, contribuyendo al vaciamiento de su contenido político y social.

Cuando la familia le pregunta sobre sus planes futuros, el niño dice que quiere ser un cantante en la televisión, añadiendo después, “o eso o una voz de la gente”. El uso de la conjunción alternativa *o* deja claro que no se puede ser ambas cosas al mismo tiempo: es necesario elegir. En este momento, sin embargo, las dos opciones están todavía abiertas, estando ambas a disposición del artista, al menos aparentemente.

Las contradicciones de este personaje se refieren a algunas contradicciones históricas de los años 60. El hecho del personaje ser interpretado por un niño negro nos posibilita establecer un paralelo con la lucha por los derechos civiles, por ejemplo, que había estado presente en los años 30 y volvió después de la Segunda Guerra Mundial con gran fuerza. Los Estados Unidos, sin embargo, estaban asaz divididos con respecto a los derechos de los negros: eran cada vez más frecuentes las manifestaciones públicas contra el racismo y la discriminación, mientras estas prácticas estaban muy arraigada en la vida cotidiana, en la segregación en las escuelas y medios de transporte colectivos, en las diferencias salariales y en la segregación en organizaciones como el ejército. Muchas protestas de la época a favor de los derechos civiles, incluso las que practicaban la no violencia, fueron marcadas por conflictos y una fuerte represión del aparato estatal, especialmente a través de la policía. El gobierno también respondió con una postura ambigua, a través de leyes para satisfacer algunas demandas del movimiento, que o no entraban en vigor o tardaban demasiado en aplicarse, claramente con el objetivo de ablandar un tema que llevaba la población a las calles, pero sin promover cambios radicales.

El activista político Chris Harman comenta esa postura del gobierno:

Estas concesiones no sólo ganaban tiempo para la clase dominante, sino que también daban a la masa de trabajadores la impresión de que ellos podrían obtener beneficios dentro de las estructuras existentes de la sociedad. Ellos traducían la ideología en pan y mantequilla.

Las concesiones materiales eran sólo temporarias. Después de un breve período de tiempo los gobiernos se esforzaban por reducir los niveles de vida, renunciando a los

compromisos para frenar el desempleo y reduciendo la provisión del bienestar social (*welfare*). (Harman, 1998, p. 352)

También hubo muchos intentos de canalizar la energía del movimiento en la votación: el gobierno argumentaba que la gente debía buscar cambios a través de las elecciones, pero el voto no es suficiente para solucionar el racismo, por ejemplo. El principal problema tal vez era, como señala el historiador Howard Zinn, que las medidas contra el racismo y la segregación intentaban resolver el problema sólo en la superficie, sin lidiar con sus causas, como la pobreza y las fuertes desigualdades sociales.

Pasemos al cantante Jack Rollins (Christian Bale), que también pertenece al grupo de personajes músicos. En sus primeras secuencias, él cantaba canciones de naturaleza claramente *folk*. Hay una escena, por ejemplo, en la que él, con su guitarra y armónica, canta para unos pocos trabajadores. Estos trabajadores que asisten a la presentación de Rollins (cantando “The Lonesome Death of Hattie Carroll”) están apoyados en un camión y su propia posición hace eco de un discurso del niño discutido anteriormente. El cantante no está en un palco escénico, pero en el campo, y el público está muy cerca de él.

Hay, dentro de la narrativa, la producción de una película sobre la vida de Rollins, en la que el cantante es interpretado por el personaje del actor Robbie Clark (interpretado por Heath Ledger), sobre quién se discutirá más adelante. En una escena de esta película, Clark dice, apuntando a un panel publicitario con una imagen del cantante: “No se trata más de mí, se trata de él, su voz de la gente que garante duplicar su dinero.”<sup>4</sup> La distribución de los elementos en la escena revela que, en este momento de la carrera de Dylan, la cuestión comercial era fundamental y tal vez tenía primacía sobre el carácter político y social de sus canciones: el panel publicitario, que representa el artista cuyo retorno financiero a la industria cultural era garantido, se encuentra en la parte superior, es mucho más grande que todos los otros elementos escénicos y está bien iluminado, siendo, por lo tanto, el elemento que más llama la atención del público. Además, es una valla publicitaria que contiene sólo una imagen del cantante, sacando de él toda su “voz” y vaciándolo de contenido, lo que implica que la rentabilidad financiera se ha tornado más importante que la crítica social.

