

Traduciendo a Lester Bangs: dos casos prácticos

Trabajo final de grado

Daniel Martín Galindo

Tutora: Helena Borrell Carreras

Grado en Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas

Universitat de Vic – Universitat Oberta de Catalunya

Curso académico: 2021/2022

Ikaria, 15 de diciembre de 2021

The original is unfaithful to the translation.

Jorge Luis Borges

Fiction is a bridge to the truth that journalism can't reach.

Hunter S. Thompson

Most rock journalism is people who can't write, interviewing people who can't talk, for people who can't read.

Frank Zappa

Resumen

En este trabajo final de grado se realiza una incursión académica en el ámbito del periodismo musical, concretamente en el de la música rock. El hecho de tratarse de un campo poco estudiado, además de históricamente denostado desde un prisma literario, fue un acicate para adentrarme en él. La elección de dos artículos de Lester Bangs se debe, precisamente, al objetivo de contradecir esa percepción peyorativa y demostrar la calidad literaria y artística de parte de este periodismo. El proceso para enfatizar esa calidad en los textos analizados consiste en la traducción y posterior análisis de los elementos que los elevan muy por encima del periodismo convencional, en la categoría de literatura.

El punto de vista que prima es, evidentemente, traductológico, aunque también se ha prestado atención a aspectos históricos, lingüísticos y estilísticos, tanto del periodismo musical como de los subgéneros de los que bebe el autor de la obra examinada. Estos, junto a la indagación de la traducción en el sector periodístico, constituyen el marco teórico que sirve de base conceptual al proyecto.

Palabras clave

Traducción, periodismo musical, literatura periodística, estilo anticonvencional, argot, neologismos, el ritmo en la prosa, domesticación, flujo de conciencia, figuras retóricas, sintaxis atípica, énfasis.

Abstract

This bachelor's thesis involves an immersion in the field of musical journalism, particularly in rock journalism. The fact that it is a field scarcely researched, apart from being historically undermined by the literary world, was a motivation factor to delve into it. This is why I chose two articles by Lester Bangs, to put this negative perception into question and show the literary and artistic quality present in some of this type of journalism. In order to emphasise this quality, I have translated the articles and analysed the aspects that place them way over conventional journalism, right next to literature.

Considering the field of my studies, the main point of view of this project is heavily translation-related, even though historical, linguistic and stylistic aspects have been taken into consideration; especially, those linked to musical journalism and to the subgenres that influenced Lester Bangs the most. Along with the study of translation within the journalism realm, these aspects form the theoretical frame that serve as the conceptual foundation of this project.

Key words

Translation, Musical journalism, journalistic literature, anticonventional style, slang, neologisms, rhythm in prose, domestication, stream-of-consciousness, rhetorical devices, atypical syntax, emphasis.

Índice

1. Introducción.....	5
1.1 Justificación del corpus.....	5
1.2 Objetivos básicos.....	6
1.3 Metodología.....	6
2. Marco teórico.....	7
2.1 El periodismo musical.....	7
2.1.1 Breve repaso histórico.....	7
2.1.2 Características.....	8
2.2 El Nuevo Periodismo y el periodismo Gonzo.....	10
2.3 Periodismo y traducción.....	13
2.3.1 Teorías funcionalistas y traducción literaria.....	14
3. Autor.....	17
3.1 Biografía.....	17
3.2 Obra.....	17
4. Traducción de los artículos.....	19
5. Análisis traductológico.....	29
5.1 Principales retos.....	29
5.2 Técnicas de traducción.....	44
6. Conclusiones.....	49
7. Bibliografía.....	51
8. Anexo: textos originales.....	54

1. Introducción

1.1 Justificación del corpus

Durante muchas décadas, el periodismo musical fue víctima de un desprestigio generalizado, tanto por parte del mundo editorial como dentro de su propio gremio. Esto se debió a que, por un lado, no existía ninguna formación reglada dedicada a esta especialización (ni, por muchos años, al periodismo en su totalidad), y, por otro, la concepción común que prevaleció en épocas pretéritas de la música como algo efímero, ligero y superficial. La elección de una obra perteneciente a este ámbito para mi TFG nace, en parte, del interés personal por refutar esta percepción del subgénero como un arte menor, mostrando cómo ciertas obras pueden alcanzar la categoría de literatura. Este es el caso de los textos que he escogido para el trabajo, dos artículos del crítico musical Lester Bangs, unánimemente reconocido como uno de los escritores más originales, creativos y mordaces de la historia del periodismo musical. Estas características son fáciles de apreciar en los artículos elegidos, ambos repletos de las idiosincrasias lingüísticas del autor; estas conforman un rico elenco para el análisis traductológico que he realizado, además de, en ocasiones, un reto mayúsculo para la traducción.

El primer artículo, titulado «Astral Weeks», versa sobre Van Morrison; el siguiente, «My night of ecstasy with the J. Geils Band», sobre la J. Geils Band. En el primero, el autor se muestra inusualmente vulnerable, cándido y lírico, carente del sarcasmo que le caracteriza, para describir uno de los discos más importantes de su vida. En él se puede apreciar el abundante número de figuras retóricas a las que recurre, su peculiar uso de la sintaxis y la técnica del flujo de conciencia que adoptó, principalmente, de los escritores *beat*.

En el segundo artículo encontramos numerosas palabras inventadas y argot local, al igual que otras existentes escritas de manera agramatical. La terminología tiende a ser informal, aunque a su vez se alterna con cultismos o lenguaje más sofisticado. En mi opinión, estos detalles son los que supondrán mayores inconvenientes al traducir.

El estilo de Bangs es hijo de tres corrientes relacionadas entre sí: la generación *beat*, el Nuevo Periodismo y el periodismo Gonzo. De ellas adoptó la querencia por la ruptura de las normas establecidas (tanto temáticas como gramaticales), técnicas narrativas como el mencionado flujo de conciencia, la yuxtaposición constante de temas y el sentido de la sátira corrosiva. Para este estudio, focalizaré especialmente en cómo el escritor emplea esas normas gramaticales: su atípico uso de la sintaxis, la exigua puntuación y el vocabulario poco convencional. Este último es de especial interés e implica una de las mayores dificultades para traducir, dada la gran cantidad de argot, neologismos y recreaciones del lenguaje oral que el autor utiliza.

La elección de estos textos, además de a mi apreciación personal de la música, se debe a la detección de muchos errores de traducción en lecturas previas enmarcadas en el ámbito de la música popular. Esto me llevó a concluir que dichos errores (o, mejor dicho, incoherencias) podían deberse a retos traductológicos concretos inherentes a la traducción de este género de libros. Esta idea me resultó estimulante y me motivó a investigar sobre esos posibles retos.

1.2 Objetivos

El presente proyecto se planteó con diversos objetivos en mente. Aun así, por cuestiones de espacio y tiempo, es menester señalar que algunos de ellos no podrán ser tratados con la profundidad que en un inicio se pretendió. He aquí los principales:

- Remarcar la calidad literaria de ciertos artículos sobre música popular.
- Buscar problemas de traducción comunes que esta tipología de textos puede contener.
- Encontrar soluciones traductológicas para los numerosos retos que la obra de Lester Bangs genera a nivel gramatical —argot, neologismos, figuras retóricas, sintaxis y puntuación inusuales, entre otros—.
- Desglosar dichas soluciones para su justificación teórica una vez la traducción se haya llevado a cabo.
- Ahondar en el contexto histórico relativo al periodismo musical, en sus características y en las influencias del autor para explicar el origen de un estilo literario tan particular como el que nos ocupa.
- Realizar una introducción sobre la traducción en el ámbito periodístico.
- Hacer referencia a las teorías funcionalistas y la traducción literaria para examinar cómo se aplican a la obra estudiada.
- Aportar una propuesta de traducción que ambiciona obtener un texto meta que reproduzca el estilo único del original, a la par que transferir su contenido de forma fidedigna, cohesiva y comprensible para el público destinatario.

1.3 Metodología

Para la elaboración del trabajo, he seguido diferentes etapas:

- Elección de una obra literaria dentro del ámbito musical. Como objeto para el proyecto, opté por centrarme en un tema que conozco bien y me apasiona. Tras varios titubeos, encontré un trabajo que albergaba un grado adecuado de interés personal y dificultad.
- Lectura del libro y selección de los fragmentos a traducir. Me decanté por dos capítulos en los cuales encontré numerosos retos de traducción, como son la traducción de argot y neologismos.
- Investigación de la literatura existente sobre el tema para plantear el marco teórico. En esta fase, la búsqueda se focalizó en varios aspectos: ubicar al autor en su contexto periodístico y describir el movimiento estilístico al que pertenece; analizar la relación entre periodismo y traducción; y, finalmente, enumerar las características que definen al periodismo musical.
- Estudiar el fragmento elegido para extraer todos los retos traductológicos que este plantea.
- Realización de la traducción. Esta se apoyará en los pasos previos de contextualización y pormenorización de las dificultades.
- Análisis traductológico. Aquí se tienen en cuenta los retos y estrategias de traducción.

- Conclusiones. Se sopesan los hallazgos teóricos, el proceso de traducción y su examen posterior, el propio procedimiento empleado en el trabajo global y las cuestiones que este ha sugerido.

2. Marco teórico

2.1 El periodismo musical

2.1.1 Breve repaso histórico

Las revistas musicales, al igual que otras publicaciones especializadas, nacieron en sociedades con una clase media significativa que disponía de la economía y la educación para imbuirse de la música aristocrática. Antes de la aparición y consolidación de esta clase media, dicha música era un privilegio exclusivo de las clases altas. En su origen, estas revistas cumplían la función de educar el gusto de sus lectores mediante la descripción de músicas que estos no podían disfrutar en persona.

Inglaterra fue el epicentro en el que, gracias a importantes cambios sociales y económicos, se formó un entorno favorable en el que esta tendencia cultural pudo emerger. De hecho, los primeros conciertos públicos de los que hay constancia tuvieron lugar en Londres (Temperley, 1969). Sin embargo, fue en otro destacado centro comercial, Hamburgo, en donde se publicó la primera revista musical en 1722; se titulaba *Crítica Musica*, y constaba de un compendio de debates teóricos y noticias musicales. Fue en Alemania donde la crítica musical se consolidó con mayor firmeza; la erudición, rigor y seriedad características de sus publicaciones no tenían parangón en ningún otro lugar. En Inglaterra, solo dos revistas se acercaban a la calidad de sus homólogas alemanas: *The Musical World* y *The Musical Times*.

La crítica de música clásica sufrió una debacle paulatina a partir de la segunda mitad del siglo XX, debido al nacimiento del rock and roll, y en particular a la eclosión de los *Beatles* a principios de los años 60. Esto conllevó un desinterés progresivo en el clasicismo musical y un entusiasmo colectivo por el pop, el soul, el folk y demás estilos populares que irrumpieron con gran intensidad en esas décadas. Es en este caldo de cultivo en el que emerge el periodismo rock, el cual dominaría la prensa musical hasta la década de los 90.

La mayoría de autores (Frith, 1978/1981; Negus, 1992; Toynbee, 1993; Shuker, 1994; Forde, 2001b) están de acuerdo en alinear el nacimiento de la prensa musical moderna con el del *Melody Maker* (1926). Esto se debe a que esta revista fue pionera en consagrar sus contenidos exclusivamente a la música popular; de paso, ayudó de manera incalculable a legitimarla y elevarla a la categoría de arte. La popularidad e influencia del *Melody Maker* sembró el germen que allanó el camino para la gestación de la época dorada del periodismo rock en los años 60 y 70, con críticos de la talla de Robert Christgau, Lester Bangs y Ellen Willis en la plantilla de revistas como *Rolling Stone*, *Creem*, *The New Yorker*, *Crawdaddy* o *The Village Voice*.

Según Forde (2001b), es durante el periodo que va desde 1965 a 1967 cuando los periodistas musicales logran ascender de estatus y ser considerados como escritores *per se*, superando así la escasa valoración y los prejuicios que su especialización acarrea consigo.

Semejante revolución crítica aconteció a rebufa del conocido como Nuevo periodismo, corriente estilística que alentó un análisis más reflexivo y profundo de la música popular

en el ámbito periodístico, cultivando para ello una escritura imbuida de literatura. En términos profesionales, dicho movimiento conllevó un traspaso de poderes de los editores a los escritores (Chambers, 1985; Forde 2001b).

Un buen paradigma del nuevo estilo de crítica musical resultante es Lester Bangs, uno de los primeros en trasladar las formas transgresoras del Nuevo Periodismo a la prensa sobre música.

La influencia de la prensa musical a finales de los 70 era desproporcionada y se produjo una alianza entre esta y el punk que logró reafirmar a ambos. Entre 1979 y 1983 la industria musical se enfrentó a una etapa de declive, lo que convirtió a los consumidores de revistas en un objetivo comercial prioritario (Toynbee, 1993). La creciente popularidad del indie-pop durante la década de los 80 desencadenó una tercera ola de innovación estilística en el periodismo rock (Forde, 2001b), representada por reconocidos escritores como Paul Morley, Ian Penman, Simon Reynolds y David Stubbs. Esta ola se extendió y evolucionó hasta los últimos coletazos de los años 90, cuando lo que se denominó como *poptimism* se estableció en el acontecimiento musical que dominaría la década venidera. Este movimiento pretendía infundir prestigio al habitualmente denostado género pop, enaltecido por la democratización de la crítica musical que implicó la aparición de los *blogs*.

En el momento actual, el periodismo musical vive un periodo de gran incertidumbre, dada la preponderancia de Internet y las redes sociales. En aplicaciones como Spotify o YouTube, aparecen recomendaciones musicales seleccionadas por algoritmos que apenas dejan tiempo para asimilar la música debido al ritmo febril con el que surgen. Redes como Twitter o Facebook publican información de todo tipo de músicos y facilitan el acceso directo a sus páginas oficiales. La consecuencia lógica de este apogeo tecnológico es que gran parte de las revistas musicales en formato físico se han extinguido, relegando el papel de la crítica especializada a publicaciones en línea.

2.1.2 Características

La razón de ser de la prensa especializada es satisfacer las diferentes inquietudes del público lector, motivo por el que ha de disponer de una notable capacidad de adaptación; no por casualidad, esta especialización nació a partir de la segregación del público en cuestión de preferencias e intereses. Sumado a este fenómeno, está la necesidad del propio periodismo de alcanzar contenidos de calidad y cada vez más especializados (Fernández y Esteve, 1996).

La función de los periodistas es orientar a los lectores en materias que desconocen parcial o totalmente; en el caso de los periodistas musicales, su trabajo es difundir sus conocimientos sobre músicos, géneros, obras, etc. Los críticos, como apuntó Thorton (1995), tienen una importante labor social, ya que ayudan a crear, clasificar y distribuir la cultura. Los textos más relevantes de este subgénero, según Aguilera (2012), son aquellos que, aparte de cumplir con los objetivos propios de su profesión y especialización, adquieren la categoría de piezas literarias autosuficientes. En ellos se puede apreciar tanto el conocimiento del autor como su ingenio y destreza con el lenguaje. En este sentido, se puede considerar a Lester Bangs como uno de los críticos musicales de mayor envergadura literaria, además de uno de los pioneros en la simbiosis de literatura y periodismo rock.

A pesar del valor intrínseco del periodismo musical, su consideración dentro y fuera del gremio ha sido (hasta el tsunami crítico de finales de los 60) indudablemente peyorativa.

Al no disponer de antecedentes inmediatos, la crítica musical era percibida como una tarea que no requería instrucción académica ni habilidades particulares; no ocurría lo mismo con la crítica teatral y literaria, que sí gozaban de la apreciación general al tratarse de artes con mayor base académica y menos efímeras que la música. El periodismo musical se vinculaba a una prosa en la que se ignoraban los estrictos códigos estilísticos de los periódicos y revistas comunes, con más elementos compartidos con la ciencia-ficción o las vanguardias literarias que con otra cosa.

La valoración de la crítica musical sufrió una brusca alteración gracias al surgimiento del Nuevo periodismo en la década de los 60. Tras esto, muchas características de este movimiento fueron interiorizadas por los periodistas musicales y llevadas, en algunos casos, hasta las últimas consecuencias: los llamados 'reportajes de inmersión'; el concepto del escritor-personalidad (Jones, 1992; Pauly, 1990; Wolfe and Johnson, 1975); las técnicas literarias de la generación *beat*; la ideología Gonzo del escritor provocador (ejemplificada por la escritura de Hunter S. Thompson y Lester Bangs), o el periodismo analítico de escritores americanos como Paul Williams, Jon Landau o Robert Christgau.

En la prensa musical de los 70, dominó una autonomía discursiva que dio lugar a una 'identidad multilingüe', en la que las diversas voces y estilos de los escritores bregaban por recibir atención. Seguían teniendo el Nuevo periodismo (y el Gonzo) como guía principal: los artículos eran en primera persona, con el escritor en el centro ejerciendo de observador-protagonista, quien hablaba tanto del tema escogido como de sí mismo. Se trataba de un género pionero que aunaba periodismo y literatura. Con frecuencia, las fotos de los críticos acompañaban los textos y sus nombres aparecían en la portada; se fusionaban, por tanto, los titulares con la firma de los escritores, subrayando la importancia de estos.

Estos datos nos dejan entrever como la prensa musical se convirtió en un sector establecido y respetado, sobre todo en Gran Bretaña y Estados Unidos, acaparadores de las escenas rock y pop del momento. La publicación del libro *The Penguin Book of Rock and Roll Writing* (Heylin, 50 1992) se podría considerar como la consagración definitiva y canonización cultural de esta modalidad periodística.

Las publicaciones sobre música popular constituyen un importante terreno en el que poder investigar las dinámicas de la cultura popular. Los periodistas de música ejercen de mediadores entre el consumidor de música y la industria musical; esta industria, de la cual conforman un eslabón representativo, tiene como principal preocupación vender. Para lograr sobrevivir como entidad más allá de las ventas, la prensa musical necesita la publicidad; esta, aparte de servir como bastión económico, indica la orientación comercial de las publicaciones.

Su libertad creativa está supeditada a las políticas de las revistas con las que colaboran, políticas que varían según el público al que van dirigidas. Aun así, los críticos musicales son al mismo tiempo fans profesionales y consumidores constantes de música, factores que pueden interponerse en su deber de informar de manera convincente a los lectores. Tal como lo describe Fenster (2002), su discurso es a la vez el del aficionado a la música y el del experto con autoridad para sentar cátedra, lo que les asemeja y distingue de los lectores respectivamente.

Los críticos musicales cumplen el rol de 'guardianes del buen gusto', y su influencia es evidente entre los compradores de discos. Mediante la constante alusión a referentes (Fenster, 2002), se establece entre ambos una relación que asume la compartición de

unos códigos culturales parejos. Cada género, estilo o escena tiene códigos particulares, ya sean técnicos o más abstractos; su finalidad es facilitar la comunicación con los conocedores y neófitos de las músicas descritas, ya que los no iniciados no comprenderán la terminología empleada.