La cuestión comercial también está presente en otra escena. En su discurso de aceptación de un premio (Tom Paine Award), el cantante, borracho, hace comentarios políticos, diciendo que no había más izquierda y derecha, sino arriba y abajo, y que vía en él

---

<sup>4</sup> “It’s not about me anymore, it’s all about him, your guaranteed double-your-money-back voice of the people”.

algo de Lee Oswald, asesino del presidente Kennedy. Las personas presentes en la premiación, todas de la alta sociedad, se sorprendieron con la declaración. La escena se muestra al público como parte de un documental sobre el cantante. Después, en declaraciones a los periodistas, él sugiere que está cansado de las presiones para hacer canciones de protesta. Se muestra a continuación el testimonio de Alice Fabian, amiga del cantante: “Todos que le habían prestado dinero estaban sentados en el salón aquella noche. Una semana más tarde, él se disculpó formalmente.”<sup>5</sup> Es clara, entonces, la oscilación de Rollins entre lo que él creía y el dinero que financiaba su música.

Las contradicciones de este personaje se refieren no sólo a las contradicciones de Dylan, pero también a aquellas de la industria cultural (representada en la película especialmente a través de la música *folk* y de la industria de la música) y del momento histórico en el que la narración se sucede, la década de 1960.

La música *folk* y las canciones de protesta eran vistas por la derecha como una posible amenaza, ya que cuestionaban la situación social actual, exponiendo problemas y defendiendo cambios. Muchas canciones hablaban sobre el racismo, las dificultades enfrentadas por los más pobres y la desigualdad social. Al mismo tiempo, este movimiento musical era visto por muchos en la izquierda como un enfriamiento de la lucha por mejorías, ya que gran parte de él fue incorporado por la industria cultural. En la película, esta posición de izquierda es representada por las preguntas formuladas por algunos de los reporteros (sobre todo Keenan Jones) y por los fans de Jude Quinn.

Acentúese aquí que la relación entre la cultura popular (la música *folk*) y la industria cultural no fue de cooptación; no se puede decir que la industria cultural simplemente cooptó este movimiento musical, sometiéndolo por completo a sus reglas. La relación entre ellas es dialéctica: mientras los cantantes *folk* pueden utilizar la industria cultural como un medio de difusión de su producción (ya que ella llega a las masas con notable facilidad, a través de vehículos como la radio y la televisión) y utilizar de forma ventajosa y progresista el aparato cultural a su disposición, esta utilización generalmente implica una actuación de acuerdo con las normas de tal industria, cuyo objetivo es obtener lucros a través de la venta de músicas y de la imagen del artista como una mercancía.

---

<sup>5</sup> “Anybody who lent that kid a dime was sitting in that room that night. A week later, he issued a formal apology”.

Dick Weissman, que estudió la música *folk*, discute la actitud del artista frente a este problema:

¿Un artista debería elegir deliberadamente presentarse para públicos más pequeños, porque hay más interacción? La infraestructura musical de promotores de conciertos, asesores personales y estudios musicales— profesionales cuya renta se determina por las ganancias de grandes espectáculos y las ventas de discos — no se puede sostener por presentaciones más íntimas. Si el artista piensa que él/ella tiene un mensaje importante a transmitir, sea ella política, emocional o estética, ¿entonces no sería natural para él/ella desear un público más amplio? Esto inevitablemente le pone en competencia con otros músicos que tienen los mismos objetivos. (Weissman, 2006, p. 151)

Las ambigüedades de la industria cultural, a su vez, eran un índice de las ambigüedades de la sociedad estadounidense en los años 60. El período fue testigo de una conciencia más notable de diversos problemas (como la desigualdad social, el racismo y el sexismo), resultando en movimientos que buscaban cambiar el *status quo*. Sin embargo, muchos de estos movimientos perdieron fuerza y los logros no correspondieron a las expectativas de muchos.