Esta relación entre escritores y lectores se fue desvinculando conforme la prensa de música *pop* se afianzaba en el mercado durante los años 90. La causa fue la saturación de información y la repetición constante de historias, que daban la impresión de estar manufacturadas por un publicista. También influyó la competición que ejercían la radio, la televisión e Internet en cuestión de críticas, entrevistas y noticias, lo que llevó a muchas revistas a perder interés en producir textos de calidad. Su prioridad pasó a ser utilizar el poder que tenían sus artículos y críticas para hacer triunfar a una banda o para destruirla, basándose muchas veces en criterios dudosos (marcados por la comercialidad y la moda más que por la calidad). Por tanto, el principio original del periodismo musical de educar y orientar a los lectores se fue diluyendo hasta transformarse en un acto puramente mercantil que obedecía los dictados del éxito comercial y la publicidad.

2.2 El Nuevo Periodismo y el periodismo Gonzo

Nuevo Periodismo

El Nuevo Periodismo surgió a mitad de los 60 en un panorama literario que padecía una severa crisis de imaginación. Levine (1985) lo achaca al impacto que los medios de comunicación empezaban a tener sobre la sociedad, que en la esfera literaria dio como resultado la inhibición de parte de la creatividad e invención inherentes al género de ficción. La realidad social del momento en Estados Unidos contenía tal grado de agitación (y los medios la magnificaban aun más), que los escritores no podían evitar sentirse abrumados por ella y limitarse a retratarla. Sin embargo, estos escritores tendían a recrearse en ideas y abstracciones en sus relatos, dejando de lado aspectos importantes de la contracultura y las técnicas que tipificaban el realismo social. Es ahí donde entró en juego el Nuevo Periodismo, aprovechando ese vacío para basar en él su estilo.

Es este estilo, idiosincrásico y hasta entonces inédito, lo que separó al movimiento del periodismo tradicional, dado que este último no suele preocuparse por las cualidades estéticas (Wolfe, 1973). En sus escritos de no ficción, utilizaban técnicas novelísticas procedentes del realismo, cuya finalidad era conseguir la misma inmediatez e involucración emocional del lector que una novela realista. Para ello, empleaban recursos como la reconstrucción minuciosa de escenarios, la grabación de diálogos completos, la tercera persona narrativa y la anotación de todos los detalles posibles.

Fiswick (1975) afirma que no existe un consenso sobre qué es el Nuevo Periodismo, y lo define más bien como un término que describe a un amplio abanico de escritores. Dennis y Rivers (1974) opinan de forma similar, concluyendo que se trata de una mezcla de estilos, formas y propósitos, y que podría sintetizarse solo de forma general como 'un movimiento insatisfecho con los valores y estándares de su tiempo'. Aun así, estos autores están de acuerdo en que existen una serie de características comunes. Fishwick (1975) destaca la inclinación subversiva, la ausencia de pretensiones, la motivación comercial más que la moral y el interés en lo específico más que en lo objetivo. Otras técnicas frecuentes en el Nuevo Periodismo son el uso del monólogo interior o flujo de conciencia en sus reportajes, los personajes compuestos a partir de una variopinta

mixtura de rasgos de otros personajes, las licencias gramaticales, los neologismos, las inversiones, las interjecciones y la repetición. Muchos de estos aspectos están presentes en la obra de Lester Bangs, quien bebió tanto del Nuevo Periodismo y el Gonzo como de la generación *beat*.

Otro aspecto destacable de estos periodistas es su obsesión por contar la verdad, una misión que les obligaba a cuestionarse todo en todo momento. Buscaban revelar la verdad no oficial que está detrás de las normas establecidas y puede alterar de manera radical la visión del mundo de los lectores. Esto se consigue siendo objetivo y subjetivo a la vez, apoyándose en cualidades estéticas y morales, para trazar un retrato completo (Johnson 1975).

Un detalle que unía a los autores adheridos al Nuevo Periodismo era el rechazo del periodismo convencional. Opinaban que no disponía de los medios técnicos ni la visión creativa para reflejar la complejidad social y cultural en la que estaban inmersos. El principal escollo a superar, según Kallan (1975), era el tono neutral y objetivo arraigado en el periodismo clásico, un tono que no tenía ni la capacidad ni la fuerza para dar respuesta a los acuciantes problemas sociales. Este autor considera que el estilo impersonal y desapegado de quienes profesan este periodismo no logra capturar el ambiente ni el sentimiento de una historia, resultando en artículos estériles y poco veraces. El Nuevo Periodismo, por contra, rezuma carácter y personalidad; su intención es recrear una experiencia, más que describirla. Su método para conseguirlo consistía (derivado de la simbiosis del periodismo de investigación y las técnicas de la ficción narrativa) en sumergirse por completo en el tema de su reportaje, en ocasiones pasando meses realizando trabajo de campo para conocer a sus sujetos a través de entrevistas y recopilación de hechos. Con ello lograban captar a los personajes analizados en profundidad, a la par que escenas vivaces, diálogos creíbles y tramas que cautivaban gracias a su tensión dramática. Un buen ejemplo de estas cualidades es *A sangre fría*, de Truman Capote, obra fundacional del Nuevo Periodismo que sirvió de modelo para el género de no ficción.

El autor que aparece más frecuentemente asociado al Nuevo Periodismo, ya sea como precursor o promulgador, es Tom Wolfe. Él fue la voz más clara y constante del movimiento, aportando una base teórica y unos objetivos concretos. Sin ir más lejos, en 1973 editó la antología *Nuevo Periodismo*, en la que recopiló textos de los escritores más relevantes del género, como Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, Gay Talese o Joan Didion. Su obra *Gaseosa de ácido eléctrico*, de 1968, está considerada como una de las piedras angulares del Nuevo Periodismo. Junto a Wolfe, tanto Gay Talese como Hunter S. Thompson merecen el calificativo de 'pioneros' de este movimiento periodístico (aunque la idiosincrasia de Thompson dificulta adscribirle a otra cosa que no sea al periodismo Gonzo, su propia versión del género).

Periodismo Gonzo

El término Gonzo fue acuñado por Bill Cardoso, antiguo editor del *Boston Globe*, para calificar el estilo de Hunter S. Thompson. Sin embargo, el origen de la palabra es cuanto menos confuso. La teoría de Cardoso sugiere que podría tratarse de una deformación del término francés «gonzeaux», utilizado en la Canadá francófona para designar un 'sendero luminoso'. Lo que trasmite este concepto, empero, dista mucho de la escritura de Thompson, que se asemeja más bien a una travesía salvaje.

El propio Thompson entendía por Gonzo algo 'insólito y esperpéntico', adjetivos a los que habría que añadir 'arriesgado, extravagante, terco, hiperbólico y subjetivo', términos habitualmente empleados por los críticos para aludir al subgénero. La apropiación por parte de Thompson de la denominación se asocia a la canción instrumental «Gonzo», interpretada por James Booker, una de sus favoritas.

Dejando de lado su dudosa etimología, lo que está claro es que el periodismo Gonzo es la versión del Nuevo periodismo de Thompson. Ambos comparten varias características e intenciones, como pueden ser el alejamiento del periodismo arquetípico de su época, el punto de vista subjetivo (mucho más acentuado en el Gonzo), el uso del monólogo interior o flujo de conciencia, la repulsa de la neutralidad narrativa o la inmersión del periodista en la historia. En palabras de Thompson, el Gonzo está basado en la hipótesis de William Faulkner de que 'la mejor ficción es más verdadera que los hechos'.

Existen, por el contrario, varios aspectos que les diferencian: el uso de la primera persona en el periodismo Gonzo, su estilo radical, el grado de involucramiento en los hechos, la caracterización del autor como un personaje más, la costumbre de no editar y la influencia de las drogas en lo narrado. Varios críticos han arrojado luz sobre el periodismo Gonzo y han ayudado a revelar su peculiar esencia. Para McKeen (1991), se trata de un estilo periodístico que no requiere reescritura alguna, y que se compone de notas, esbozos de otros artículos, transcripciones de entrevistas, telegramas, etc. A su juicio, los elementos más importantes del género son el reportero y su cruzada por conseguir información. Jarnow (2003) contribuye afirmando que los principios esenciales que rigen el estilo de Thompson y el Gonzo son la subjetividad absoluta y la idea de que el primer borrador es el mejor, detalles que entroncan con la sensibilidad *postbeatnik* de la escena literaria de finales de los 60.

Desde otro punto de vista, el Gonzo es el reflejo del estilo de vida narcótico de Thompson, aspecto que sobrevuela toda su obra y que se ha convertido en el más tópico concerniente tanto a esta como a su persona. El autor utilizaba las drogas para alcanzar un paradójico caos sensorial que le abría las puertas de una percepción más clara y lúcida. El resultado del uso y abuso de estupefacientes era, tal como muestran sus escritos, una perspectiva paralela distorsionada y grotesca, pero que albergaba grandes verdades sobre el mundo circundante. Algo que le asemeja al esperpento de Valle-Inclán, que mediante el reflejo de un espejo cóncavo distorsionador consigue sacar a la luz los aspectos más turbios y sórdidos de la humanidad. Se trata, pues, de caricaturizar, exagerar y transformar la realidad para al final obtener, contradictoriamente, la esencia de la misma. Este *modus operandis*, al igual que muchos otros aspectos definitorios de este subgénero inventado por Thompson, sobrevuela sobre la figura de Lester Bangs de manera inconfundible. El crítico adoptó el estilo de vida narcótico-visionario desde muy joven, de la misma forma que la heterodoxia lingüística con la que se expresaba.

2.3 Periodismo y traducción

La traducción ha formado parte del periodismo casi desde la creación de los primeros periódicos en la Europa del siglo XVII. Sobre todo, en lugares como Inglaterra, España y Escandinavia, los artículos y noticias traducidos constituyeron la base de las primeras publicaciones que surgieron allí (Valdeón, 2012). En el siglo de su gestación, la mayoría de los textos publicados procedían de la Europa continental, y las noticias nacionales apenas tenían representación en ellos.

Traducir periodismo, al igual que cualquier otro género, exige unos conocimientos y habilidades especiales, que en este caso preciso se concretan en conocimientos textuales especializados, técnicas de redacción periodística y dominio de las convenciones (Hernández Guerrero, 2006). El traductor de este género crea nuevos textos periodísticos pertenecientes a una tradición lingüística y cultural concreta, supeditada a parámetros distintos a los de los originales.

Al traducir textos de otros ámbitos lingüísticos y culturales, hay que adaptarse al lector del texto meta, llevando el escrito a su terreno e incluso adjuntando explicaciones en caso necesario. Las traducciones requieren, por tanto, cierto grado de domesticación que supla las diferencias socioculturales entre los lectores de distintos países. La traducción periodística depende sobremanera del pragmatismo para lograr su objetivo comunicativo; un ejemplo de ello son las presuposiciones (o saber compartido entre autor y receptor), que exigen la intervención constante del traductor mediante el empleo de técnicas de traducción concretas, como la descripción o la adaptación (Hernández Guerrero, 2006).

Otro aspecto importante es la adaptación de los textos traducidos al nuevo formato de la publicación destinataria. Los cambios que este proceso involucra son principalmente de carácter tipográfico y de extensión. Otro posible cambio que se puede dar en la adaptación es la función que cumple el texto traducido, la cual puede mantenerse fiel al original o no. El apartado del periódico o revista en el que se sitúe el nuevo artículo dependerá de qué función tenga; si esta varía, también lo hará su localización.

Para llevar a cabo estos cambios con éxito se necesitará aplicar técnicas de traducción específicas, como la amplificación lingüística, la compresión y la elisión, las más recurrentes dentro de la variedad de opciones disponibles.

En mi traducción de Lester Bangs, se conserva la misma función que en el TO, que es informar; la particularidad estriba en que, en este caso, se trata de informar utilizando elementos literarios que obligan a tener en cuenta otras funciones, como la poética. De esta manera, a la función de informar habría que sumarle la de entretener y deleitar.

Debido al ya comentado cambio de sistema sociocultural, el traductor tiene la labor de conseguir un texto fluido y que cumpla su papel informativo, superando obstáculos como pueden ser la traducción de siglas, nombres propios o instituciones. Para esto, será necesario saber manejar técnicas como las previamente enumeradas.

Además de esto, se deberán tener en cuenta una serie de criterios, tanto ideológicos como formales. Los primeros se plasman en la línea editorial de cada publicación; los segundos, en el libro de estilo. En general, los libros de estilo son similares en su selección de pautas. Las principales diferencias son de índole tipográfico, de transcripción (alfabetos) o relativas al empleo de préstamos de otras lenguas.

2.3.1 Teorías funcionalistas y traducción literaria

Junto a las técnicas y criterios aplicados a la traducción, no podemos pasar por alto las teorías de la traducción, concretamente las teorías funcionalistas. Si nos centramos en la obra elegida para este proyecto, habremos de considerar también las características fundamentales de la traducción literaria; al fin y al cabo, dicha obra está constituida por textos literarios situados dentro de un marco periodístico.

Las teorías funcionalistas tienen como fundamento básico el concepto de Skopos. Este término, de origen griego, significa 'propósito'. La teoría fue introducida por Hans J. Vermeer y explicada minuciosamente en el libro que publicó junto a Katharina Reiss (Reiss y Vermeer, [1984]1996). Según esta teoría, el principio esencial que condiciona todo proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la acción traslativa; cada traducción va a depender de su propósito y situación, por lo que no existe la 'traducción perfecta'. Pueden existir diferentes Skopos para las distintas partes del texto; a menudo existe la tendencia hacia una jerarquía de los Skopos del texto y de las partes del texto (García Álvarez, 2006).

De acuerdo con la teoría de Skopos, la lengua no es únicamente un sistema de signos lingüísticos, sino que forma parte de una cultura; debido a ello, la traducción es tanto una transferencia cultural y como una transferencia lingüística. Por este motivo, el traductor debe ser bicultural además de bilingüe (Kaczor, 2017).

Dentro del proceso de traducción, el mensaje transferido debe ser comprendido por el receptor dentro de su situación específica (coherencia intratextual), que debe tener más significancia que la fidelidad al texto origen o equivalencia (coherencia intertextual), sujeta al hecho de que la función del texto origen y meta permanezca igual (Kaczor, 2017).

La teoría posee una base relativista que subraya la subjetividad inherente a cualquier percepción del mundo, lo que crea una contradicción entre los conceptos tradicionales de fidelidad y equivalencia y el relativismo subjetivo que caracteriza a la traducción. Como explica Nord (1994), para que un TM y su TO sean equivalentes, tendrían que tener una relación de igualdad en cada una de las dimensiones textuales. No obstante, la naturaleza de las traducciones refleja que las pretendidas equivalencias se excluyen mutuamente.

Otro detalle característico de esta teoría es que el Skopos de un texto meta puede ser diferente al del texto origen. Esto se da debido a que las traducciones, como hemos apuntado anteriormente, son transferencias culturales y lingüísticas, lo que conlleva que el contenido transferido puede mutar al ser introducido en un contexto de interrelaciones inédito.

En la traducción que constituye el núcleo de este trabajo, el Skopos del texto meta es homólogo al de origen. En ambos se pretende, antes que nada, expresar la visión del mundo y de la música del autor, desde un prisma subjetivo que poco tiene que ver con el periodismo tradicional. Para lograr esta equivalencia de propósitos, en el texto meta se ha procurado representar el estilo del autor sin demasiadas intromisiones que alteren su esencia. Considero que no es necesario realizar cambios significativos en el lenguaje del texto original para adecuarlo al público meta, exceptuando la transferencia de los neologismos, argot y figuras retóricas, que sí exigen adaptaciones. Sería fácil dejarse llevar por un exceso de domesticación en una traducción de esta índole, pero esto conformaría una pérdida irreparable del espíritu del texto de partida.

Dicho esto, el TO no deja de ser un artículo periodístico, cuya finalidad última es, al menos oficialmente, informar y dar una opinión. Es por ello importante transferir también ese Skopos al TM, para que este no mute en un mero texto de ficción.

Las teorías funcionalistas resultan de gran utilidad para la traducción literaria, al igual que otros enfoques tradicionalmente utilizados en este terreno, como los surgidos en los ámbitos filológico o lingüístico. El enfoque funcionalista propone una serie de fundamentos teóricos para la traducción literaria que ayudan a justificar las decisiones del traductor (Huertas Abril, 2011). Para ello, la teoría del Skopos propone algunas consideraciones generales aplicadas a la traducción literaria (Nord, 1997):

- El traductor interpreta el TO desde dos vertientes: con respecto a la intención del emisor, y con respecto a su compatibilidad y adecuación en la situación meta.
- El TM ha de reflejar las funciones o función del TO en la situación meta, teniendo presente la intención del emisor.
- El mundo del texto de la traducción ha de ser seleccionado de acuerdo con la intención que se quiere conseguir en el TM. En otras palabras, el traductor debe elegir el grado de exotismo que quiere imprimir al TM, situándose en el punto apropiado de domesticación o de extranjerización.
- El código ha de seleccionarse de modo que el efecto del TM se corresponda con las funciones del TM, puesto que la cultura meta proporciona unos medios lingüísticos adecuados para conseguir una función determinada.

En mi traducción de Lester Bangs, he intentado recrear el mismo registro, tipo de léxico y sintaxis del original para que el TM conserve las mismas funciones que el TO. Estas son, como ya se ha apuntado, informar a la par que entretener, el resultado de la fusión entre periodismo y literatura; en otras palabras, función informativa y función poética, lo que conlleva una síntesis del lenguaje denotativo y el connotativo. Además de entretener, la función poética posee la cualidad de iluminar mediante la revelación de verdades universales, algo que solo la buena literatura puede conseguir. Esta función es tal vez la que alberga mayor peso en la obra de Bangs, una cualidad que la acerca más a la literatura que al periodismo.

En el cómputo global, la traducción resultante se inclina hacia el lado del exotismo. El registro preserva la irreverencia, espontaneidad, coloquialismo, informalidad y comicidad que prevalece en parte del TO, al mismo tiempo que transmite la carga existencialista de los fragmentos de mayor solemnidad y moralismo. La elección del léxico es igualmente extranjerizante, menos en los casos ya subrayados de terminología especialmente inusual. De igual forma, la sintaxis de la traducción procura en todo momento reinterpretar el ritmo frenético de buena parte del original, mediante la extensión de las oraciones, la concatenación incesante de ideas, los elementos enfáticos o el empleo del clímax narrativo al final de los párrafos. Características todas ellas de la técnica del flujo de conciencia, tan presente en la escritura de Lester Bangs.

Tradicionalmente, el concepto de traducción literaria era confundido con otros, como el de adaptación o reescritura (Huertas Abril, 2011). Aunque existe una cantidad ingente de acercamientos al concepto de este tipo de traducción, la propuesta de Toury (1993) es digna de mención. Afirma que la traducción literaria puede aludir a dos aspectos bien distintos, aunque relacionados entre ellos: la traducción de textos considerados como literarios en la cultura de origen, y la traducción de textos que solo se consideren literarios en la cultura meta. Esto último llama la atención, ya que resulta extraño que un texto sea literario para una cultura y no para otra. En cambio, es más habitual de lo que aparenta a simple vista.

El caso de Lester Bangs es atípico, ya que en su propio país no tuvo ninguna consideración literaria hasta años después de su muerte, cuando se publicó la primera antología que recogía sus artículos. De esta forma, la percepción de su trabajo en la cultura de origen fue cambiando con los años hasta adquirir el incuestionable estatus literario del que goza hoy en día; sin ir más lejos, para críticos como Greil Marcus, Bangs no es solo el mejor periodista musical que ha dado Estados Unidos, sino uno de los mejores escritores norteamericanos surgidos en la segunda mitad del siglo XX (Marcus, 1986). En nuestro país, dado que la única traducción de la primera antología de Bangs no se realizó hasta 2018, es difícil valorar su apreciación en términos artísticos. Aunque, es de suponer que será análoga a la que tiene en su propio país hoy en día, alentada tanto por el prestigio crítico que le precede como por sus cualidades intrínsecas.

Para el escritor e historiador Estuardo Nuñez (1952), existen tres tipos de traducciones literarias: las traducciones literales, que pueden ser desde tajantemente literales hasta literales pero con sentido literario; las traducciones libres, que comprenden tanto aquellas que respetan la escritura de la obra traducida, como las que conservan el espíritu del original a la vez que realizan una recreación notable; las imitaciones poéticas, en las que se altera la forma y el sentido del original, que no es más que un punto de partida.

En lo que respecta a la traducción de Lester Bangs, podríamos catalogarla como una traducción libre que respeta la escritura del original. Es una etiqueta voluble, ya que por momentos se engloba más bien en la traducción literal con sentido literario. Lo más adecuado sería, pues, situarla entre estas dos tendencias.

Para finalizar, me gustaría incluir aquí un pertinente extracto del artículo de Ortega y Gasset *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), donde trata en profundidad la traducción literaria. En él, concluyó que «la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido... La traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra. Si ésta es una obra poética, la traducción no lo es, sino más bien un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquélla sin pretender jamás repetirla o sustituirla». Esto nos da a entender que pretender transferir el estilo y la idiosincrasia de un texto procedente de otra lengua y cultura a la lengua meta, es muchas veces un esfuerzo fútil. En esas ocasiones, solo podemos aspirar a crear una adaptación aproximada, tal como señala Ortega y Gasset.

3. Autor

3.1 Biografía

Lester Bangs nació el 14 de diciembre de 1948 en Escondido, California. Pasó buena parte de su infancia y adolescencia en El Cajon, donde desde muy pequeño se aficionó a la lectura. Pronto se convirtió en un joven *beatnik* que procesaba pleitesía a William S. Burroughs y Jack Kerouac, quienes, junto a músicos como John Coltrane y Miles Davis, constituyeron dos de sus mayores influencias juveniles (Bustillos, 2012).

En 1969, mientras asistía irregularmente a la Universidad Estatal de San Diego, publicó su primera crítica en la revista *Rolling Stone*; en ella publicaría más de 150 críticas durante los cuatro años que duró su colaboración (Marcus, 1986).

Entre 1971 y 1976, Bangs trabajó en Detroit como crítico y editor de la revista *Creem* (Christgau, 1982). Fue aquí donde su caótica, subversiva y fantasiosa versión del estilo Gonzo, basada en el sonido y el lenguaje del rocanrol, llegó a cristalizar. Sus críticas mezclaban todo tipo de temas en un batiburrillo cultural sin precedentes en el periodismo musical: política, literatura, filosofía, ciencia ficción, cómics y las peripecias de su propio día a día. Un buen ejemplo de este cóctel es su artículo sobre los Stooges: en él se entremezclan la analítica descripción de la banda con comentarios sobre el antihéroe de J.D. Salinger Holden Caulfield, el cómico británico Malcolm Muggeridge, el místico Manly P. Hall y el autor de *Winnie the Pooh*, A. A. Milne.

Temática aparte, el tono de sus escritos suponía a su vez un contraste radical, el cual podía oscilar entre el desdén absoluto por los artistas analizados y la veneración casi religiosa. Entre sus héroes y villanos preferidos se encuentran referentes omnipresentes como Lou Reed, David Bowie, John Lennon, James Taylor o Emerson, Lake and Palmer.

Esa estética entusiasta y beligerante, henchida también de amor por la cultura basura y el desprecio por lo pretencioso, dejó una huella indeleble en su nicho periodístico y fue imitada posteriormente por escritores de diversa índole.

Tras abandonar *Creem*, empezó a trabajar como *freelance* y colaboró con numerosas publicaciones como *The Village Voice*, *Penthouse*, *Playboy* y *New Musical Express*.

A principios de la década de los 80, Bangs había dejado de lado el consumo exacerbado de drogas y alcohol que marcó y maltrajo su vida. Irónicamente, falleció en 1982 tras sufrir una sobredosis de fármacos con los que trataba de curar una gripe.

3.2 Obra

La antología a la que pertenecen los dos artículos traducidos y analizados en este trabajo fue publicada de forma póstuma en 1987. La selección de escritos y la introducción son obra de Greil Marcus, amigo de Bangs y uno de los más reputados periodistas musicales de los Estados Unidos. La selección recoge publicaciones de toda su carrera, a excepción de su periodo en *Rolling Stone*. Tampoco contiene críticas de muchos de sus músicos favoritos, como Captain Beefheart, Miles Davis o los Rolling Stones, ya que, según Marcus, la escritura de Bangs perdía fuerza e ingenio cuando hablaba de sus filias. Por tanto, se trata de una recopilación de lo que Marcus considera los textos que atesoran mayor relevancia literaria, así como los más idiosincrásicos. En la introducción, escrita por Marcus, se refleja hasta qué punto llegaban las ambiciones literarias de Bangs: dejó atrás miles de poemas, varias biografías, proyectos de ficción a medias y varias decenas por empezar.

En esta colección se pueden apreciar las características más representativas del trabajo de Bangs y las múltiples facetas que cultivó en su periplo creativo: el primer artículo, «Psychotic reactions and carburetor dung», es una delirante oda al grupo de culto Count Five repleta de datos inventados y digresiones constantes; «Astral weeks» es un profundo y lírico análisis del segundo disco de Van Morrison que logra plasmar verdades universales, a la vez que una descripción de la trascendencia que el disco ha tenido en la vida del periodista; «Of Pop Pies and Fun» es una aguda diatriba al culto al ego y el estrellato escondida bajo una crítica del disco *Fun House*, de los Stooges; en «James Taylor Marked for Death», el autor habla de temas tan variopintos como Dostoievski, los Troggs o la importancia de no tomarse nada en serio (según él, lo contrario supone el fin del arte, especialmente del rock), pero apenas menciona al músico que da título al artículo.

Además de esta colección, se ha publicado una segunda llamada *Main Lines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*, compilada por el también crítico John Morthland. En esta selección sí que se encuentran artículos sobre muchos de sus artistas predilectos, aparte de muchos de los que escribió para *Rolling Stone*.

Su estilo narrativo rezuma atrevimiento, sentido del humor, desprecio por las convenciones literarias, escepticismo por todo y todos (incluso por él mismo), amplitud de miras, búsqueda de la verdad, eclecticismo y un acentuado moralismo. Para Bangs, la música popular alberga un código moral que debe respetarse; de ahí su perenne indignación ante músicos que, según su apreciación, no estaban a la altura de estas demandas morales y sucumbían a todo tipo de excesos artísticos y conductuales. Creía que el rock poseía cualidades transformadoras, redentoras y trascendentes, que era la más vitalista de las artes populares, por lo que le irritaba profundamente que muchos de sus portavoces la banalizaran hasta el ridículo. Este moralismo poseía, aparte del énfasis en el mensaje que trasmitía la música, un cariz estético: la calidad artística de las canciones tenía que estar a la altura de lo que proclamaban para ser dignas de consideración. Semejante nivel de exigencia hizo que tuviera una relación de amor-odio con la música.

Por otro lado, detestaba la seriedad y pedantería con la que muchos estudiosos diseccionaban el rock 'n' roll, ya que olvidaban algunos de los aspectos más importantes de este: su humor impertinente, franqueza emocional y frecuente frivolidad.

Para él no había distinción entre las bandas de rock sobre las que escribía y las grandes ideas presentes en la literatura de la época; mediante técnicas literarias como el flujo de conciencia, introducía a sus lectores a nuevos conceptos con los que pretendía ampliar sus perspectivas y conocimientos.

Sin embargo, pese a la devoción con la que abordaba su trabajo y su profesionalismo, su verborrea, el mencionado moralismo y su vívida fantasía le convirtieron en una especie de renegado del gremio, siendo rechazado por varias de las revistas de moda del momento (Christgau, 1982).

4. Traducción de los artículos

Astral Weeks

Astral Weeks, de Van Morrison, se publicó justo hace diez años. Fue especialmente significativo para mí, porque el otoño de 1968 fue una época horrenda: estaba hecho un despojo físico y mental, con los nervios machacados y repleto de fantasmas y arañas que acechaban e invadían mi mente. Mis contactos se habían extinguido casi por completo; la presencia de otras personas me ponía nervioso y paranoico. Pasé días y noches sin fin hundido en un sillón de mi habitación, leyendo revistas, viendo la televisión, escuchando discos, mirando al infinito. No sabía cómo mejorar la situación, y, aunque lo hubiera sabido, lo más probable es que no hubiera hecho nada.

Independientemente de cómo me sintiera cuando salió, *Astral Weeks* —el disco de *rock* que más me ha marcado hasta el momento— sería el tema de este artículo. Pero en el estado en el que estaba, hizo las veces de faro, una luz en las lejanas orillas de la lobreguez; es más, era la prueba de que quedaba algo por expresar artísticamente, además de nihilismo y destrucción (mi otro disco de cabecera del momento era *White Light/White Heat*). Daba la impresión de que el hombre que hizo *Astral Weeks* estaba sufriendo de manera terrible, un sufrimiento que la mayoría de trabajos previos de Van Morrison solo habían sugerido. Pero, al igual que en los últimos álbumes de la Velvet Underground, dentro de la oscuridad existía un elemento redentor, una compasión infinita por el sufrimiento ajeno y una franja de belleza inmaculada y asombro místico que atravesaba el corazón del trabajo.

No sé cuán significativo será que mucha otra gente haya tenido impresiones parejas a las de mi encuentro inicial con *Astral Weeks*. No creo que haya nada en él que lo vincule a gente que está pasando por malos momentos. Surgió en una época en la que muchas cosas que eran valiosas para mucha gente empezaban a desintegrarse; una época en la que la resaca autodestructiva que siempre acompañó a la gran fiesta de los 60 había atrapado a muchos y empezaba a hundirlos. Por ello, pese a su atemporalidad, *Astral Weeks* quizás fuera también un producto de su era. Es preferible pensar eso que preguntarse de qué clase de espectros eclesiásticos irlandeses podría ser producto Van Morrison.

Tres conciertos en televisión: en 1970, una retransmisión de la NET de un cartel múltiple estelar en el Fillmore East. Los Byrds, Sha Na Na y Elvin Bishop han acabado sus respectivos conciertos. Ahora vemos a Van Morrison tocar tres o cuatro canciones. Llega al climax, como hacía siempre por aquel entonces, con «Cyprus Avenue», perteneciente a *Astral Weeks*. Tras finalizar las estrofas, lleva la canción, la banda y a sí mismo hacia una coda que desde ese momento devino en una de sus señas distintivas, así como uno de los finales de concierto más clásicos del rock de todos los tiempos. Con excelsas dinámicas que le permiten saltar de un fraseo espontáneo e indescritiblemente excéntrico a la pura pasión en un suspiro, conduce la música en oleadas mediante *crescendos*, parando y empezando y parando y empezando la canción una y otra vez, imponiendo largos silencios maniacos a modo de gigantescas interrogaciones entre las paradas y los reinicios y dominando la sala con una tensión absoluta; «¡Es demasiado tarde para parar!», grita, y cuando crees que todo se va a elevar hacia cotas mayores, pisa el freno seco y fríamente, el vacío de una explosión silenciada, lanza el micrófono al suelo y desaparece del escenario. Sin lugar a dudas, es una de las cosas más perversas que jamás haya visto hacer a un intérprete. Por supuesto, es sensacional: tenemos un nudo en el estómago, estamos enloquecidos y

ansiosos por más, a pesar de que sabemos con certeza de que hemos visto y sentido algo único.

En 1974, un concierto de rock nocturno en una cadena de televisión: salen Van y su banda, tocan unos cuantos acordes resplandecientes, y, durante alrededor de diez minutos, el profeta se recrea en las palabras 'Way over yonder in the clear blue sky / Where flamingos fly' ('Mucho más allá, en el claro cielo azul /Donde los flamencos vuelan'). No hay más letra. Creo que tampoco hay solos instrumentales. Solo esas palabras, repetidas suavemente una y otra vez, dilatadas, alteradas, convertidas en sonidos inconexos, suspendidas en el espacio y luego esparcidas a los vientos, murmuradas como un mantra hasta que se convierten en sílabas sin sentido, para más tarde volver a la misma imagen expansiva mientras el tiempo parece pararse por completo. Él está ahí de pie, con los ojos cerrados, cantando, en trance, a la vez que la banda se balancea trémula sobre sus propios abismos profundos y azulados de afinación abierta.

Primavera-verano de 1977, mismo tipo de actuación: canta «Cold Wind in August», una canción del recientemente publicado *A Period of Transition*, en el que también se encuentra una versión bastante diferente de la canción de los flamencos. «Cold Wind in August» es una balada, a la que Van le da una lectura convencional y apropiada. El único inconveniente es que, durante el tiempo que la está cantando, camina adelante y atrás en línea recta sobre el escenario, con los ojos cerrados con firmeza, su pequeño cuerpo cual boca de incendio nadando a contracorriente contra lo que debe ser un nerviosismo mortificante que tal vez se esté transfiriendo al cámara.

Se trata de una amalgama completa de tics verbales —aunque muchos son físicos también— que están ahí con razón, dado que ayudan a definir su estilo. *Astral Weeks* está plagado de ellos: cuatro apresuradas repeticiones de las frases 'you breathe in, you breathe out' ('inspiras y espiras') y 'you turn around' ('te das la vuelta') en «Beside You»; en «Cyprus Avenue», doce 'way up on' ('muy arriba'), 'baby' ('cariño') cantado trece veces consecutivas como si se tratara de alguien corriendo cuesta abajo detrás de su amor, y la desgarradora forma en la que alarga 'one by one' ('uno a uno') en la tercera estrofa; y, por encima de todo, cuando en «Madame George» canta la palabra 'dry' ('seca') y luego 'your eye' ('tu ojo') veinte veces en un arco melódico de carrusel tan bello que te deja sin aliento. Y entonces ocurre esto: 'And the love that loves the love that loves the love that loves to love the love that loves to love the love that loves' ('Y el amor que ama el amor que ama el amor que ama el amor que ama amar el amor que ama amar el amor que ama').

Van Morrison está interesado, más bien obsesionado, con cuánta información musical y verbal puede comprimir en un pequeño espacio; y, de forma casi inversa, cuán lejos puede extender una nota, palabra, sonido o imagen. Capturar un momento, ya sea una caricia o un empujón. Repite ciertas frases hasta extremos que para cualquier otro parecería ridículo, porque está esperando la revelación de una visión, tratando de alentarla de la manera menos intrusiva. A veces te la otorga a través del silencio, cortando la canción a mitad de vuelo: «¡Es demasiado tarde para parar!».

Es la gran búsqueda, alimentada por la creencia de que, mediante estos procesos musicales y mentales, la iluminación se puede alcanzar, o, como mínimo, vislumbrar.

Cuando trata de lograr esto, normalmente lo consigue más bien en forma de sentimiento que de Palabra Revelada —puede que gran parte del sentimiento provenga del intento de alcanzar—. Pero también da siempre la sensación de QUÉ pasaría si HUBIERA

aprehendido la Palabra; hay momentos en que la Palabra parece estar merodeando muy cerca. Y hay momentos en que nos damos cuenta de que la Palabra estaba justo a nuestro lado, cuando las frases más mundanas y manidas se transforman: te doy 'love' ('amor'), de «Madame George». Surgida de un relativo silencio, la Palabra: 'Snow in San Anselmo' ('Nieve en San Anselmo'). 'That's where it's at' ('Ahí está lo bueno'), dirá Van con convicción (¿no son sus entrevistas fascinantes?). Lo que no dice es que él está dentro del copo de nieve, aislado por la canción: 'And it's almost Independence Day' ('Y ya casi es el Día de la Independencia').

Es probable que te estés preguntando cuando voy a empezar a hablar de *Astral Weeks*. En realidad, hay muchas cosas de *Astral Weeks* que ni siquiera quiero contarte. Porque, lo hayas escuchado o no, no sería justo que te impusiera mi interpretación de un imaginario tan sumamente subjetivo, aparte de que, en muchas ocasiones, no sabría decir de qué está hablando Morrison. Él tampoco lo sabe: «No me sorprende que la gente interprete mis canciones de forma diferente», le dijo a un entrevistador de *Rolling Stone*. «Pero no quiero dar la impresión de que sé todo lo que significan, porque no lo sé. En ocasiones me quedo estupefacto. Miro algunas de las cosas que surgen y parecen apropiadas, pero no puedo decir con certeza lo que quieren decir».

Ahí vas

Mirando con aspecto avaricioso

Hablando con Huddie Leadbetter

Mostrando fotos en las paredes

Y susurrando en las salas

Y señalándome con el dedo

No tengo la más remota idea de lo que esto significa, pero, por un lado, me gustaría abordarlo de una forma tan indirecta y evocativa como las propias letras. Porque, en cualquier caso, cuando te pones a intentar explicar con exactitud un documento místico como *Astral Weeks*, van a surgir problemas. En primer lugar, lo que significa está en la forma de tocar el bajo de Richard Davis, que complementa las canciones y la voz en todo momento con un lirismo que es algo más que gran maestría musical: tiene algo que supera a la inspiración, algo que ha sido bendecido, situado en el espectro de lo milagroso. Todo el conjunto —la sección de cuerdas de Larry Fallon, la guitarra de Jay Berliner (quien tocó en el *Black Saint and the Sinner Lady*, de Charles Mingus), la batería de Connie Kay— es así: tanto ellos como Morrison suenan como si, más que leyendo la mente de los otros miembros, moraran dentro de ellas. Los hechos podrían ser muy diferentes. En el momento de la grabación de *Astral Weeks*, John Cale estaba gestando su propio álbum en un estudio adyacente, y afirmó que «Morrison no podía trabajar con nadie, por lo que le metieron en el estudio solo. Tocó todas las canciones con una guitarra acústica como única acompañante, y más tarde la banda agregó sus partes sobre esas grabaciones».

Fuera esta historia cierta o no, en ningún caso los hechos serán de utilidad alguna aquí. Un ejemplo: Van Morrison tenía veintidós o veintitrés años cuando hizo este disco, detrás del cual hay vidas enteras. *Astral Weeks* no trata de hechos, sino de verdades. Si se pudiera definir, diría que es un disco sobre gente anonadada por la vida, totalmente abrumada, atrapada en su piel, su edad y su ego, paralizada por la enormidad de lo que, en un momento de visión, puede comprender. Es un don precioso y terrible, brotado de

una aterradora verdad, porque lo que esa gente ve es al mismo tiempo infinitamente bello y mortalmente horripilante: la ilimitada y caprichosa habilidad humana para crear o destruir. No es ni mística de Oriente ni una visión psicodélica de la esmeralda divina, así como tampoco una percepción «baudelairiana» de la belleza de lo sórdido y lo grotesco. Puede que todo se reduzca a la apreciación momentánea del milagro de la vida, con su inevitable concomitante, un vertiginoso atisbo a la capacidad de sentir dolor y de infligirlo.