El personaje de Jack Rollins, por lo tanto, parece funcionar como un momento de transición entre el lado más comprometido del niño que se presenta como Woody Guthrie y el gran reconocimiento de Jude Quinn como una estrella de la música.

Pasemos ahora a la observación de Quinn (Cate Blanchett), que es más fácilmente asociado al carácter comercial de Bob Dylan. Sin embargo, hay muchos elementos de su representación que ponen este punto de vista en duda.

Una de sus primeras escenas es aquella en la que se presenta en el New England Jazz & Folk Festival. Al entrar en el palco escénico, Quinn y su banda se vuelven para retirar sus instrumentos de las cajas. El sonido que los espectadores de la película escuchan en este momento son latidos del corazón, que ahogan el discurso en cena. Al giraren de nuevo para hacer frente a la audiencia (y la cámara), vemos que en realidad cada uno lleva una ametralladora, que apuntan a la audiencia del festival (y por consiguiente para aquella de la película, en vista de la posición de la cámara en la escena) y disparan. Aquí, el sonido de los latidos del corazón se detiene y da paso a los disparos. Cuando los últimos llegan al fin, los latidos no regresan; son, en realidad, reemplazados por la canción interpretada por la banda, que decepciona al público mediante el uso de instrumentos eléctricos. Este pasaje tal vez represente una visión particular de parte de los fans de Quinn: las armas corresponderían a los

instrumentos eléctricos, que matan el público (suspendiendo el latido de sus corazones), como prueba de la traición apuntada por los fans en sus testimonios. Esta muerte también puede leerse como la muerte de un cierto tipo de producción artística (la música *folk* en su forma más tradicional). Eso no quiere decir que este estilo de música ha dejado de existir, pero pone en duda si él seguía siendo el más apropiado para expresar determinadas cuestiones de la época. Acerca de la canción que la banda toca en esta escena, “Maggie’s Farm”, vuelve a estar presente el tema del trabajo, ya que el yo de la canción dice varias veces que ya no trabajará más en la granja de Maggie y para sus familiares, describiendo escenas de su cotidiano como su empleado.

El público pensaba que Rollins y Quinn, mediante su adhesión al lenguaje del sistema, se ponían cada vez más distantes de una postura crítica. *I’m Not There*, sin embargo, no presenta la cuestión en términos tan simples, cuestionándola en un discurso de Billy the Kid (Richard Gere): "cuanto más se vive de cierta manera, menos ella parece ser la libertad."<sup>6</sup> Cuanto más la gente pensaba que sólo se podía protestar en cierto modo, cerrándose a nuevas ideas, mayores eran las posibilidades del sistema actual (el capitalista, presente en este caso principalmente a través de la música comercial) superarlas, sistema este que estaba constantemente en busca del nuevo. Esta adhesión al sistema por los músicos es más visiblemente simbolizada por la adopción, por parte de Quinn, de instrumentos eléctricos, en detrimento de otros más tradicionales.

Lo que los fans de Quinn parecen no ver es que el uso de instrumentos eléctricos podría ser, en realidad, un intento de enfrentamiento. La propia música *folk*, antes la excepción, se había convertido en la regla, afirmación que puede parecer extraña al principio, pero que se hace más clara si pensamos que sus propios festivales (en que canta Quinn, por ejemplo) ya tenían muchas de las características de las músicas comerciales: eran eventos que generaban amplia publicidad, muchas veces era necesario pagar para obtener un ticket para ellos y los artistas participantes intentaban complacer al público presente. Como resultado, la introducción de instrumentos eléctricos rompería esta tendencia a la popularización del consumo de la música *folk* y la secuencia de las ametralladoras podría entonces ser vista como un intento de alertar al público de que tal vez ellos no estaban tan interesados en protestar como parecían, pero sí en consumir determinada forma musical, que no estaban dispuestos a reevaluar.

---

<sup>6</sup> “The more you live in a certain way, the less it feels like freedom”.