Absorto entre el puro embeleso y la angustia. Preguntándose si no serán la misma cosa, o si, al menos, tendrán una relación íntima. En «T.B. Sheets», la última narración extensa que hizo previa a *Astral Weeks*, Van Morrison vio morir de tuberculosis a una chica a la que amaba. La canción era claustrofóbica, sofocante, de una fuerza descomunal: 'insinuaciones, errores, cuerpos extraños'. Mucha gente no podía con ella; el editor de este libro ha dicho que es basura, pero yo creo que le puso aprensivo. De todos modos, el asunto es que algunas partes de *Astral Weeks* —«Madame George», «Cyprus Avenue»— retoman el dolor de «T.B. Sheets» y arraigan el mundo en él. Porque, pese a que el dolor de ver morir a un ser amado de cualquier enfermedad atroz debe ser horrendo, al menos es algo conocido, de alguna forma comprendido, ponderable, que incluso lleva a algún sitio, dado que existe un proceso: enfermedad, declive, muerte, duelo, cierta sanación emocional. Sin embargo, el hermoso espanto de «Madame George» y «Cyprus Avenue» es precisamente que sus protagonistas no se están muriendo: vemos la vida en todo su esplendor, y estas personas no sufren debido a enfermedades, sino a la naturaleza. A no ser que la naturaleza sea una enfermedad.

Un hombre sentado en un coche aparcado en un bulevar, mirando a una chica de catorce años volviendo a casa del colegio, enamorado sin remedio de ella. Por poco he llegado a las manos con amigos debido a mi insistencia de que gran parte de la obra primeriza de Van Morrison tenía una reiterada y obsesiva temática pedófila; pero aquí hay algo que, al mismo tiempo, podría tomarse por pedofilia o por algo muy alejado de ello. Él la ama. Por eso mismo, está indefenso. Tembloroso. Paralizado. Colérico. Sin esperanza. La naturaleza se mofa de él, como solo la naturaleza puede mofarse de sí misma. ¿O no es acaso el amor algo natural? Da igual. Cuando llega el final de la canción, está en una especie de éxtasis alucinatorio; la música se desvanece transmitiendo dolor y anhelo. Es un dolor supremo, el de ser un espectador aprisionado. Y puede que no muy lejos de «T.B. Sheets», a excepción de que debe ser de un romanticismo mucho más sencillo sentarse y ver morir a un ser amado que verle en la flor de la vida y la salud, sabiendo que nunca podrás tenerle, ni siquiera hablarle.

«Madame George» es el centro gravitatorio del álbum. Esta pieza musical, tal vez una de las más compasivas jamás grabadas, nos pide —o, más bien, consigue— que veamos la grave situación de lo que, siendo poco fino, llamaré una *drag queen* loca de amor con una empatía tan intensa que, cuando el cantante la hiere, nosotros también lo hacemos (Morrison ha manifestado en al menos una entrevista que la canción no tiene nada que ver con ningún tipo de travesti; al menos que él sepa, añade raudamente, aunque eso son sandeces). La belleza, la sensibilidad y lo sagrado de la canción se debe a que no tiene nada de sensacionalista, explotador o chabacano. De alguna forma, Van tiene razón cuando insiste en que no es sobre una *drag queen*, al igual que mis amigos estaban en lo cierto en lo de la pedofilia: trata sobre una persona, como las mejores canciones y la mejor literatura.

El escenario es el mismo que el de la canción previa, Cyprus Avenue, al parecer un lugar donde la gente se deja llevar, impulsada por el deseo, hacia momentos de confrontación con su destino que arruinan la carne y enturbian la visión. Es un sitio elemental de juicios sin piedad —el viento y la lluvia están presentes en ambas canciones— y, curiosamente, de los aun más crueles juicios de los adultos por parte de los niños, en ambos casos objetos de amor totalmente indiferentes a sus posibles amantes adultos. Los niños de Madame George son puro desdén —como los pillastres que canibalizan al primo homosexual en la obra de Tennessee Williams *De repente el último verano*, están encantados de aparecer mientras haya música, fiesta, bebidas y cigarros gratis, y encantados de escupir sobre los afectos de George cuando se acabe todo lo demás y el invierno sepulcral se asiente, aparte de con viento y lluvia, con granizo, cellisca y nieve.

Aquello que debería parecer lo más extraño de todo, pero que al final no lo es, es que sean las características que supuestamente harían de George alguien de lo más patético —la edad, la embriaguez, la manera en que los niños cogen su dinero y repudian su amor— las que despiertan algo por él en el corazón del niño que anida en la canción. Es obvio que el niño no se ‘enamorado del amor’ ni nada parecido, sino más bien... ¿qué? Por qué será que solo hundido en las más nauseabundas perversiones puede un ser humano amar a otro por su humanidad y solo por ello: amarle por sus debilidades, sus defectos, finalmente puede que por su declive. El declive es humano —ese es uno de los principales mensajes aquí, y no me refiero, ni por asomo, a la decadencia—. Quiero decir que en esta canción, o en lo que se inspirara, Van Morrison contempló la posibilidad de amar a seres humanos en su más extrema desdicha, y que las consecuencias de ello son de hecho atroces, mucho más que la mera imagen de cuerpos afeados por la edad o la aparente incoherencia de un hombre que consagra su vida al inestable artificio de intentar parecer una mujer.

Podemos decir que para amar las preguntas has de amar las respuestas que aceleran el final del amor amado, y también amar la infame desigualdad de la experiencia humana que ama decir que estamos por encima de los descarriados que aman amar el amor que la libertad podría haber sido, el tren de la libertad; pero nunca nos ponemos a ello, más bien saludamos con generosidad mientras nos alejamos de aquellos que son víctimas de sí mismos. ¿Pero quién dice que alguien que se victimiza a sí mismo no merece tanta compasión como el más paupérrimo huérfano del tercer mundo de un anuncio del *New Yorker*? Nooo, mejor pisotear los cuerpos, al menos eso les otorga el respeto que en algún momento habrían merecido. Donde yo vivo, en Nueva York (no pretendo exagerarlo, lo cual es difícil) todos mis conocidos pasan con frecuencia, como parte de su rutina y sin sufrir por ello, por encima de cuerpos que podrían estar muertos o muriéndose. Y me pregunto en qué plan fue originalmente concebido que semejante acto está mostrando a un desecho humano el respeto que se merece.

Hay, por supuesto, una lógica —qué otra cosa puedes hacer—, pero no alberga más que el miedo a nuestra propia indefensión frente al valle de la vida tal como es: un valle que se extiende hasta el infinito, más allá de los horizontes que hemos inventado. Venga, déjalo estar. Mientras escribo esto, leo en el *Village Voice* anuncios de gente que está abriendo clubs sadomasoquistas en Manhattan, que dicen cosas como «el sadomasoquismo no es más que otra forma de amor igualmente válida. Nunca sabremos por qué la gente no lo acepta». Te dan ganas de saltar desde la ventana de un quinto piso antes que leer sobre ello, pero no es el fin del mundo; no es ni de cerca tan nocivo como las catástrofes que acontecen a diario en todos lados y que asumimos con liviandad como hechos de la vida. Es probable que se reduzca a cuánto quieras

someterte. Si, al menos por un instante, aceptas la idea de que cada vida humana es tan valiosa y delicada como un copo de nieve y luego observas a un borracho en un portal, has de sufrir hasta sentirte como una esponja que absorbe los problemas de esos imbéciles, hasta sentirte un imbécil tú mismo, para poner los límites adecuados. Dejas de sentir. Pero sabes que entonces empiezas a morir. Así que forcejeas contigo mismo. ¿Cuánto más de este horror puedo realmente permitirme imaginar? Quizás el maniquí más entumecido supera en saber a cualquiera que solo emplea su sensibilidad para destruir todo aquello que toca; pero de nuevo, ladear un único pelo del tocado de Madame George, solo para reconocer que esa persona existe, solo para palpar su mejilla y luego probablemente perecer, porque el darte cuenta de que debes compartir el mundo con él es en última instancia insoportable, es dar solo los primeros pasos. Darse cuenta de estar vivo es así de degradante, exaltado, insufrible y deseado. Por favor, vuelve y déjame en paz. Pero cuando estemos juntos, podemos hablar de la universalidad de este abismo: no supone ninguna diferencia, lo más elevado solo encuentra lo más degradado para ofrecer un falso socorro, una UNICEF para parientes, por lo que rascas, escupes y maldices en una violenta resignación ante el firme hecho de que no hay nada que puedas hacer aparte de, como medida final, rechazar a cualquiera que sufra más que tú. En un instante así, otro aliento es traición. Por eso dejas atrás tus causas liberales, dejas que la humanidad sufriente muera en una miseria mayor que la que conocía antes de que tú aparecieras. Les diste esperanzas. Lo que te hace más vil que la carroña más escrofulosa, más vil que los niños ignorantes que le dan coba a Madame George por un par de cigarros. Porque has cometido el crimen del conocimiento, y, por tanto, no solo has pasado de lado o por encima de alguien que sabías estaba sufriendo, sino que a su vez has violado su privacidad, la última posesión de los desposeídos.

Ese conocimiento es, seguramente, lo peor que le puede pasar a una persona (una persona afortunada), conque no sorprende que el protagonista de Morrison abandonara a Madame George, huyera a la estación de tren, tratando de alejarse lo más lejos posible de lo que le ha parecido toda una vida. Y tampoco sorprende que Van Morrison nunca volviera a acercarse tanto para mirar a la vida a la cara sin tapujos, ni que virase hacia *Tupelo Honey* e incluso *Hard Nose the Highway*, con toda una cara de canciones sobre hojas cayendo. En *Astral Weeks* y «T.B. Sheets» ha bregado suficiente para toda una vida. Por supuesto, tras el ofrecimiento por parte de Morrison de este regalo insondablemente excitante a la par que aterrador, no se le puede culpar a uno de no prestar demasiada atención al Viejo Woodstock o a pequeños sermones como «You've got to Make It Through This World On Your Own» y «Take It Where You Find It».

Por otro lado, se debería también puntualizar que la desolación, el dolor y la angustia no son ni mucho menos las únicas cosas en la vida, o en *Astral Weeks*. Son solo las cosas que quizás asimilamos y explicamos con mayor facilidad, lo que supongo que indica el grado al que han evolucionado nuestros espíritus. Dije que no menoscabaría las otras canciones de este disco tratando de explicarlas, y no lo haré. Pero eso no supone que, bien mirado, una yuxtaposición de poetas esté fuera de lugar.

*If I ventured in the slipstream
Between the viaducts of your dreams
Where the mobile steel rims crack
And the ditch and the backroads stop
Could you find me
Would you kiss my eyes
And lay me down
In silence easy
To be born again*

Van Morrison

*Si me aventuro en la estela
Entre los viaductos de tus sueños
Donde quiebran las llantas de acero móviles
Y finaliza la cuneta y las carreteras secundarias
¿Podrías encontrarme?
¿Besarías mis ojos
Y me tumbarías
En un plácido silencio
Para volver a nacer?*

Van Morrison

*Mi corazón de seda
se ha llenado de luces,
de campanas perdidas,
de lirios y de abejas.
Yo me iré muy lejos,
más allá de esas sierras,
más allá de los mares,
cerca de las estrellas,
para pedirle a Cristo Señor
que me devuelva
mi alma antigua de niño,
madura de leyendas,
con el gorro de plumas
y el sable de madera.*

Federico Garcia Lorca

Mi noche de éxtasis con la J. Geils Band

Pensarás que ser un ilustre y enrollado divulgador de rock es muy excitante, pero, contrariamente a la creencia popular, no todo es glamour y chollos. Cierto, tienes discos gratis, entradas para conciertos, camisetas y a las punks, pero también has de ejercitar la creatividad un poco de tanto en tanto —sin ir más lejos, pensar en ideas para historias—, lo que a veces requiere ponerse a trabajar.

Un buen ejemplo. Estábamos todos en la oficina tratando de decidir qué demonios hacer con la J. Geils Band esta vez. Habíamos relatado la historia del grupo desde sus orígenes en Beantown de manera tediosa, habíamos descrito minuciosamente su esplendor escénico, incluso habíamos ido tan lejos como para afirmar que eran mejores que Alice Cooper. Por lo que ahora estábamos contra la pared, Santa Madre. ¿Deberíamos escurrir el bulto con un despliegue a lo *Circus*, rollo 'Las hemorroides que casi finiquitan la carrera de Peter Wolf'? Tal vez podríamos adoptar el método *Rolling Stone*: 'J. Geils discute el futuro político de los nietos de G. Gordon Liddy'. O hacer una zafia asquerosidad de la leche tipo *Rock Scene*: 'J. Geils acude a una fiesta montada por Mickey Ruskin, Jackie Curtis, el chófer de Steve Paul y trece *drag queens* neófitas'.

No, ni locos, nada. Dados nuestros exigentes estándares periodísticos, mientras esperábamos en la oficina a que Buddy Miles nos vapuleara, nos sometimos a un encuentro grupal maratónico de treinta y ocho horas cargado de Valium, en el que se nos ocurrió un concepto de una genialidad incomparable: 'J. Geils diserta sobre la cultura del motero'.

Eso es, pretendíamos que Peter Wolf nos explicara como hacerle un puente a un coche, que Seth Justman demostrara su técnica para abrir una botella de cerveza con los dientes, y muchas otras cosas aun más ilustrativas para los «suburbanitas» aislados (en otras palabras, cagones) que anidan entre nuestros lectores. Así pues, cuando la banda volvió a la ciudad, fuimos a su hotel y les sacudimos con nuestra propuesta. Su respuesta fue galvánica: «Debéis estar de coña».

Allí estábamos plantados, sacándoles fotos mientras derramaban cerveza Boy Howdy. Yo, por mi parte, titubeaba acerca de la aparente única alternativa: una entrevista 'al uso', discutiendo con sobriedad el estado del rock actual y las crisis que nosotros, que nos hacemos pasar por cultura juvenil, hemos sufrido en los últimos años. Era tan sobria que se convirtió en sombría, deprimente y mortal. No estaba resultando, incluso yo me estaba durmiendo, y todos me miraban. Al final, J. Geils dijo:

— Lester, ¿te ha dicho alguien que te pareces a Rob Reiner?

Brinqué desde mi silla y me abalancé sobre su garganta:

— ¡Pamplinas! ¡No me digas eso! ¡No me parezco en nada!

Había ocurrido demasiadas veces antes. Todos se empezaron a reír:

— Conque eso es lo que le hace reaccionar —dijo Peter Wolf, mientras lanzaba pullas homófobas a Danny Klein por llevar chaquetas rosas.

Ahora estamos en un terreno más desenfadado, de cachondeo, y finalmente digo:

— Joder, la única diferencia entre músicos y periodistas de rock es que la gente os puede ver en acción. Yo no puedo salir a la calle y decir: «Oye, cariño, flipa con mi fantástica crítica de John Lennon», porque ella podría replicar: «Bésame el culo, tronco. ¿Cómo sé que lo has escrito tú?».

— Vale —dice Wolf, armonizando ambas perspectivas—, entonces, ¿por qué no subes al escenario con nosotros esta noche y te pones con lo tuyo a ver qué pasa?

Estaba perplejo. Podía verme ahí arriba, al fin exhibiendo mi poderío bajo los focos que desde hace tanto tiempo merecía, el bramido del maquillaje, el olor de los fans, mis fans. Porque, ¿no es acaso todo periodista rock una estrella del rock frustrada? ¿Es que no tenía derecho a mis quince minutos de estrellato súbito? Claro que sí, madre. Acepté su reto, y me volví a casa envuelto en una neblina de extática excitación.

En casa traté de relajarme con un poco de meditación trascendental, pero todo aquello me sobrepasaba. Estaba ansioso por poner puntos y guiones a trotar, así que engullí un sándwich de salami y rastree la casa hasta encontrar una vieja y castigada máquina de escribir, abandonada por uno de nuestros antiguos huéspedes. Un objeto inútil, la verdad, excepto para perpetrar un acto teatral como el que me aguardaba. Tenía que realizar una prueba de sonido, conque coloqué la máquina en la mesa del comedor, la enchufé y apreté unas cuantas teclas; apenas podía escribir, aunque la impresión sobre el papel se podía apreciar. Estaba convencido de que saldría de esta aventura no solo con toda la gloria y las *groupies* que me pertenecían, sino con una obra maestra también. Mi acompañante llegó con una peluca puesta, pero estaba tan excitado que ni siquiera me di cuenta; tan excitado, que apenas podía concentrarme en ver *All in the Family* en la tele.

Cuando llegamos al Cobo Hall, el sitio estaba ebulliendo de tanta expectación. Arrastré mi arma —¡una Smith Corona, señor anunciante!— hasta el vestuario y la coloqué en un rincón. Había varias mujeres que me miraban con extrañeza, pero Peter Wolf apareció y me preguntó si estaba listo para salir a escena:

— ¿Todo preparado? ¿Tienes tu máquina de escribir?

— ¡Todo en orden!

— ¡Estupendo!

Ah, por fin codeándome con mis iguales, ¡las grandes estrellas de esta generación! Me puse paranoico tras dejar la máquina encerrada en el vestuario mientras la banda daba su primer pase (yo entraba en los bises), motivo por el que la saqué fuera y la oculté en un rincón entre las sombras detrás del escenario. Luego fui a decirles a los teloneros, Brownsville Station, lo que iba a hacer, ¡y se rieron de mí! ¡Bueno, pues besad la lona, jornaleros! ¡Ahora yo estaba en primera división! Tan confiado estaba de mi condición de estrella, que me vestí para la ocasión: chaqueta vaquera, camisa azul y blanca, jersey sin mangas. Decidí que ir vestido a la última no iba a resultar. Mamá, despierta y dale la noticia a Lisa Robinson: la próxima gran moda rocanrolera será el *look* universitario, o me llamo Carlos Santana.

Me tropecé con Robbie, ilustre conductor local de limusinas de unos cincuenta años al que todas las chicas adoran porque es más cortés que diez Rod Stewarts; al darle la mano, le dije radiante: «¡Espera a ver lo que voy a hacer ahí fuera esta noche! ¡Voy a dejarles boquiabiertos!».

El repertorio parecía infinito, y cuando llegaron los bises y oí mi nombre, me subí al escenario pavoneándome, Smith Corona en mano, sin vestigio alguno de miedo escénico. Dejé la máquina y me agarré la cabeza con las manos cual boxeador, la mejor manera de deleitarme con la adoración de la espectacular muchedumbre; me aplaudieron dos personas, una de ellas era Leslie Brown, cuyo escritorio se sitúa a la derecha del mío. Cogí el micrófono y grité «¡Graciasgracias!», como en el disco *Kick out*

the Jams; consideré que incluir toda la retahíla —«Quiero ver un mar de manos ahí abajo»—, sería poco menos que sutil. Dicho de esa forma, nadie lo entendió, pero, qué hostias, lo mismo le ha pasado a Yoko Ono docenas de veces. Así que empecé a gritarle a los pipas como una auténtica superestrella: «¡Conectad a la hija de puta! ¡Vamos a ello!»

Así lo hicieron, colocándola en una mesa sobre el escenario que se adecuaba a mi constitución. Entonces me arrodillé, y, con un soberbio sentido teatral, saqué mis gafas de sol del bolsillo de la chaqueta y me las puse. Para incitar las miradas lujuriosas de la audiencia, cogí una de las dos hojas de libreta que había llevado y la introduje en la máquina. Miré al grupo, que estaban esperando este gesto, y J.Geils me dio la señal — ¡hermano, choca esos cinco!— en el momento en el que empezaban los primeros compases de «Give it to me».

Fue aquí cuando me di cuenta de la total ridiculez que estaba haciendo enfrente de una sala atestada con tropecientos mil coetáneos irrespetuosos. Tenía que decidir si tomarme el asunto como una gran broma, y simplemente teclear en el trasto de vez en cuando, o si imbuirme por completo en aquellas sonoridades *funky-bluesy* e intentar seguir el ritmo. Diablos, lo captaba un micrófono, conque traté de teclear al ritmo a la par que sonreía y saludaba al resto de la banda, que me devolvían las sonrisas y saludos mientras los energúmenos de las gradas miraban atontados, pegaban alaridos y exudaban marihuana. La escritura fluía de maravilla también: 'VDKHEOSNCHSHNELXIE N(+&HSXN+(E(aJN?'. Escuché a uno de los pipas, arrodillado a unos cuantos metros a mi derecha, soltar parcamente: «Lo estás haciendo genial, tío». Cabrón vengativo.

Incorporé incluso una pizca del teatro destructivo de Pete Townshend y Alice Cooper: en el clímax de la canción, me levanté y pateé la máquina de escribir, mesa incluida. Luego salté sobre mi instrumento hasta hacerlo añicos, o, al menos, un par de ellos. Fue una buena sensación, en cierto modo purgativa.

Finalmente, mi momento triunfal había terminado, y salí a hacer las reverencias de rigor con el resto del grupo. Al igual que Murray the K con los Stones, ahora yo era el sexto miembro de la J. Geils Band. Los músicos me abrazaron, lancé unas muecas al público, nos largamos del escenario y eso fue todo. Al adentrarme entre bastidores, rodeé firmemente con los brazos a Leslie y a mi acompañante. Me sentía mitad Mick Jagger, mitad el presidente del club de fans de los Stooges. Robbie, que se unió al grupo la noche previa para tocar el cencerro, se acercó a felicitarme. Le di la mano de nuevo: «¿Cuándo vamos a montar nuestro grupo, colega?».

Se rió, disipándose en cuanto las hordas de chicas volvieron a revolotear a su alrededor.

5. Análisis traductológico

En este apartado me dispongo a describir los retos de traducción más destacables hallados en los textos originales y las técnicas empleadas en el proceso traductológico. Dichos retos han sido divididos en cuatro niveles lingüísticos: léxico-semántico, morfosintáctico, ortográfico y ortotipográfico. Por su parte, se han seleccionado los fragmentos textuales en los que se han aplicado técnicas de traducción para más tarde comentar cada caso. Estas técnicas se basan mayormente en la clasificación elaborada por Amparo Hurtado (2001), aunque también se han tenido en cuenta otras técnicas y conceptos, como por ejemplo el de domesticación, desarrollado por Lawrence Venuti (1995).

5.1 Principales retos

Léxico-semánticos

Neologismos

La narrativa de Lester Bangs se caracteriza, entre otras muchas cosas, por su generosa inventiva y su empleo recurrente de la fantasía. Estas cualidades son apreciables tanto en el desarrollo de los relatos, como en el lenguaje que utiliza para trazarlos. En su obra, es frecuente toparse con palabras de creación propia o neologismos, los cuales enriquecen sus textos y, junto a una amplia gama de recursos, ayudan a elevarlos por encima de la crítica musical convencional. En los dos artículos estudiados en este proyecto, se pueden encontrar neologismos de diversa índole. A continuación, los enumeraré y clasificaré según su tipología basándome en la clasificación elaborada por Cabré (2006):

- Neologismos de forma: este tipo abarca numerosas variantes formales. Algunos de los términos podrían pertenecer a más de una categoría, ya que buena parte de ellas no son excluyentes. En los textos, se aprecian neologismos de forma por composición (formados a partir de dos radicales, simples o complejos) como *jivescamming*, *churchwebbed*, *flesh-wracking* o *sight-curdling*; por sufijación (se adjunta de forma explícita un sufijo a un radical), caso de *magaziner* o *punkette*; y neologismos por conversión sintáctica (ocurre un cambio de categoría gramatical sin modificación de la base léxica), cuyos ejemplos son *woozies* y *grotesquerie* —sustantivación de los adjetivos *woozy* y *grotesque*, respectivamente—.

La traducción de varias de estas palabras ha conllevado obstáculos considerables, y he tenido que recurrir a soluciones libres y creativas (algo que, por otro lado, se asemeja al estilo del autor traducido y, por tanto, no desentona con el carácter general de la obra). Un ejemplo es *jivescamming*; aquí, la traducción literal de los dos radicales que componen el adjetivo, *jive* y *scamming*, resultaría en una incoherencia semántica ('timador de chorradas', o, siendo menos fieles y más congruentes, 'alguien que esquiva las chorradas'). Por esta razón, me he basado en el contexto intratextual —donde el autor se alaba a sí mismo irónicamente— para obtener un equivalente semántico relacionado con ese contexto, el cual ha sido *enrollado*.

Churchwebbed tampoco invita a una traducción literal eficiente. Lo más aproximado sería 'enredado por iglesias', lo cual resulta confuso, cuanto menos.

Mi aportación, *eclésiásticos*, sacrifica el aspecto fantasioso que el neologismo evoca en busca de un convencionalismo que ofrece una mayor concreción de significado.

Para terminar, el término *magaziner* sugiere igualmente una traducción inventiva, ya sea en forma de neologismo o de palabra común. A pesar de ello, las posibilidades que contemplé —*revistero* o *enrevistador*, entre otras— dan de nuevo pie a la abstracción y no logran transmitir el significado que connota el original: el de ‘alguien que escribe en revistas’. Pensé entonces que alguna palabra más general y de uso habitual como *comunicador* o *divulgador* podría funcionar, así que me decanté por esta última.

- Neologismos semánticos: en este caso, se trata de términos formados por una modificación del significado de una base léxica. Estos neologismos pueden también tratarse de nombres propios que se emplean como nombres comunes, como ocurre con ciertas marcas registradas (Aspirina, claxon, bótox, clínex, etc.). En el artículo sobre la J. Geils Band aparece esta última variante: *valiumosis*. En esta ocasión, empero, se trata de una marca registrada —Valium— convertida en adjetivo (que modifica a *encounter*). Este ejemplo podría a su vez contemplarse como un neologismo de forma por sufijación, aunque, en mi opinión, al tener como radical una marca registrada, me parece más apropiada su inclusión en esta categoría.

Otro ejemplo de neologismo semántico digno de comentar es *newt*. Este término designa a un tipo de anfibio, y, dentro del argot británico, se usa para referirse a alguien con una gran intoxicación alcohólica —*pissed as a newt*—. Su utilización en el texto de Lester Bangs es cuanto menos curiosa, ya que no hace referencia a ninguno de estos dos significados. Más bien, lo que justifica su presencia en ese contexto es su relación fonética con los términos que la acompañan: *no*, *newt*, *nada*. Por tanto, me decanté por una traducción libre que guarda relación semántica con esos términos adyacentes y coherencia con el párrafo previo, como es *ni locos*.

- Préstamos: en cuanto a las unidades léxicas tomadas prestadas de otras lenguas, tenemos el término *nada*, importado del español. En Estados Unidos existe una extendida tendencia a coger préstamos del español, un fenómeno natural dada la gran cantidad de hispanohablantes que habitan allí. Algunas palabras de origen español, como *amigo* o *adiós*, no son préstamos propiamente dichos, pero se utilizan con frecuencia en el lenguaje coloquial del país; otras, como *siesta*, *patio*, *cafetería* o *plaza*, sí que han sido integradas en el léxico del inglés norteamericano. *Nada* formaría parte del primer grupo de términos aún no lexicalizados.
- Otros: en este apartado, situaré aquellos términos cuya idiosincrasia los hace difíciles de catalogar. He encontrado tres de ellos: *bloozy*, *kfweed* y *mawsome*. Únicamente este último dispone de una referencia lexicográfica en la red, en el diccionario de argot Urban Dictionary. Según este, dicho neologismo es un aumentativo de *awesome*, lo que podría definirse como ‘algo increíblemente bueno’. En su artículo, no cabe duda de que Lester Bangs lo emplea con ese significado; por mi parte, he optado por traducirlo como ‘espectacular’. Al mismo tiempo, cabría la posibilidad de categorizarlo como un neologismo de forma

compuesto, ya que se trata de una unión de las palabras *maw* y *some*. No obstante, su traducción literal no tendría demasiado sentido (mi aproximación sería ‘algunas fauces’), motivo por el que es preferible concebirlo como un juego de palabras a partir de *awesome* que implica un grado cualitativo mayor.

Otro caso que alberga interés y supone un reto mayor a nivel traductológico es el de *bloozy*. A simple vista, la solución más socorrida sería traducir el término teniendo en cuenta la relación sintagmática con los dos otros que le acompañan, *funky* y *woozies*. De esa manera, se haría referencia al tipo de sonido de la J. Geils Band, interpretando *bloozy* como una adaptación fonética de *bluesy*; según esta interpretación, el grupo tendría sonoridades reminiscentes del funk y del blues. El problema de esta conclusión es la función de *woozies* en el sintagma. Esta decisión del autor nos permite intuir que lo que este pretende es hacer un juego de palabras entre la expresión coloquial *boozy-woozy* (‘estar embriagado’) y la alusión a *bluesy* ya mencionada. Teniendo esto en cuenta, la traducción debería referirse tanto al sonido *funky* como al efecto de intoxicación descrito, algo como ‘un sonido *funky* que emborracha’. Pero la complicación da un nuevo giro con la sustantivación que supone *woozies*. Esto convierte el sintagma en prácticamente intraducible desde un punto de vista literal, ya que *woozies* como sustantivo no tiene un significado reconocido a nivel lexicográfico, ni siquiera en la esfera del argot. *Woozy*, ‘estar mareado o atontado’, invita a traducir su sustantivación como ‘mareos’; sin embargo, la frase resultante (‘mareos *funky* y *bluesy*’) resultaría demasiado abstracta y vaga. Mi decisión final al respecto ha sido omitir la traducción de *woozies* y compensar esta acción añadiendo el término *sonoridades*, para de esta forma dejar claro a qué alude el autor con *funky bloozy*. Estos últimos los he escrito en cursiva, con guión y, salvo por la domesticación aplicada en *bluesy*, en su voz original.

Para terminar, comentaré el neologismo *kfweed* y cómo he resuelto su traducción. Al tratarse de nuevo de un caso sin ningún tipo de referencia lexicográfica, ya sea en diccionarios oficiales como en otros más informales, decidí hacer uso del radical con significado propio dentro del término (*weed*). Basándome una vez más en el contexto intratextual de la palabra, en el cual se describe el estado del público del concierto, adopté la acepción de *weed* en el argot popular como sinónimo de marihuana; a esta decisión le añadí un matiz cuantitativo, concluyendo que el público *exudaba marihuana*. Con ello pretendí expresar que el público había consumido grandes cantidades de la sustancia, motivo por el cual puede que estuvieran *atontados*, tal como indica otro de los adjetivos de la frase. *Kfweed* se emplea en el original como adjetivo, y tal vez podría haber optado por una solución coloquial y más convencional como *fumados*; sin embargo, me pareció interesante recrear el lenguaje retórico del texto original siempre que la ocasión lo facilitara.

Figuras retóricas

Como ya se ha resaltado en varias ocasiones, el lenguaje de Lester Bangs posee cualidades literarias que lo hace especialmente distintivo dentro del ámbito del periodismo musical. Una de esas cualidades es la abundancia de figuras retóricas que pueblan muchas de sus frases. En el siguiente esquema he plasmado algunas de las más significativas encontradas en los textos traducidos, junto a mis propuestas en español:

Figuras	TO	TM
Asíndeton	<i>No, newt, nada.</i>	<i>No, ni locos, nada.</i>
Derivación	<p><i>You can say to love the questions you have to love the answers which quicken the end of love that's loved to love the awful inequality of human experience that loves to say we tower over these the lost that love to love the love that freedom could have been [...]</i></p> <p><i>And the love that loves the love that loves the love that loves the love that loves to love the love that loves to love the love that loves [...]</i></p>	<p><i>Podemos decir que para amar las preguntas has de amar las respuestas que aceleran el final del amor amado, y también amar la infame desigualdad de la experiencia humana que ama decir que estamos por encima de los descarriados que aman amar el amor que la libertad podría haber sido [...]</i></p> <p><i>Y el amor que ama el amor que ama el amor que ama el amor que ama amar el amor que ama amar el amor que ama [...]</i></p>
Ironía	<p><i>The writing was coming out great too: "VDKHEOSNCHSHNELXIE N(+&HSXN+(E(aJN?."</i></p> <p><i>[...] and came up with a concept of unparalleled brilliance: "J. Geils Explain Greaser Culture."</i></p>	<p><i>La escritura fluía de maravilla también: 'VDKHEOSNCHSHNELXIE N(+&HSXN+(E(aJN?.'</i></p> <p><i>[...] se nos ocurrió un concepto de una genialidad incomparable: 'J. Geils diserta sobre la cultura del motero'.</i></p>
Metáfora	<p><i>[...] sound like they're not just reading but dwelling inside each other's mind.</i></p> <p><i>[...] he is inside the snowflake, isolated by the song [...]</i></p> <p><i>[...] the band poises quivering over great open-tuned deep blue gulfs of their own.</i></p> <p><i>[...] what sort of Irish churchwebbed haints Van Morrison might be product of.</i></p> <p><i>[...] the album's whirlpool.</i></p>	<p><i>[...] suenan como si, más que leyendo la mente de los otros miembros, moraran dentro de ellas.</i></p> <p><i>[...] él está dentro del copo de nieve, aislado por la canción [...]</i></p> <p><i>[...] la banda se balancea trémula sobre sus propios abismos profundos y azulados de afinación abierta.</i></p> <p><i>[...] qué clase de espectros eclesiásticos irlandeses podría ser producto Van Morrison.</i></p> <p><i>[...] el centro gravitatorio del álbum.</i></p>

	<i>[...] ghosts and spiders looming and squatting across the mind.</i>	<i>[...] repleto de fantasmas y arañas que acechaban e invadían mi mente.</i>
Prosopopeya	<p><i>[...] the music aches and yearns as it rolls on out.</i></p> <p><i>[...] the hollow of a murdered explosion [...]</i></p> <p><i>[...] cut right through the heart of the work.</i></p> <p><i>[...] looking life square in the face again [...]</i></p> <p><i>[...] the Word seems to hover very near.</i></p>	<p><i>[...] la música se desvanece transmitiendo dolor y anhelo.</i></p> <p><i>[...] el vacío de una explosión silenciada [...]</i></p> <p><i>[...] atravesaba el corazón del trabajo.</i></p> <p><i>[...] mirar a la vida a la cara sin tapujos [...]</i></p> <p><i>[...] la Palabra parece estar merodeando muy cerca.</i></p>
Reduplicación	<p><i>When he tries for this he usually gets it more in the feeling than in the Revealed Word - perhaps much of the feeling comes from the reaching - but there is also, always, the sense of WHAT if he DID apprehend that Word; there are times when the Word seems to hover very near. And then there are times when we realize the Word was right next to us, when the most mundane overused phrases are transformed: I give you "love," from "Madame George." Out of relative silence, the Word [...]</i></p> <p><i>[...] stopping and starting and stopping and starting the song again and again [...]</i></p>	<p><i>Cuando trata de lograr esto, normalmente lo consigue más bien en forma de sentimiento que de Palabra Revelada —puede que gran parte del sentimiento provenga del intento de alcanzar—. Pero también da siempre la sensación de QUÉ pasaría si HUBIERA aprehendido la Palabra; hay momentos en que la Palabra parece estar merodeando muy cerca. Y hay momentos en que nos damos cuenta de que la Palabra estaba justo a nuestro lado, cuando las frases más mundanas y manidas se transforman: te doy 'love' ('amor'), de «Madame George». Surgida de un relativo silencio, la Palabra [...]</i></p> <p><i>[...] parando y empezando y parando y empezando la canción una y otra vez [...]</i></p>
Hipérbole	<p><i>[...] an awful lot of ankles firmly in its maw [...]</i></p> <p><i>[...] It steals your own breath [...]</i></p>	<p><i>[...] había atrapado a muchos [...]</i></p> <p><i>[...] te deja sin aliento [...]</i></p>

	[...] <i>monstrously powerful</i> [...]	[...] <i>de una fuerza descomunal</i> [...]
Sinestesia	[...] <i>sounding like someone running ecstatically downhill toward one's love</i> [...] <i>Now we get to see three or four songs from a set by Van Morrison.</i>	[...] <i>como si se tratara de alguien corriendo cuesta abajo detrás de su amor</i> [...] <i>Ahora vemos a Van Morrison tocar tres o cuatro canciones.</i>
Metonimia	<i>He climaxes, as he always did in those days, with "Cyprus Avenue" from Astral Weeks.</i> <i>It's no Eastern mystic or psychedelic vision of the emerald beyond, nor is it some Baudelairean perception of the beauty of sleaze and grotesquerie.</i> <i>Anyway, the point is that certain parts of Astral Weeks - "Madame George," "Cyprus Avenue" - take the pain in "T.B. Sheets" and root the world in it.</i> [...] <i>we engaged in a marathon 38-hour valiumosis encounter group</i> [...]	<i>Llega al climax, como hacía siempre por aquel entonces, con «Cyprus Avenue», perteneciente a Astral Weeks.</i> <i>No es ni mística de Oriente ni una visión psicodélica de la esmeralda divina, así como tampoco una percepción «baudelaireana» de la belleza de lo sórdido y lo grotesco.</i> <i>De todos modos, el asunto es que algunas partes de Astral Weeks —«Madame George», «Cyprus Avenue»— retoman el dolor de «T.B. Sheets» y arraigan el mundo en él.</i> [...] <i>nos sometimos a un encuentro grupal maratónico de treinta y ocho horas cargado de Valium</i> [...]
Epíteto	[...] <i>twirling melodic arc</i> [...] [...] <i>downright contemptuous</i> [...] [...] <i>wobbly artifice</i> [...]	[...] <i>arco melódico de carrusel</i> [...] [...] <i>puro desdén</i> [...] [...] <i>inestable artificio</i> [...]
Oxímoron	[...] <i>beautiful horror</i> [...] [...] <i>a precious and terrible gift</i> [...]	[...] <i>hermoso espanto</i> [...] [...] <i>un don precioso y terrible</i> [...]

Argot y coloquialismos

La obra de Lester Bangs, como ya se ha reiterado, aúna el lenguaje coloquial y el culto de manera constante y equitativa. Este último se puede apreciar en el uso de arcaísmos o terminología de raro uso en el lenguaje común como *urchins*, *wretchedness*, *squalor*, *scrofulous*, *galvanic*, *ludicrousness* o *Baudelairean*.