Es importante, en este punto, resaltar el papel de la música *folk* en el panorama cultural estadounidense de la década de 1960. Este era un segundo momento de retomada de la música tradicional del siglo XIX y la primera ola de retomada de estas canciones ocurrió en los años 30. Esa primera retomada ocurrió cuando una facción más radical de la población envuelta en las luchas políticas descubrió que había muchas canciones *folk* que abogaban cambios sociales, un estilo que se conoció como “música de protesta”. A finales de la década, una comunidad de músicos *folk* profesionales se había desarrollado en Nueva York, quien veía la música tanto como un medio de ganarse la vida como vehículo para promover las causas radicales. Woody Guthrie, por ejemplo, era parte de ese grupo. Estas canciones, sin embargo, fueran consideradas inadecuadas después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el gobierno de los EE.UU. comenzó a perseguir comunistas y activistas de izquierda.

A mediados de los años 50 y principios de los 60, ocurre la segunda retomada de la música tradicional, a través del desarrollo de un grupo de *revivalists* urbanos que valoraban la idea de autenticidad y eran contra la vertiente más *pop* del movimiento. Fue entonces cuando Bob Dylan surgió y al que se refiere la mayoría de los personajes de *I'm Not There*. La autenticidad consistía en aprender las canciones tradicionales y tocarlas lo más parecido posible a las versiones originales. Los festivales *folk*, que se fortalecieron durante este tiempo, lanzaron muchos músicos. Fue entonces también que surgieron artistas que escribían sus propias canciones, como Dylan. El *folk* entonces comenzó a mezclarse con el *rock* y se infiltrar en la música popular americana de otras maneras. El panorama no era el mismo de los años 30 y, por lo tanto, sería incoherente exigir a los artistas que cantasen y tocasen exactamente como los músicos de la primera retomada lo hacían. Entra en escena la industria cultural, que, si no vacía completamente el radicalismo de las canciones, por lo menos transforma las canciones de protesta en un nicho de mercado, lo que puede tornar su compromiso social cuestionable.

Es necesario, por tanto, pensar sobre esto. El público apreciaba lo que ellos consideraban la autenticidad de las canciones, pero ¿en qué consistía tal autenticidad? Si ellos mismos no conocían las canciones tradicionales interpretadas por los artistas *folk*, que era a menudo el caso, la autenticidad era en realidad un concepto basado en una apariencia: era considerado auténtico no lo que se parecía a la canción original, pero la música en que se utilizaban instrumentos tradicionales, ciertas composiciones y ciertas estructuras de letras. Otro punto importante es el rechazo a la vertiente *pop* del movimiento. Los festivales de música *folk*, por ejemplo, ya tenían, como se mencionó anteriormente, algunas de las

características de la música *pop*: eran eventos en los que se pagaba un ticket para ver los espectáculos, los artistas a menudo tenían contratos con compañías discográficas y el público esperaba que los artistas ejecutaran sus canciones como las conocían, por ejemplo.

Esto pone en duda algunas de las críticas a los artistas *folk*, en especial las acusaciones de que ellos se habían vendido. Parte del público (y la propia comunidad de músicos) podría sí tener sus razones para cuestionar el lado más *pop* de los que participaron en esta segunda retomada de la música *folk*, en términos de su compromiso con las causas radicales, pero es necesario realmente observar que aspectos estaban siendo criticados y aquello que se exigía de estos artistas. Es importante pensar si los fans tal vez no estaban exigiendo que ellos cantasen y tocasen de la misma manera y sobre los mismos temas que los cantantes de la década de 1930, lo que, en vez de sonar auténtico, podría de hecho ser visto como falso, por transponer a un contexto diferente algo del pasado, sin que se hiciera ningún tipo de reflexión sobre la relación entre el arte y el contexto socio-histórico.

También sobre la cuestión de la libertad del artista en términos de elecciones de formas de expresión, hay otra escena que merece ser mencionada, aquella guiada por la canción "Ballad of a Thin Man". En ella, el periodista Keenan Jones está en el auditorio de un teatro, junto a varias personas de la alta sociedad, que observan una supuesta aberración, una atracción de circo atrapada en una jaula. Todos se ríen, a excepción de Jones. Como dice la canción, él parece darse cuenta de que hay algo equivocado. En vista de esto, se levanta de su asiento para protestar, pero al hacerlo es él que es detenido en la jaula. Aquellos que cuestionan, que protestan, los disidentes, se convierten, por lo tanto, en aberraciones. Cuando en la jaula, Jude Quinn aparece y le ofrece el micrófono, demostrando que esto es exactamente lo que los medios de comunicación y el público hacen a los artistas.

"Ballad of a Thin Man" puede no hablar de trabajo y dificultades económicas de manera tan abierta como "Tombstone Blues", lo que no significa que simplemente ignora problemas sociales relevantes; está claro en la letra que hay un cuestionamiento de ciertas certezas y una llamada a tomar conciencia de una situación.

En sus escenas, Quinn, en la mayoría de los casos, está en un palco escénico, cantando y tocando (como en las secuencias mencionadas anteriormente), hablando con periodistas o en contacto con su *staff*, o sea, otros funcionarios de la industria de la cultura: los músicos de su banda, productores y agentes, por ejemplo. En general, se puede decir entonces que Jude Quinn es el personaje que se ocupa más directamente de la parte comercial de la carrera de

Bob Dylan: el sesgo de protesta de sus canciones no está tan claro, él utiliza instrumentos eléctricos (que lo distancian de un *folk* más tradicional) y realiza giras internacionales a grandes audiencias, que lo ven como un ídolo.

Teniendo en cuenta que el objetivo de este trabajo es establecer una relación entre la representación de Dylan como artista en *I'm Not There* y el panorama histórico de la narrativa, es importante mirar otro personaje: el actor Robbie Clark (Heath Ledger). Dos elementos son fundamentales para su historia en la película: la guerra de Vietnam y el feminismo.

La primera está presente en los vínculos que se establecen entre la vida personal del actor y el curso de la historia en el período, tanto a través de imágenes y a través de la propia narrativa de Clark en primera persona. Mencionase explícitamente la relación entre su matrimonio con la pintora Claire (Charlotte Gainsbourg) y la política, aquí representada principalmente por la guerra de Vietnam, que tuvo lugar entre 1955 y 1975. Ellos se conocen después de la muerte del entonces presidente de EE.UU., John F. Kennedy, y la escena en la que Claire entrega a Robbie los papeles del divorcio es seguida por imágenes de la firma del acuerdo que puso fin al conflicto. Robbie Clark es el personaje cuya vida privada más se explora, aunque su relación con su esposa siempre haga eco de la guerra. Este problema se refleja en los espacios personales donde las escenas se desarrollan, ya que es el personaje que tiene más escenas que ocurren dentro de una casa, por ejemplo.

La guerra de Vietnam ha generado en los Estados Unidos un movimiento contra ella. El conflicto armado comenzó en 1965, después de una presencia indirecta de EE.UU. en el país por cerca de diez años. La batalla comenzó oficialmente a causa de un episodio en el Golfo de Tonkin, pero más tarde se descubrió que este episodio fue en realidad una farsa para que los Estados Unidos tuvieran una coartada para el inicio de la confrontación armada. La guerra era inconstitucional, ya que el presidente la declaró sin siquiera consultar al Congreso Nacional, como exige la Constitución. Además, el país bombardeó áreas consideradas libres de fuego, causando la muerte de numerosos civiles, incluso ancianos, mujeres y niños. Información sobre esto no se daban en los medios de comunicación y la población, por lo tanto, sólo tenía acceso a lo que era de interés del gobierno de los EE.UU. Hubo, sin embargo, desde el principio, una gran discordancia entre lo que la gente en general sabía sobre el conflicto y la realidad de lo que estaba sucediendo. Sin embargo, las informaciones provenían de fuentes muy diversas y el control era muy difícil. La crueldad de la guerra era cada vez más evidente, por lo que los movimientos contra la guerra cobraron fuerza. Nixon fue elegido en 68 con la

promesa de poner fin a los combates y llegó a retirar algunas tropas del país, pero los bombardeos continuaron.