En numerosas ocasiones, emplea lo que podemos definir como argot popular local — en este caso, estadounidense—, mientras que en otras se trata más bien de jerga periodística, *rockera* o artística. Al mismo tiempo, hace un uso repetido de abreviaciones agramaticales, que no son sino transcripciones fonéticas del lenguaje coloquial. Esto se puede apreciar en ejemplos como *hadda*, *gotta*, *wanta*, *blister 'em* o *yer doin'*. También encontramos casos catalogables como fraseología propia del autor, los cuales tienen la forma de locuciones o modismos, pero son creación del escritor o expresiones de uso muy minoritario. Esto sucede con *die it*, *bite the bag*, *glitz and gravy*, *Mother Howdy* y *flexing my Cheerios*.

En el siguiente cuadro, listaré algunos de los ejemplos de argot y coloquialismos vistos en los artículos traducidos, adjuntaré mis propuestas de traducción y los comentarios al respecto:

TO	TM	Comentarios
<i>Bite the bag</i>	<i>Besad la lona</i>	Adaptación de <i>bite the dust</i> ('muerde el polvo'), similar a esta a nivel formal y semántico. La única definición registrada de <i>bite the bag</i> está en la página web Definitions: 'to fail in some manner', y se aplica tanto a personas como a dispositivos. Dado que <i>fail</i> significa 'fallar o fracasar', concluimos que <i>bite the bag</i> y <i>bite the dust</i> son prácticamente intercambiables. La diferencia estriba en que la segunda, aparte de ser sinónimo de 'fallar, fracasar o ser derrotado', se refiere también a 'morir, especialmente en un enfrentamiento'.
<i>Mother howdy</i>	<i>Santa Madre</i>	<i>Howdy</i> es sinónimo de 'hola' en lenguaje informal, aunque en la oración en la que se encuentra (<i>So now we were up against the wall, Mother Howdy</i>) conforma un apóstrofe que cumple una función enfática.
<i>Die it</i>	<i>Déjalo estar</i>	Según el Urban Dictionary, esta expresión pertenece al argot de Nigeria y

		<p>significa 'olvida el tema' o 'cállate'. Dudo que Lester Bangs conociera semejante uso, pero en este caso se adecuaba bien en el contexto intratextual, ya que ejerce de elemento disruptivo y a su vez de conector entre la profundidad de la frase previa y la anécdota narrada <i>a posteriori</i>: <i>There is of course a rationale - what else are you going to do - but it holds no more than our fear of our own helplessness in the face of the plain of life as it truly is: a plain which extends into an infinity beyond the horizons we have only invented. Come on, die it. As I write this, I can read in the Village Voice the blurbs of people opening heterosexual S&M clubs in Manhattan [...]</i></p>
<i>Flexing my Cheerios</i>	<i>Exhibiendo mi poderío</i>	<p>La referencia a los cereales Cheerios puede parecer gratuita en este ejemplo, pero tras investigar, descubrí que en la publicidad de la marca suele aparecer una animación de una abeja musculosa. En un anuncio, incluso utilizan a Hulk Hogan, el célebre luchador de lucha libre. Por consiguiente, el escritor emplea la marca Cheerios a modo de metonimia privada para hacer alusión a su poderío (literario, en su caso) y a la demostración de este (una de las acepciones coloquiales de <i>flexing</i> es 'exhibir la fuerza propia').</p>
<i>Glitz and gravy</i>	<i>Glamour y chollos</i>	<p><i>Gravy</i> se utiliza habitualmente para hablar de una salsa de carne, típica del Reino Unido. No obstante, en el argot norteamericano posee la</p>

		acepción de 'dinero fácil, ganga o chollo'.
<i>The Beantown Getdown history-of-the-band</i>	<i>La historia del grupo desde sus orígenes en Beantown</i>	<i>Beantown</i> es una forma coloquial en desuso para aludir a Boston. La traducción de <i>Getdown</i> tiene poco que ver con el original dado lo ambigüo del término en esa frase, así como su forma sin guion y en mayúscula. Posiblemente se trate de una expresión local, basada en la relación fonética y morfológica entre <i>town</i> y <i>down</i> , interpretable como 'apéate en Beantown'.
<i>Dryasdust</i>	<i>Tediosa</i>	Término cuya forma común es con guiones, <i>dry-as-dust</i> , y que se emplea para denominar a algo muy aburrido.
<i>Sonofabitch</i>	<i>Hija de puta</i>	Expresión vulgar en la que, de nuevo, el autor prescinde de los guiones que la suelen acompañar.
<i>Greaser</i>	<i>Motero</i>	Entre sus varias acepciones, <i>greaser</i> designa a 'un hombre que conduce una moto y normalmente pertenece a una pandilla de moteros' (según el Cambridge Dictionary). Es argot en desuso, y se empleaba para referirse al movimiento de jóvenes rebeldes surgidos en los años 50, inspirados, entre otras cosas, por el rock 'n' roll y la película <i>Salvaje</i> . <i>Greaser</i> hacía alusión tanto a la grasa de las motos, como a la gomina que usaban los moteros.
<i>In the majors</i>	<i>En primera división</i>	En Estados Unidos, <i>the majors</i> funciona como coloquialismo para aludir a las grandes ligas de beisbol.
<i>Jack</i>	<i>Tronco</i>	Argot norteamericano para denominar a un hombre.
<i>Chickenshits</i>	<i>Cagones</i>	Argot de poco uso actual, dada la prevalencia de la

		forma simple <i>chicken</i> para hablar de 'alguien cobarde'. Tiene también la acepción de 'insignificante'.
<i>Kiss my ass</i>	<i>Bésame el culo</i>	Expresión vulgar muy común en Estados Unidos, tanto en la época en la que se publicó el artículo como actualmente. He optado por una traducción literal, a pesar de que su equivalente en español apenas se emplee en la cultura meta.
<i>Destructo theater</i>	<i>Teatro destructivo</i>	Jerga del rock que hace referencia a la tendencia de ciertos músicos a espectáculos destructivos en escena, en los que rompen instrumentos, equipo sonoro y partes del escenario.
<i>Peanut galleries</i>	<i>Energúmenos de las gradas</i>	Las <i>peanut galleries</i> conforman los asientos o localidades baratos y de peor calidad de las salas de espectáculos. <i>Grada</i> no se refiere exclusivamente a estos en particular, sino a todos los de la sala, por lo que hay una pérdida de significado en la traducción. Al añadir <i>energúmenos</i> , he tratado de compensar dicha pérdida mencionando el tipo de público que ocupa estos lugares, motivado por la descripción del autor: <i>the peanut galleries gawked, hawked and kfweed</i> . La adición de <i>energúmenos</i> cumple también la función de evitar una metonimia que resultaría menos clara y coherente, como sería <i>las gradas miraban atontadas, pegaban alaridos y exudaban marihuana</i> .
<i>Haints</i>	<i>Espectros</i>	El término <i>haint</i> , una derivación de <i>haunt</i> , procede del argot afroamericano y se ha

		<p>empleado históricamente para aludir a espíritus malignos. Inicialmente opté por la traducción <i>fantasmagoría</i>, aunque esta resultaba menos precisa que <i>fantasma</i> o <i>espectro</i>.</p>
<i>Sleaze down all-out crass</i>	<i>Hacer una zafia asquerosidad de la leche</i>	<p>En este sintagma, el autor prescinde del verbo, justificable porque se trata de la última de una serie de preguntas con similar objetivo: dilucidar una estrategia para entrevistar a la J. Geils Band. En mi traducción, la cual resultó difícil debido a dicha ausencia verbal y a la presencia de <i>down</i>, opté por añadir un verbo para facilitar la cohesión con las cuestiones precedentes.</p>
<i>Homo riffs</i>	<i>Pullas homófobas</i>	<p><i>Homo</i> es un término de argot que se utiliza de forma peyorativa para hacer alusión a un homosexual. En el original, la expresión <i>homo riffs</i> tiene una connotación más desenfadada que la de mi traducción (podría traducirse como 'bromas homosexuales'). Esto se debe a que quería alterar ligeramente el tono para lograr cierta comicidad, resultado del contraste entre la gravedad de la acusación (<i>homófobas</i>) y el ambiente distendido de la escena. Otra razón para mi elección es que las alternativas, como la mencionada 'bromas homosexuales', carecían de la precisión semántica que buscaba.</p>

Ortotipográficos

En los textos podemos apreciar cuestiones ortotipográficas llamativas, como son el uso atípico de las mayúsculas o la cursiva. Ambos elementos se emplean para enfatizar ciertas palabras especialmente significativas. El empleo de mayúsculas con fines enfáticos es de especial relevancia en el siguiente párrafo:

When he tries for this he usually gets it more in the feeling than in the Revealed Word - perhaps much of the feeling comes from the reaching - but there is also, always, the sense of WHAT if he DID apprehend that Word; there are times when the Word seems to hover very near. And then there are times when we realize the Word was right next to us, when the most mundane overused phrases are transformed: I give you "love," from "Madame George." Out of relative silence, the Word: "Snow in San Anselmo." (p.55)

Otro ejemplo de utilización de mayúsculas de forma poco habitual, en esta ocasión con fines cómicos, se da en esta oración: *The writing was coming out great too: "VDKHEOSNCHSHNELXIE N(+&HSXN+(E(aJN?."*

En cuanto a la cursiva, esta se utiliza para imprimir, además de énfasis, una connotación irónica a una frase. Así ocurre en las siguientes oraciones:

I was floored. I could see myself up there, flexing my Cheerios at last in the lights I had deserved for so long, the roar of the greasepaint, the smell of the fans, *my* fans. For is not every rock writer a frustrated rock star, and didn't I *deserve* my 15 minutes of instant celebrityhood? (p. 60)

Mi solución traductológica relativa a estos casos ortotipográficos ha sido simple: he mantenido las mayúsculas en todos los casos, ya que el fin enfático o cómico es fácilmente comprensible; por su parte, no he recreado en los textos meta el empleo de la cursiva debido a que podría dar pie a confusión.

Ortográficos

Puntuación

Uno de los elementos más distintivos en la escritura de Lester Bangs es su inusual empleo de la puntuación. Esta característica es herencia de los escritores del Nuevo Periodismo (y Hunter S. Thompson) vía la generación *beat*, la primera y más profunda influencia literaria de Bangs.

El aspecto más destacable dentro de esta categoría lingüística es el reducido número de signos de puntuación que el autor generalmente maneja en sus artículos, siendo de especial significancia el caso del punto y de la coma. Para compensar y dar respiros al lector, utiliza otros signos con relativa asiduidad, como el guion largo o el punto y coma. En muchas ocasiones sus oraciones alcanzan extensiones desproporcionadas, que convierten la labor del traductor en un arduo ejercicio de equilibrio; consiste en obtener la inteligibilidad sintáctica necesaria para el lector destinatario manteniendo la fidelidad al estilo del escritor. Propongo aquí un ejemplo que refleja lo comentado:

You can say to love the questions you have to love the answers which quicken the end of love that's loved to love the awful inequality of human experience that loves to say we tower over these the lost that love to love the love that freedom

could have been, the train to freedom, but we never get on, we'd rather wave generously walking away from those who are victims of themselves. (p. 58)

En mi traducción de los artículos, pese a tratar de conservar el estilo del autor en cuanto al uso de la puntuación, he visto necesario utilizar un mayor número de puntos, comas y puntos y comas en pos de una sintaxis coherente y cohesiva. Adjunto aquí la traducción del fragmento previo, donde pueden apreciarse los detalles comentados:

Podemos decir que para amar las preguntas has de amar las respuestas que aceleran el final del amor amado, y también amar la infame desigualdad de la experiencia humana que ama decir que estamos por encima de los descarriados que aman amar el amor que la libertad podría haber sido, el tren de la libertad; pero nunca nos ponemos a ello, más bien saludamos con generosidad mientras nos alejamos de aquellos que son víctimas de sí mismos. (p. 23)

Morfosintácticos

En este apartado, examinaré un par de aspectos cruciales para entender el estilo narrativo de Lester Bangs y mi aproximación a la traducción de su obra. El primer punto que quiero abordar es el ritmo que subyace en los textos analizados, el cual condiciona la sintaxis de forma inapelable. Una característica que distingue la escritura de Bangs de la de otros críticos musicales, enfatizada ya con anterioridad, es la importancia que le concede al ritmo en su prosa, con el que trata de recrear en forma literaria el frenético ritmo del rock. Para conseguir esto, el escritor se apoya sobre todo en su libérrima concepción de la sintaxis y la puntuación, la cual favorece la concatenación de oraciones muy extensas, arquetípicas del periodismo Gonzo. Esto genera un *crescendo* de tensión narrativa que, al igual que muchas canciones de rock, acaba en una coda/clímax en la que se libera dicha tensión. He aquí una muestra de ello:

They're all over Astral Weeks: four rushed repeats of the phrases "you breathe in, you breath out" and "you turn around" in "Beside You"; in "Cyprus Avenue," twelve "way up on"s, "baby" sung out thirteen times in a row sounding like someone running ecstatically downhill toward one's love, and the heartbreaking way he stretches "one by one" in the third verse; most of all in "Madame George" where he sings the word "dry" and then "your eye" twenty times in a twirling melodic arc so beautiful it steals your own breath, and then this occurs: "And the love that loves the love that loves the love that loves the love that loves to love the love that loves to love the love that loves." (p. 55)

Los lingüistas Geoffrey Leech y Michael Short discuten la cuestión del ritmo profusamente en su obra *Style in Fiction* (2007). Afirman que, dado que el lector puede percibir los patrones fonológicos o sonoros inherentes a la lengua escrita, estos pueden ser aprovechados por el escritor para lograr una musicalidad propia distintiva. Este tiene a su disposición efectos auditivos como ritmos u onomatopeyas, que puede implementar en sus textos mediante una serie de elementos gráficos: puntuación, deletreo y uso de mayúsculas y cursiva (Leech and Short, 2007). Para avivar estos efectos, también es importante la elección de palabras y estructuras a nivel sintáctico, que permitirá obtener lo que algunos conocen como 'ritmo sintáctico'. Aspectos como la longitud de las oraciones, el empleo de estructuras paralelas o de subordinadas afectarán a este tipo de ritmo interno (Leech and Short, 2007). Otras estrategias, como la utilización de un

clímax al final de ciertos párrafos (recurso íntimamente ligado a la técnica del flujo de conciencia), transmiten una espontaneidad y fuerza que también puede alterar el ritmo de forma notable. Pero estos detalles no solo generan cambios a nivel formal: los patrones rítmicos que el escritor evoque pueden crear asociaciones entre forma y significado, logrando de esa manera que el ritmo refleje el contenido que busca expresar (Leech and Short, 2007).

De acuerdo a las teorías de Berman (2004), hay cuatro tendencias 'deformantes' en la traducción literaria que afectan a la sintaxis y, por ende, al ritmo: el exceso o escasez de puntuación, la expansión mediante explicaciones o palabras de más, la repetición de términos y el uso de elementos enfáticos como la cursiva.

Esto significa que la traducción del ritmo en prosa puede conllevar un problema considerable para el traductor, y que está en su mano mantener, aumentar o neutralizar el ritmo del texto original.

De estas cuatro tendencias descritas por Berman, las que he tenido más en cuenta al traducir a Lester Bangs han sido la puntuación y la expansión. He procurado mantener el estilo de puntuación del original, así como no alargar la traducción más de lo imprescindible con términos explicativos. La repetición es otro aspecto apreciable en ciertos fragmentos de los artículos estudiados, como ocurre con los términos *word* o *love* en dos de los párrafos analizados, pero no define tanto su ritmo narrativo como los otros dos señalados.

El segundo punto del que quiero hacer mención es el de la técnica del flujo de conciencia o monólogo interior. Como ya se ha señalado en varios apartados, esta técnica era recurrente en los escritos de la generación *beat* (especialmente en la obra de Jack Kerouac y William Burroughs, dos de las mayores influencias en Lester Bangs), al igual que en escritores del Nuevo Periodismo y el Gonzo. No obstante, este recurso no es invención de ningún autor perteneciente a estos movimientos; autores anteriores como Dorothy Richardson (considerada la pionera en su empleo), Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce (cuyo *Ulyses* contiene, tal vez, el más célebre y extenso monólogo interior de la historia de la literatura) o William Faulkner ya habían hecho buen uso de ella en épocas pretéritas.

El flujo de conciencia se caracteriza por la expresión desinhibida y espontánea de ideas, sentimientos y ocurrencias de un personaje. La intención primordial es capturar de manera natural la forma de pensar del personaje, lo que muchas veces resulta en un amasijo torrencial de conceptos, imágenes y reflexiones, dada la naturaleza no lineal del pensamiento.

En el caso de Lester Bangs, al tratarse de crítica musical, el flujo de conciencia es una expresión clara y directa del propio autor, sin personajes que transmitan sus ideas. Encontramos ejemplos en buena parte de sus artículos, incluso en muchos de los fragmentos de los dos que conforman este trabajo, pero el siguiente puede que sea el más representativo de la técnica que nos ocupa:

If you accept for even a moment the idea that each human life is as precious and delicate as a snowflake and then you look at a wino in a doorway, you've got to hurt until you feel like a sponge for all those other assholes' problems, until you feel like an asshole yourself, so you draw all the appropriate lines. You stop feeling. But you know that then you begin to die. So you tussle with yourself. How much of this horror can I actually allow myself to think about? Perhaps the

numbest mannikin is wiser than somebody who only allows their sensitivity to drive them to destroy everything they touch - but then again, to tilt Madame George's hat a hair, just to recognize that that person exists, just to touch his cheek and then probably expire because the realization that you must share the world with him is ultimately unbearable is to only go the first mile. The realization of living is just about that low and that exalted and that unbearable and that sought-after. Please come back and leave me alone. But when we're along together we can talk all we want about the universality of this abyss: it doesn't make any difference, the highest only meets the lowest for some lying succor, UNICEF to relatives, so you scratch and spit and curse in violent resignation at the strict fact that there is absolutely nothing you can do but finally reject anyone in greater pain than you. At such a moment, another breath is treason. That's why you leave your liberal causes, leave suffering humanity to die in worse squalor than they knew before you happened along. You got their hopes up. Which makes you viler than the most scrofulous carrion. Viler than the ignorant boys who would take Madame George for a couple of cigarettes. Because you have committed the crime of knowledge, and thereby not only walked past or over someone you knew to be suffering, but also violated their privacy, the last possession of the dispossessed. (p. 58)

Huelga decir que la traducción de fragmentos en los que el autor aplica esta técnica es realmente complicada. Mantener la coherencia y la cohesión sintáctica a la vez que la fidelidad al autor es muchas veces una labor inútil; es entonces cuando hay que decantarse entre dicha fidelidad y la consideración hacia el lector meta, lo que implicará una mayor ortodoxia gramatical en la traducción. Particularmente, he elegido recrear el estilo del original, haciendo alguna concesión en forma de puntuación alternativa o adicional para reducir la extensión de algunas frases, permitiendo así un respiro al lector. Aquí un extracto del fragmento previo:

Quizás el maniquí más entumecido supera en saber a cualquiera que solo emplea su sensibilidad para destruir todo aquello que toca; pero de nuevo, ladear un único pelo del tocado de Madame George, solo para reconocer que esa persona existe, solo para palpar su mejilla y luego probablemente perecer, porque el darte cuenta de que debes compartir el mundo con él es en última instancia insoportable, es dar solo los primeros pasos. (p. 24)

5.2 Técnicas de traducción

Una vez vistos las dificultades traductológicas, me dispongo a exponer las técnicas o estrategias de las que me he servido para solucionar ciertas partes de los textos originales. Varios de los ejemplos ya se encuentran listados en el apartado de retos, debido a que estos son los que requieren recursos especiales para ser solventados. Por esta razón, aquí solo comentaré los casos nuevos o aquellos aspectos de los analizados que no haya tratado con anterioridad. Como ya he matizado previamente, me he basado en la clasificación de Amparo Hurtado de técnicas de traducción, incluyendo otras de Lawrence Venuti y del manual *Thinking Spanish Translation* (2009). He revisado diversas propuestas relativas a estas técnicas, como las de Vinay y Darbelnet, los precursores en la materia, o las de Peter Newmark; tras dicha revisión, he podido comprobar que muchas de ellas han sido adaptadas por Hurtado, cuya selección me parece la más completa. Las técnicas empleadas en la traducción de los artículos son las siguientes:

- Domesticación: esta técnica puede abarcar muchas de las otras aquí especificadas. Cualquier estrategia que facilite la lectura al público meta mediante concesiones o simplificaciones lleva un grado de domesticación. Funciona, pues, como hiperónimo de otras técnicas traductológicas. Esta característica no quita que pueda señalarse como un recurso de traducción en sí mismo.
- Elisión: se obvian determinados elementos que aparecen en el texto original y no se formulan en el texto traducido.
- Equivalente acuñado: se trata de traducir la misma realidad utilizando una expresión diferente a la de la lengua original pero común en la de llegada.
- Sinonimia: se recurre a un equivalente cercano en el idioma meta para un término del idioma original en un contexto determinado.
- Creación discursiva: con esta técnica se crea una equivalencia que solo tiene sentido en su propio contexto.
- Amplificación: consiste en introducir precisiones que no aparecen formuladas en el texto original a modo de aclaración o información añadida.
- Modulación: esta estrategia introduce un cambio semántico o de perspectiva respecto al texto original.
- Compresión lingüística: implica sintetizar elementos lingüísticos con el objetivo de lograr concisión y evitar posibles redundancias.
- Préstamo: uso de una palabra o expresión del texto original reproducida del mismo modo (préstamo puro) o mediante una transliteración de la lengua extranjera (neutralizado).
- Ampliación lingüística: consiste en añadir elementos lingüísticos para facilitar la cohesión y comprensibilidad.