Las primeras manifestaciones contra la guerra vinieron del movimiento de derechos civiles. Según Howard Zinn, esto puede haber sido porque la experiencia de los negros con el gobierno les hizo darse cuenta con mucho más claridad que, contrariamente a lo que era dicho, el gobierno no estaba luchando por la libertad. Las protestas también involucraron varios estudiantes, muchos de los cuales habían sido llamados a servir en el ejército y se negaron a someterse. La oposición era fuerte entre las clases bajas, al contrario de lo que los medios de comunicación a menudo retrataban. Los Estados Unidos hicieron, en 1972, un último intento por ganar la guerra, pero ante más un fracaso, aceptaron un acuerdo para poner fin a la batalla. El gobierno intentó convencer a la gente que la guerra había terminado porque él había decidido negociar un acuerdo de paz, y no porque estaba perdiendo la pelea.

Otro aspecto importante en relación al tema de la guerra es su vínculo con los medios de comunicación. La pareja siempre tiene noticias sobre la confrontación en la televisión, así como la mayoría de los estadounidenses en el período. Las noticias que Claire ve en la televisión no son sólo de la guerra, sino también de Robbie, cuando él está lejos de casa filmando. Su acceso al público y al privado se da, por ende, por el mismo medio.

Las secuencias de Robbie Clark también son importantes para otro tema relevante para los años 60: el feminismo. En *I'm Not There*, el personaje central de este tema es Claire, la esposa del actor. En una fiesta, cuando se la presenta a un amigo de su marido, Claire dice que pinta cuadros abstractos, lo que es considerado con cierto aire condescendiente por Clark y su amigo. Sus pinturas, sin embargo, tienen como tema central la guerra de Vietnam. El hecho de que ella pinta cuadros abstractos parece disminuirla para Clark, pero en realidad es ella quién establece una relación más estrecha con el conflicto. El actor dice que él mismo es el centro de su mundo, mientras ella retrata la guerra en sus pinturas, lo que rompe el sistema de género tradicional, así como cuando ella le enseña a andar en moto. En otro momento, la pareja discute porque ella se queda indignada al oír a su marido diciendo que las mujeres nunca podrían escribir poesía como los hombres, agregando más adelante que idolatra las mujeres y piensa que todo el mundo debería *tener* una. Claire es, sin embargo, la que acerca Robbie al mundo del arte, leyendo poesías con él y llevándolo a veladas, por ejemplo, lo que inmediatamente hace su afirmación cuestionable. Claire, sin embargo, muestra como el sexismo empieza a ser cada vez más fuera de sintonía con la realidad en ese período.

Hay otra escena en la que el papel de las mujeres es relevante. Jude Quinn está en su habitación de hotel cuando un fan intenta atacarlo con un cuchillo. Una de las chicas de su séquito se acerca por detrás del muchacho y se lo golpea la cabeza con un florero, dejándolo inconsciente en el suelo. Quinn entonces le dice: "just like a woman" [como una mujer], título de una de las canciones de Dylan. El comentario del cantor muestra que la mujer ya no se veía tan frágil, sino como una persona capaz de actuar en los momentos importantes.

Teniendo en cuenta lo que se ha señalado hasta ahora acerca de los personajes, es importante realzar su construcción dialéctica. Ellos tienen muchas contradicciones, no sólo entre ellos sino también individualmente. El niño que dice ser Woody Guthrie, por ejemplo, comienza cantando junto a hombres más humildes y discutiendo los temas de sus canciones con una familia de negros, pero luego canta en la sala de estar de una familia de clase media y ya considera la posibilidad de convertirse en un artista de la televisión. Jack Rollins, a su vez, canta a trabajadores reunidos alrededor de él, pero después alcanza la fama y empieza a tener su compromiso político cuestionado. Jude Quinn es un cantante de fama internacional, que tiene muchos fans y canta en salas de concierto, pero sus canciones siguen teniendo un carácter cuestionador y siendo utilizadas en debates sobre la sociedad. Robbie Clark afirma ser el centro de su mundo y desprecia las pinturas abstractas de Claire sobre la guerra, pero establece una relación clara, en su narración en primera persona, entre su matrimonio y el conflicto en Vietnam.