Elisión

TO	TM
<i>Funky bloozy woozies</i>	<i>Sonoridades funky-bluesy</i>
<i>Sleaze down all-out crass</i>	<i>Hacer una zafia asquerosidad de la leche</i>
<i>Flexing my Cheerios</i>	<i>Exhibiendo mi poderío</i>

En el primer ejemplo se omite la traducción de *woozies* y se compensa añadiendo *sonoridades*. Así pues, aparte de la elisión, también se ha aplicado la técnica de la compensación.

En el segundo, se omite *down*, que ejerce de adjetivo aumentativo (sinónimo de *downright*), para evitar la redundancia que provocaría añadir 'gran' o 'total' al sintagma. En el último caso, dado que *flexing* ya tiene la acepción de 'exhibición de fuerza', la referencia a los cereales Cheerios como fuente de energía y vigor sería redundante. Aparte, es posible que muchos lectores de la cultura meta no conozcan la marca.

Amplificación

TO	TM
<i>Peanut galleries</i>	<i>Energúmenos de las gradas</i>
<i>Valiumosis</i>	<i>Cargado de Valium</i>
<i>Just like on Kick Out the Jams</i>	<i>Como en el disco Kick out the Jams</i>
<i>Could barely concentrate on All in the Family</i>	<i>Apenas podía concentrarme en ver All in the Family en la tele</i>

La traducción de *peanut galleries*, que es a su vez una generalización (las *gradas* se refieren a todas las localidades del público, perdiendo la especificidad del original), pretende evitar ambigüedades mediante la amplificación que implica *energúmenos*.

En cuanto a *valiumosis*, su condición de neologismo requería algún tipo de amplificación para fomentar la coherencia semántica.

En los dos ejemplos finales, la amplificación se debe a razones culturales, puesto que en el texto original no se especifica qué tipo de obras son las mencionadas; por ello, una traducción literal supondría que parte del público meta no entendiera de qué referencias se está hablando. Esta amplificación supone pues una domesticación que acerca el texto al público meta.

Modulación

TO	TM
<i>Homo riffs</i>	<i>Pullas homófobas</i>
<i>Blister 'em</i>	<i>Dejarles boquiabiertos</i>
<i>Shouldering it</i>	<i>Codeándose</i>

El equivalente más aproximado a *codearse* sería *rub shoulders*, aunque aquí, el autor parece emplear fraseología propia para expresar la idea de 'codearse con sus iguales'. *Blister* se emplea en argot norteamericano con el significado de 'derrotar o eclipsar a un rival de manera contundente'. En el contexto oracional en el que se halla el término en el artículo, en el cual el autor prevé el éxito de su intervención escénica, considero más apropiada una expresión que aluda a la impresión causada por su acto, dado que no es una competición. Pese a esto, opino que, al ser el tono indudablemente irónico, un término como *eclipsar* también funcionaría.

Creación discursiva

TO	TM
<i>Mother howdy</i>	<i>Santa Madre</i>
<i>The Beantown Getdown history-of-the-band</i>	<i>La historia del grupo desde sus orígenes en Beantown</i>

<i>Twirling melodic arc</i>	<i>Arco melódico de carrusel</i>
-----------------------------	----------------------------------

En los dos primeros ejemplos, la aparente intraducibilidad de los sintagmas obliga a recurrir a la creatividad para lograr un resultado coherente con el contexto circundante. En el tercero, asocié la imagen de ‘algo que gira o hace piruetas’ (*twirling*) a los movimientos de un carrusel.

Domesticación

TO	TM
<i>An awful lot of ankles firmly in its maw</i>	<i>Había atrapado a muchos</i>
<i>Tough shit</i>	<i>Qué hostias</i>
<i>Baloney sandwich</i>	<i>Sandwich de salami</i>
<i>Punkettes</i>	<i>Las punks</i>

En el primer caso de la lista, Lester Bangs se deja llevar por sus tendencias líricas y formula una imagen de gran fuerza para describir cómo la década de los 60 estaba resultando funesta para cierta gente. La traducción literal podría funcionar, pero es evidente que daría pie a una ambigüedad que quería evitar en mi traducción.

Tough shit funciona aquí como sinónimo de *too bad* en su sentido irónico, una forma enfática de decir que algo no te importa. En mi traducción he optado por mantener el tono enfático, pero desprendiéndome de la ironía, que podría confundir al lector.

En cuanto a *baloney*, se trata de una forma poco frecuente de escribir *bologna*, un tipo de mortadela de Bolonia. Para ser más conciso y acercar el término al público meta, escogí *salami* a modo de equivalente aproximado.

El sufijo *-ette*, adoptado del francés, se usa tanto como diminutivo como para designar el equivalente femenino de algo. Por consiguiente, *punkette* se interpreta como la versión masculina de un *punk*. La otra opción que contemplé, que supone la extranjerización total, fue tomar prestado el término original. Se me antoja igualmente válida, aunque de menor precisión semántica si se tiene en cuenta al público destinatario.

Compresión lingüística

TO	TM
<i>The only difference between you musicians and us rock writers</i>	<i>La única diferencia entre músicos y periodistas de rock</i>
<i>Van Morrison's Astral Weeks was released ten years, almost to the day, before this was written</i>	<i>Astral Weeks, de Van Morrison, se publicó justo hace diez años</i>

En estas dos oraciones intenté sintetizar la información del original que asimilé como deducible. Uno de mis objetivos traductológicos era conseguir una traducción concisa y económica que no se excediera demasiado en longitud al texto de origen. Es inevitable que el texto meta contenga mayor número de palabras que su homólogo primigenio; aun así, opino que se puede lograr un resultado relativamente equilibrado en cuestión de extensión.

La traducción de la segunda oración podría dar lugar a equívocos, puesto que no matiza con exactitud que el disco se publicó diez años antes de que el periodista escribiera su artículo. No obstante, pienso que, añadiendo el término *justo*, se sobreentiende que el artículo se escribió diez años después de la publicación del álbum.

Ampliación lingüística

TO	TM
<i>With just an acoustic guitar</i>	<i>Con una guitarra acústica como única acompañante</i>
<i>I beamed</i>	<i>Le dije radiante</i>

Con el fin de aclarar posibles inexactitudes sintácticas, decidí añadir elementos lingüísticos a ciertas frases.

Beamed, dentro de su contexto oracional, en el que el autor le habla eufórico al chófer sobre su inminente actuación, acepta también la traducción de *sonreír*. Pese a esto, con mi traducción pretendí resaltar el estado entusiasta del autor, de ahí el empleo de *radiante*. A su vez, ya que el sintagma precede a los comentarios de Bangs al chófer, consideré oportuno ampliarlo con el verbo *decir*.

Sinonimia

TO	TM
<i>Peon</i>	<i>Jornalero</i>

En mi traducción traté en todo momento de evitar el empleo de términos idénticos a los del TO, a pesar de que en ocasiones el término homólogo en español fuera el más adecuado. Con esto pretendía dotar de cierta riqueza léxica a la traducción y no caer en comodidades. Por tanto, la sinonimia ha sido un recurso que he tenido en cuenta en todo momento.

En el caso que nos ocupa, traducir el original como *peón* hubiera sido la elección más sencilla, a la par que efectiva. Me decanté por el sinónimo *jornalero*, debido a su sonoridad y a cómo funcionaba en el contexto oracional.

Equivalente acuñado

TO	TM
<i>Roadies</i>	<i>Pipas</i>
<i>Second-liners</i>	<i>Teloneros</i>

La traducción registrada en diccionarios de *telonero*, 'el grupo que toca antes que el principal', es *opening act* o *supporting band*. No hay constancia de ninguna referencia a *second-liner*, por lo que podría ser un neologismo del autor. A pesar de ello, su significado es fácilmente deducible por el contexto y la morfología del propio término compuesto.

Para traducir *roadie*, barajé otras opciones del argot musical como *plomo*, aunque pienso que *pipa* es la que goza de mayor uso en España.

Préstamo

TO	TM
<i>Rock 'n' roll fashion</i>	<i>Moda rocanrolera</i>
<i>Look</i>	<i>Look</i>

Rocanrolera es un préstamo neutralizado, en el que se aplica una transliteración del término inglés; *look*, por contra, no sufre ningún cambio, lo que le convierte en un préstamo puro.

6. Conclusiones

En este estudio se ha probado que la prensa musical puede llegar a ser literatura, cuya traducción implica tantos retos inherentes y recursos para solventarlos como cualquier obra de ficción. En los textos aquí traducidos y analizados, se evidencia una riqueza lingüística y complejidad insospechada en el ámbito de la crítica musical. En ellos se aúnan elementos que proceden tanto de literaturas iconoclastas, como la de la generación *beat*, como del periodismo menos ortodoxo, caso del Gonzo o el Nuevo Periodismo. Así pues, considero que este trabajo es un fiel reflejo de las vicisitudes que conlleva traducir una obra de ficción. La peculiar naturaleza de la escritura de Lester Bangs dificulta otro tipo de catalogación, a no ser que optemos por híbridos artificiosos como ensayo-ficción periodístico.

En cuanto al resto de objetivos iniciales, la mayoría de ellos se han llevado a cabo. Los más ambiciosos, como eran hallar soluciones traductológicas para los retos específicos y lograr una traducción general convincente, se han conseguido con relativo éxito. Es relativo porque la traducción y su apreciación son procesos eminentemente subjetivos, a pesar de factores que pueden evaluarse de manera unánime.

El estudio traductológico muestra, en su desglose de soluciones y recursos de traducción, una amplia gama de los aspectos de mayor complejidad para el traductor, la cual puede ser útil para ayudar a emprender otros proyectos similares.

En cuanto al contexto histórico, se ha procurado ahondar lo suficiente en los detalles que caracterizan al periodismo musical y, en concreto, en los que identifican al autor estudiado. He creído importante explicar de dónde viene este y en qué se inspira.

La sección sobre traducción y periodismo sirve de introducción a mi propia traducción y su posterior examen; conforma la parte traductológica del marco teórico, a mi parecer esencial para un trabajo como este. He querido complementarla hablando de los conceptos básicos de las teorías funcionalistas y de la traducción literaria, mostrando cómo se relacionan y aplican a mi propia traducción.

Debido a las constricciones tiempo y espacio, no he podido encontrar características comunes a las traducciones de periodismo musical. Esta idea me sobrevino al principio del proyecto, cuando elucubraba sobre las motivaciones para embarcarme en una temática de esta índole. Entonces, caí en la cuenta de que gran parte de las traducciones de literatura sobre música popular que había leído eran deficientes. Lo achaqué a que, en general, los traductores de esas obras son periodistas de música, y no traductores. Aunque, a su vez, concluí que tal vez los textos sobre música popular poseyeran elementos comunes que dificultaran su traducción. Estas observaciones me llevaron a plantearme encontrar problemas de traducción inherentes al campo de la prensa musical, algo poco realista y que supondría otro estudio en sí mismo. Hubiera requerido, entre otras cosas, analizar una buena cantidad de traducciones del subgénero. Por ello, este objetivo inicial no ha llegado a satisfacerse.

La traducción ha sido, sin lugar a dudas, un reto mayor. Era algo esperado, puesto que elegí los artículos teniendo en cuenta su dificultad: cuanto mayor fuera esta, más cantidad de elementos tendría para examinar *a posteriori*. El artículo de Van Morrison en particular, ha supuesto toda una aventura traductológica. La longitud de sus oraciones, un vocabulario repleto de términos poco comunes o directamente inventados, la exigua puntuación y su sintaxis en ocasiones incomprensible (debido, sobre todo, a lo idiosincrásico de la técnica del flujo de conciencia) han exigido una inmersión total en el texto. Una vez interiorizado, fui capaz de encontrar soluciones de traducción, en ocasiones muy alejadas de la literalidad, que creo han conseguido la coherencia textual

necesaria. En algunos aspectos, he tendido a la domesticación, aunque sin sacrificar demasiados matices del original. Esta inclinación se puede apreciar sobre todo en la traducción de algunos de los neologismos y el argot, en los que he cohibido los impulsos creativos en aras de una mayor comprensibilidad para el público meta. La prioridad ha sido en todo momento el contexto oracional y cómo estos elementos «extraños» podían integrarse en este armónicamente. Respecto a la sintaxis, he mantenido las características del original, con el fin de preservar el singular ritmo interno de su prosa; los cambios han sido leves, primando aquellos relativos a la longitud de las oraciones.

La traducción del segundo artículo ha sido más liviana, especialmente a nivel sintáctico, gracias a un estilo narrativo algo más conciso. No obstante, este texto es el que presenta mayor número de neologismos y argot, razón por el que lo elegí. De esta forma, pretendía abarcar toda la amalgama de cualidades presentes en la escritura de Lester Bangs, para así disponer de un perfil literario completo que poder estudiar. Otro elemento que ha facilitado esta traducción ha sido el tono, desenfadado y cómico, en contraste con el filosófico y dramático del primer texto. La traducción del humor me resulta muy estimulante, además de otro reto importante, dado lo poco extrapolable que este resulta a ciertos contextos culturales.

Para el análisis de traducción, en el espacio dedicado a los retos, opté por una estructura basada en varios de los niveles utilizados para el estudio del lenguaje: léxico-semántico, morfosintáctico, ortográfico y ortotipográfico. He procurado mostrar en todo momento comparaciones entre el texto original y mi versión, explicando mis decisiones traductológicas y las complicaciones surgidas. En el apartado de técnicas de traducción, he desglosado aquellas que me han parecido más relevantes en el proceso traductológico. Puesto que muchos de los ejemplos ya habían sido comentados en la sección previa de retos, me he limitado a comentar aquellos que no había examinado anteriormente o, en su defecto, aspectos diferentes de los ya analizados.

Viendo con perspectiva el trabajo realizado, estimo importante la repercusión que ha tenido a nivel personal y, posiblemente, también profesional. Al escoger la traducción de una obra literaria (pese a su contexto periodístico), pretendía evaluar mis habilidades con este tipo de textos, además de mi capacidad para implicarme en un proyecto semejante. El resultado es que, obstáculos aparte, es un ámbito que disfruto y en el que creo que puedo ser eficiente. La literatura es una de mis grandes pasiones, motivo que justifica la elección para mi trabajo. Otra pasión, sin lugar a dudas la principal, es la música. Así pues, era casi inevitable que me decantara por un texto de literatura musical.

En términos laborales, tras haber experimentado con una traducción dentro de este subgénero, mi objetivo futuro es tratar de encontrar un nicho laboral en el reducido sector de los libros musicales. Asimismo, y dada la versatilidad requerida en nuestra profesión, ambiciono encontrar oportunidades como traductor dentro de ámbitos más amplios, como el literario y el científico.