En todos estos personajes, vemos claramente el uso de la dialéctica en su representación: ninguno adhiere total y exclusivamente al carácter político y comprometido ni al carácter comercial y alienado del arte, transitando entre estos dos polos. Este tipo de representación, no maniquea, impide que el espectador saque conclusiones precipitadas y le obliga a reflexionar sobre el papel social del artista. Veamos ahora algunos ejemplos más de como la dialéctica de la industria cultural, que se discutió anteriormente al hablar del personaje de Jack Rollins, está presente en *I'm Not There*.

El niño que dice ser Woody Guthrie, en un primer momento, canta y toca su guitarra con la gente de origen humilde, y no a una audiencia. Después de ser rescatado de ahogarse, sin embargo, se cambia de ropa y se presenta a una familia de clase media en el salón de su casa. Fue entonces cuando el muchacho, que antes consideraba extraño un artista cantar en palcos escénicos y estar tan separado de su público, comienza a preguntarse si quiere ser una "voz del pueblo" o un artista en la televisión.

Jack Rollins, por ejemplo, canta canciones de protesta, que hablan de temas como una mujer pobre que fue brutalmente asesinada por su jefe, quien recibió una pena irrisoria de la justicia (“The Lonesome Death of Hattie Carroll”). Sin embargo, él ha firmado un contrato con un estudio importante y por lo tanto a veces tiene que actuar de manera contraria de una confrontación. Un buen ejemplo es la escena, descrita anteriormente, en la que Rollins, recibiendo el Tom Paine Award, hace un discurso muy crítico, pero a continuación emite una disculpa formal por haber recibido dinero de las personas que estaban presentes en el premio.

Las mismas contradicciones están presentes en las escenas de Jude Quinn. El artista tiene la oportunidad de difundir su música a audiencias muy grandes, incluso en otros países, lo que sería una ventaja, ya que daría un mayor alcance para los mensajes de estas canciones. Sin embargo, él tiene que tratar con periodistas y aficionados que lo hacen preguntas totalmente irrelevantes, como cuantos cantantes de protesta existen, o si el camello que se menciona en una de sus canciones se refiere a la marca de cigarrillos. Él tiene a su disposición, al menos aparentemente, un dispositivo que le permite difundir su trabajo, pero este aparato lo obliga a hacer una gran cantidad de espectáculos, lo que le desagrada y le desgasta físicamente, como es evidente en la escena de la fiesta en la que habla con su productor sobre esto. Quinn es tratado como una mercancía por la industria y como una estrella por los aficionados y periodistas, y parece que sus canciones son cada vez menos comprendidas. Aunque miembros de una organización (posiblemente los Panteras Negras) escuchen sus canciones y discutan su significado (y sus relaciones con las situaciones que enfrentan en la vida diaria), la mayoría parece que la considera como una mercancía que se consume.

El personaje de Robbie Clark en la historia trabaja en una película en la que interpreta a Jack Rollins, y en una de las escenas de esta película, como se describió anteriormente, su personaje cuestiona el papel de Rollins como cantante de protesta. La interpretación de Clark, sin embargo, parece muy artificial, lo que hace el público se preguntar cuánto él realmente se preocupa por esta cuestión y cuánto se da cuenta que la pregunta se aplica a sí mismo, es decir, si él se cuestiona cuanto a su función social como artista. Esto podría implicar un desinterés y una falta de comprometimiento con el panorama histórico que lo rodea, pero Clark establece claramente una relación entre su vida y la política de EE.UU. en su narración en primera persona, haciendo un paralelismo entre su matrimonio con Claire y la guerra de Vietnam.

En general, se observa que la década de 1960 era un momento en que la población de EE.UU. se dio cuenta de la real situación de su sociedad. Los estadounidenses percibieron que el supuesto milagro económico de la década anterior no había cambiado en realidad la estructura de la sociedad: todavía había desigualdad, pobreza, luchas obreras, sexismo, racismo y problemas en el gobierno. Muchos comenzaron a salir a las calles exigiendo cambios, una tendencia que se fortaleció a lo largo de la guerra de Vietnam, conflicto en el que se hizo cada vez más claro que los Estados Unidos estaban luchando por sus intereses, no por la libertad de otros pueblos, tal como aseguraban. Esta fue incluso la misma postura adoptada por el gobierno frente la población en general, a favor de los pocos que se podrían considerar muy ricos, haciendo creer a la clase media que ella tenía privilegios y dando a la mayoría más pobre paliativos suficientes sólo para evitar revueltas más significativas. Las protestas, sin embargo, así como la música *folk*, fueron vistas por los izquierdistas como un enfriamiento de la lucha, porque creían que la población no estaba realmente comprometida a realizar un cambio radical de las estructuras sociales, contentándose cuando ganaban del gobierno medidas que se ocupaban de algunos de los síntomas de los problemas sociales que enfrentaban (ciertas leyes de derechos civiles, como la prohibición de la discriminación contra los negros en el transporte público), sin realmente hacer frente a las causas de tales problemas (pobreza y desigualdades sociales, por ejemplo, en el caso de los derechos civiles).

En las palabras de Zinn:

En los años 60 y 70, por la primera vez, el Sistema no ha podido producir una unidad nacional y fervor patriótico en una guerra. Hubo una avalancha de cambio cultural que el país nunca había visto –en el sexo, familia, relaciones personales–, precisamente las situaciones más difíciles de controlar desde los centros normales de poder. Y nunca antes ha habido tal retirada de confianza de tantos elementos del sistema político y económico. (Zinn, 2003, p. 640)

Se puede, por último, considerar el papel del propio *I'm Not There* como un objeto de cultura. Hablamos hasta ahora acerca de como Dylan (a partir de lo que se representa en la película) opera dentro de la industria cultural, pensando si él tiene un papel progresista o no, y vendo como esto se sucede. Sin embargo, no se debe dejar de lado el papel del propio *I'm Not There* en este escenario. A pesar de posicionarse claramente como una obra de cuestionamiento que no sigue la lógica de las películas comerciales, siempre se debe recordar que esta producción está sin duda incrustada en la industria cultural. Por lo tanto, si los diversos Dylans del director Todd Haynes oscilan entre la defensa de sus ideales políticos y

sociales y el rendimiento a los dictados de la industria de la música, Haynes también oscila entre estrategias actuales en el cine hegemónico (escoger un tema de interés popular como mote de su trabajo y el empleo de actores de renombre mundial, por ejemplo) y un uso progresista del cine (al sacar el foco de la subjetividad y plantear cuestiones políticas).

Teniendo en cuenta lo que se ha discutido hasta ahora, es posible concluir que *I'm Not There*, al retratar la vida y la carrera de Bob Dylan a través de diferentes personajes dialécticamente contruidos, lo que saca el foco de la subjetividad del artista, incita el público a reflexionar sobre otros temas. Algunos, como se señaló anteriormente, son las contradicciones de la industria cultural y, de manera más general, del período histórico en el que gran parte de la narrativa se desarrolla (los años 60). Las ambigüedades de los personajes se refieren, por lo tanto, a las contradicciones de la sociedad americana en ese período. La película, sin embargo, no adopta una visión maniquea, prefiriendo llevar su público a detectar tales contradicciones y darse cuenta de que ellas no son exclusivas de Dylan, penetrando varios otros temas marcados por la obra, como la lucha por los derechos civiles, la guerra de Vietnam y el papel social y político del artista en este escenario.

## **Bibliografía**

Frank, Thomas 1998 (1997) *The Conquest of Cool* (Chicago: The University of Chicago Press).

Harman, Chris 1998 (1988) *The Fire Last Time: 1968 and After* (Londres, Chicago y Sidney: Bookmarks).

Haynes, Todd 2007 *I'm Not There* (EE.UU. y Alemania).

Weissman, Dick 2006 (2005) *Which Side Are You On? An Inside History of the Folk Music Revival in America* (Nueva York y Londres: Continuum).

Willett, John 1992 (1964) *Brecht on Theater – The Development of an Aesthetic* (Nueva York: Hill and Wang).

Zinn, Howard 2003 (1980) *A People's History of the United States* (Nueva York: HarperCollins Publishers).