7. Bibliografía

- Mosser, J. (2012). What's Gonzo about Gonzo Journalism? *Literary Journalism Studies* (Vol. 4, pp. 85–90). https://ialjs.org/wp-content/uploads/2012/06/085-090_WhatsGonzoMosser.pdf
- Fazakis, L. (s. f.). *New Journalism | American literary movement*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/New-Journalism>
- Hernández Guerrero, M. J. (2006). Técnicas específicas de la traducción periodística. *Quaderns. Revista de traducció*, 13, 125–139.
- Moerland, P. (2014). *Fear and Loathing in Las Vegas. Translating a Work of Gonzo Journalism* (TFM). Faculty of Humanities, Utrecht University. <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/291836/P.%20Moerland%20MA%20vertalen%20final.doc?sequence=2>
- Valdeón, R. (2012). From the Dutch corantos to Convergence Journalism: The Role of Translation in News Production. *Meta: Érudit*, 57. <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2012-v57-n4-meta01064/1021221ar/>
- Temperley, N. (1969). MT and Musical Journalism, 1844. *The Musical Times*, 110(1516), 583–586. <https://doi.org/10.2307/951748>
- Fong, J., Youwen, L., & Ong, P. (2017). Music Journalism. *Numbers and Niches*, 8. https://www.nlb.gov.sg/Portals/0/Docs/Browse/ArtsPublications/Numbers_Niches_Issue08_web.pdf
- Nunes, P. (2004). *Popular music and the public sphere: the case of Portuguese music journalism* (TFG). University of Stirling. https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/24/1/Nunes_Thesis_Complete.pdf
- Christoph, J., Montano, E., & James, M. (2014). Editorial Introduction: Music Journalism. *IASPM Journal*, 4. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/viewFile/737/pdf_5
- Turner, B., & Orange, R. (2013). *Specialist Journalism* (107-124). Taylor & Francis. [Specialist Journalism - Google Books](https://books.google.com/books?id=9v8vAAAAQAAJ)
- Corredor Mateos, C. (2020). *El periodismo musical: análisis de las revistas musicales Mondo Sonoro y Rockzone* (TFG). Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/42317/TFG-N.%201363.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Núñez, E. (1952). *Proceso y teoría de la traducción literaria*. Cuadernos americanos, núm. 11: 2. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w702>
- Bustillos, M. (2012, 21 agosto). Lester Bangs: Truth-teller. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/lester-bangs-truth-teller>
- Christgau, R. (1982). *Robert Christgau: Lester Bangs, 1948–1982*. Robert Christgau: Dean of American critics. <https://www.robertchristgau.com/xg/rock/bangs-82.php>
- Marcus, G. (1986). *Introduction to Lester Bangs's 'Psychotic Reactions and Carburetor Dung'*. GreilMarcus.Net. <https://greilmarcus.net/2015/01/05/introduction-to-lester-bangss-psychotic-reactions-and-carburetor-dung-1986/>

- García Álvarez, A. M. (2006). Confusiones, aclaraciones y propuesta metodológica para el análisis de los conceptos fundacionalistas de «función» y «Skopos» en la práctica de la traducción. *Sendeban*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/1016>
- Huertas Abril, C. (2012). Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria. *Estudios de traducción*. Universidad de Córdoba. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/38973>
- Kaczor, Y. (2017). *Un trabajo autoreflexivo de traducción, la teoría de Skopos, su desarrollo y actualidad. Traduciendo a Katharina Reiss bajo la lupa de la teoría de Skopos* (TFM). Universität Wien. <http://othes.univie.ac.at/48283/1/50613.pdf>
- Ortega y Gasset, J. (2012). Miseria y esplendor de la traducción. *Trama & Texturas*, 19, 7–24. <http://www.jstor.org/stable/24391669>
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3089531>
- Cabré Castellví, M. T. (2006). La clasificación de neologismos: una tarea compleja. *ALFA: Revista De Lingüística*, 50(2). <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1421>
- Moerland, P. (2014). *Fear and Loathing in Las Vegas: Translating a Work of Gonzo Journalism* (TFM). Utrecht University. <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/291836>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.475.4973&rep=rep1&type=pdf>
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Leech, G. N., Short, M. (2007). *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose* (No. 13). Pearson Education.
- Berman, A. (2004) 'Translation and the Trials of the Foreign.' Trans. Lawrence Venuti. In: Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. Taylor & Francis e-Library.
- Haywood, L., Thompson, M., & Herve, S. (2009). *Thinking Spanish Translation: A Course in Translation Method: Spanish to English*. London: Routledge.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/>
- Merriam-Webster (2021). *The Merriam-Webster dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/>
- Cambridge University Press (2021). *Cambridge dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/>
- Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. <https://www.rae.es/dpd/>
- Urban dictionary (2021). *Urban dictionary*. <https://www.urbandictionary.com/>

Macmillan dictionary (2021). *Macmillan English dictionary*.
<https://www.macmillandictionary.com/>

Fundéu BBVA (s.f.) *Fundación del Español Urgente*. <https://www.fundeu.es/>

8. Anexo

Textos originales

Astral Weeks

Van Morrison's Astral Weeks was released ten years, almost to the day, before this was written. It was particularly important to me because the fall of 1968 was such a terrible time: I was a physical and mental wreck, nerves shredded and ghosts and spiders looming and squatting across the mind. My social contacts had dwindled to almost none; the presence of other people made me nervous and paranoid. I spent endless days and nights sunk in an armchair in my bedroom, reading magazines, watching TV, listening to records, staring into space. I had no idea how to improve the situation and probably wouldn't have done anything about it if I had.

Astral Weeks would be the subject of this piece - i.e., the rock record with the most significance in my life so far - no matter how I'd been feeling when it came out. But in the condition I was in, it assumed at the time the quality of a beacon, a light on the far shores of the murk; what's more, it was proof that there was something left to express artistically besides nihilism and destruction. (My other big record of the day was White Light/White Heat.) It sounded like the man who made Astral Weeks was in terrible pain, pain most of Van Morrison's previous works had only suggested; but like the later albums by the Velvet Underground, there was a redemptive element in the blackness, ultimate compassion for the suffering of others, and a swath of pure beauty and mystical awe that cut right through the heart of the work.

I don't really know how significant it might be that many others have reported variants on my initial encounter with Astral Weeks. I don't think there's anything guiding it to people enduring dark periods. It did come out at a time when a lot of things that a lot of people cared about passionately were beginning to disintegrate, and when the self-destructive undertow that always accompanied the great sixties party had an awful lot of ankles firmly in its maw and was pulling straight down. So, as timeless as it finally is, perhaps Astral Weeks was also the product of an era. Better think that than ask just what sort of Irish churchwebbed haints Van Morrison might be product of.

Three television shows: A 1970 NET broadcast of a big all-star multiple bill at the Fillmore East. The Byrds, Sha Na Na, and Elvin Bishop have all done their respective things. Now we get to see three or four songs from a set by Van Morrison. He climaxes, as he always did in those days, with "Cyprus Avenue" from Astral Weeks. After going through all the verses, he drives the song, the band, and himself to a finish which has since become one of his trademarks and one of the all-time classic rock 'n' roll set-closers. With consummate dynamics that allow him to snap from indescribably eccentric throwaway phrasing to sheer passion in the very next breath he brings the music surging up through crescendo after crescendo, stopping and starting and stopping and starting the song again and again, imposing long maniacal silences like giant question marks between the stops and starts and ruling the room through sheer tension, building to a shout of "It's too late to stop now!," and just when you think it's all going to surge over the top, he cuts it off stone cold dead, the hollow of a murdered explosion, throws the microphone down and stalks off the stage. It is truly one of the most perverse things I have ever seen a performer do in my life. And, of course, it's sensational: our guts are knotted up, we're crazed and clawing for more, but we damn well know we've seen and felt something.

1974, a late night network TV rock concert: Van and his band come out, strike a few shimmering chords, and for about ten minutes he lingers over the words "Way over

yonder in the clear blue sky / Where flamingos fly." No other lyrics. I don't think any instrumental solos. Just those words, repeated slowly again and again, distended, permuted, turned into scat, suspended in space and then scattered to the winds, muttered like a mantra till they turn into nonsense syllables, then back into the same soaring image as time seems to stop entirely. He stands there with eyes closed, singing, transported, while the band poises quivering over great open-tuned deep blue gulfs of their own.

1977, spring-summer, same kind of show: he sings "Cold Wind in August", a song off his recently released album *A Period of Transition*, which also contains a considerably altered version of the flamingos song. "Cold Wind in August" is a ballad and Van gives it a fine, standard reading. The only trouble is that the whole time he's singing it he paces back and forth in a line on the stage, his eyes tightly shut, his little fireplug body kicking its way upstream against what must be a purgatorial nervousness that perhaps is being transferred to the cameraman.

What this is about is a whole set of verbal tics - although many are bodily as well - which are there for reason enough to go a long way toward defining his style. They're all over *Astral Weeks*: four rushed repeats of the phrases "you breathe in, you breath out" and "you turn around" in "Beside You"; in "Cyprus Avenue," twelve "way up on"s, "baby" sung out thirteen times in a row sounding like someone running ecstatically downhill toward one's love, and the heartbreaking way he stretches "one by one" in the third verse; most of all in "Madame George" where he sings the word "dry" and then "your eye" twenty times in a twirling melodic arc so beautiful it steals your own breath, and then this occurs: "And the love that loves the love that loves the love that loves the love that loves to love the love that loves to love the love that loves."

Van Morrison is interested, obsessed with how much musical or verbal information he can compress into a small space, and, almost, conversely, how far he can spread one note, word, sound, or picture. To capture one moment, be it a caress or a twitch. He repeats certain phrases to extremes that from anybody else would seem ridiculous, because he's waiting for a vision to unfold, trying as unobtrusively as possible to nudge it along. Sometimes he gives it to you through silence, by choking off the song in midflight: "It's too late to stop now!"

It's the great search, fueled by the belief that through these musical and mental processes illumination is attainable. Or may at least be glimpsed.

When he tries for this he usually gets it more in the feeling than in the Revealed Word - perhaps much of the feeling comes from the reaching - but there is also, always, the sense of WHAT if he DID apprehend that Word; there are times when the Word seems to hover very near. And then there are times when we realize the Word was right next to us, when the most mundane overused phrases are transformed: I give you "love," from "Madame George." Out of relative silence, the Word: "Snow in San Anselmo." "That's where it's at," Van will say, and he means it (aren't his interviews fascinating?). What he doesn't say is that he is inside the snowflake, isolated by the song: "And it's almost Independence Day."

You're probably wondering when I'm going to get around to telling you about *Astral Weeks*. As a matter of fact, there's a whole lot of *Astral Weeks* I don't even want to tell you about. Both because whether you've heard it or not it wouldn't be fair for me to impose my interpretation of such lapidarily subjective imagery on you, and because in many cases I don't really know what he's talking about. he doesn't either: "I'm not

surprised that people get different meanings out of my songs," he told a Rolling Stone interviewer. "But I don't wanna give the impression that I know what everything means 'cause I don't ... There are times when I'm mystified. I look at some of the stuff that comes out, y'know. And like, there it is and it feels right, but I can't say for sure what it means."

*There you go
Starin' with a look of avarice
Talking to Huddie Leadbetter
Showin' pictures on the walls
And whisperin' in the halls
And pointin' a finger at me*

I haven't got the slightest idea what that "means," though on one level I'd like to approach it in a manner as indirect and evocative as the lyrics themselves. Because you're in trouble anyway when you sit yourself down to explicate just exactly what a mystical document, which is exactly what Astral Weeks is, means. For one thing, what it means is Richard Davis's bass playing, which complements the songs and singing all the way with a lyricism that's something more than just great musicianship: there is something about it that's more than inspired, something that has been touched, that's in the realm of the miraculous. The whole ensemble - Larry Fallon's string section, Jay Berliner's guitar (he played on Mingus's *Black Saint and the Sinner Lady*), Connie Kay's drumming - is like that: they and Van sound like they're not just reading but dwelling inside of each other's minds. The facts may be far different. John Cale was making an album of his own in the adjacent studio at the time, and he has said that "Morrison couldn't work with anybody, so finally they just shut him in the studio by himself. He did all the songs with just an acoustic guitar, and later they overdubbed the rest of it around his tapes."

Cale's story might or might not be true - but facts are not going to be of much use here in any case. Fact: Van Morrison was twenty-two - or twenty-three - years old when he made this record; there are lifetimes behind it. What Astral Weeks deals in are not facts but truths. Astral Weeks, insofar as it can be pinned down, is a record about people stunned by life, completely overwhelmed, stalled in their skins, their ages and selves, paralyzed by the enormity of what in one moment of vision they can comprehend. It is a precious and terrible gift, born of a terrible truth, because what they see is both infinitely beautiful and terminally horrifying: the unlimited human ability to create or destroy, according to whim. It's no Eastern mystic or psychedelic vision of the emerald beyond, nor is it some Baudelairean perception of the beauty of sleaze and grotesquerie. Maybe what it boiled down to is one moment's knowledge of the miracle of life, with its inevitable concomitant, a vertiginous glimpse of the capacity to be hurt, and the capacity to inflict that hurt.

Transfixed between pure rapture and anguish. Wondering if they may not be the same thing, or at least possessed of an intimate relationship. In "T.B. Sheets", his last extended narrative before making this record, Van Morrison watched a girl he loved die of tuberculosis. The song was claustrophobic, suffocating, monstrously powerful: "innuendos, inadequacies, foreign bodies." A lot of people couldn't take it; the editor of this book has said that it's garbage, but I think it made him squeamish. Anyway, the point is that certain parts of Astral Weeks - "Madame George," "Cyprus Avenue" - take the pain in "T.B. Sheets" and root the world in it. Because the pain of watching a loved one die of however dread a disease may be awful, but it is at least something known, in a way understood, in a way measurable and even leading somewhere, because there is a process: sickness, decay, death, mourning, some emotional recovery. But the beautiful

horror of "Madame George" and "Cyprus Avenue" is precisely that the people in these songs are not dying: we are looking at life, in its fullest, and what these people are suffering from is not disease but nature, unless nature is a disease.

A man sits in a car on a tree-lined street, watching a fourteen-year-old girl walking home from school, hopelessly in love with her. I've almost come to blows with friends because of my insistence that much of Van Morrison's early work had an obsessively reiterated theme of pedophilia, but here is something that at once may be taken as that and something far beyond it. He loves her. Because of that, he is helpless. Shaking. Paralyzed. Maddened. Hopeless. Nature mocks him. As only nature can mock nature. Or is love natural in the first place? No Matter. By the end of the song he has entered a kind of hallucinatory ecstasy; the music aches and yearns as it rolls on out. This is one supreme pain, that of being imprisoned a spectator. And perhaps no so very far from "T.B. Sheets," except that it must be far more romantically easy to sit and watch someone you love die than to watch them in the bloom of youth and health and know that you can never, ever have them, can never speak to them.

"Madame George" is the album's whirlpool. Possibly one of the most compassionate pieces of music ever made, it asks us, no, arranges that we see the plight of what I'll be brutal and call a lovelorn drag queen with such intense empathy that when the singer hurts him, we do too. (Morrison has said in at least one interview that the song has nothing to do with any kind of transvestite - at least as far as he knows, he is quick to add - but that's bullshit.) The beauty, sensitivity, holiness of the song is that there's nothing at all sensationalistic, exploitative, or tawdry about it; in a way Van is right when he insists it's not about a drag queen, as my friends were right and I was wrong about the "pedophilia" - it's about a person, like all the best songs, all the greatest literature.

The setting is that same as that of the previous song - Cyprus Avenue, apparently a place where people drift, impelled by desire, into moments of flesh-wracking, sight-curdling confrontation with their destinies. It's an elemental place of pitiless judgement - wind and rain figure in both songs - and, interestingly enough, it's a place of the even crueller judgement of adults by children, in both cases love objects absolutely indifferent to their would-be adult lovers. Madame George's little boys are downright contemptuous - like the street urchins who end up cannibalizing the homosexual cousin in Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer*, they're only too happy to come around as long as there's music, party times, free drinks and smokes, and only too gleefully spit on George's affections when all the other stuff runs out, the entombing winter settling in with not only wind and rain but hail, sleet, and snow.

What might seem strangest of all but really isn't is that it's exactly those characteristics which supposedly should make George most pathetic - age, drunkenness, the way the boys take his money and trash his love - that awakens something for George in the heart of the kid whose song this is. Obviously the kid hasn't simply "fallen in love with love," or something like that, but rather - what? Why just exactly that only sunk in the foulest perversions could one human being love another for anything other than their humanness: love him for his weakness, his flaws, finally perhaps his decay. Decay is human - that's one of the ultimate messages here, and I don't by any stretch of the lexicon mean decadence. I mean that in this song or whatever inspired it Van Morrison saw the absolute possibility of loving human beings at the farthest extreme of wretchedness, and that the implications of that are terrible indeed, far more terrible than the mere sight of bodies made ugly by age or the seeming absurdity of a man devoting his life to the wobbly artifice of trying to look like a woman.

You can say to love the questions you have to love the answers which quicken the end of love that's loved to love the awful inequality of human experience that loves to say we tower over these the lost that love to love the love that freedom could have been, the train to freedom, but we never get on, we'd rather wave generously walking away from those who are victims of themselves. But who is to say that someone who victimizes himself or herself is not as worthy of total compassion as the most down and out Third World orphan in a New Yorker magazine ad? Nah, better to step over the bodies, at least that gives them the respect they might have once deserved. Where I love, in New York (not to make it more than it is, which is hard), everyone I know often steps over bodies which might well be dead or dying as a matter of course, without pain. And I wonder in what scheme it was originally conceived that such an action is showing human refuse the ultimate respect it deserves.

There is of course a rationale - what else are you going to do - but it holds no more than our fear of our own helplessness in the face of the plain of life as it truly is: a plain which extends into an infinity beyond the horizons we have only invented. Come on, die it. As I write this, I can read in the Village Voice the blurbs of people opening heterosexual S&M clubs in Manhattan, saying things like, "S&M is just another equally valid form of love. Why people can't accept that we'll never know." Makes you want to jump out a fifth floor window rather than even read about it, but it's hardly the end of the world; it's not nearly as bad as the hurts that go on everywhere everyday that are taken to casually by all of us as facts of life. Maybe it boiled down to how much you actually want to subject yourself to. If you accept for even a moment the idea that each human life is as precious and delicate as a snowflake and then you look at a wino in a doorway, you've got to hurt until you feel like a sponge for all those other assholes' problems, until you feel like an asshole yourself, so you draw all the appropriate lines. You stop feeling. But you know that then you begin to die. So you tussle with yourself. How much of this horror can I actually allow myself to think about? Perhaps the numbest mannequin is wiser than somebody who only allows their sensitivity to drive them to destroy everything they touch - but then again, to tilt Madame George's hat a hair, just to recognize that that person exists, just to touch his cheek and then probably expire because the realization that you must share the world with him is ultimately unbearable is to only go the first mile. The realization of living is just about that low and that exalted and that unbearable and that sought-after. Please come back and leave me alone. But when we're along together we can talk all we want about the universality of this abyss: it doesn't make any difference, the highest only meets the lowest for some lying succor, UNICEF to relatives, so you scratch and spit and curse in violent resignation at the strict fact that there is absolutely nothing you can do but finally reject anyone in greater pain than you. At such a moment, another breath is treason. That's why you leave your liberal causes, leave suffering humanity to die in worse squalor than they knew before you happened along. You got their hopes up. Which makes you viler than the most scrofulous carrion. viler than the ignorant boys who would take Madame George for a couple of cigarettes. because you have committed the crime of knowledge, and thereby not only walked past or over someone you knew to be suffering, but also violated their privacy, the last possession of the dispossessed.

Such knowledge is possibly the worst thing that can happen to a person (a lucky person), so it's no wonder that Morrison's protagonist turned away from Madame George, fled to the train station, trying to run as far away from what he'd seen as a lifetime could get him. And no wonder, too, that Van Morrison never came this close to looking life square in the face again, no wonder he turned to Tupelo Honey and even Hard Nose the Highway with it's entire side of songs about falling leaves. In Astral Weeks and "T.B.

Sheets" he confronted enough for any man's lifetime. Of course, having been offered this immeasurably stirring and equally frightening gift from Morrison, one can hardly be blamed for not caring terribly much about Old, Old Woodstock and little homilies like "You've got to Make It Through This World On Your Own" and "Take It Where You Find It."

On the other hand, it might also be pointed out that desolation, hurt, and anguish are hardly the only things in life, or in Astral Weeks. They're just the things, perhaps, that we can most easily grasp and explicate, which I suppose shows about what level our souls have evolved to. I said I wouldn't reduce the other songs on this album by trying to explain them, and I won't. But that doesn't mean that, all things considered, a juxtaposition of poets might not be in order.

*If I ventured in the slipstream
Between the viaducts of your dreams
Where the mobile steel rims crack
And the ditch and the backroads stop
Could you find me
Would you kiss my eyes
And lay me down
In silence easy
To be born again*
Van Morrison

*My heart of silk
is filled with lights,
with lost bells,
with lilies and bees.
I will go very far,
farther than those hills,
farther than the seas,
close to the stars,
to beg Christ the Lord
to give back the soul I had
of old, when I was a child,
ripened with legends,
with a feathered cap
and a wooden sword.*
Federico Garcia Lorca

My night of ecstasy with the J. Geils Band

You may think it's more kicks than pricks being a hotshot jivescamming rock magazinero, but contrary to conventional wisdom it ain't all glitz and gravy. Sure, you get the free albums, junkets, punkettes and tee-shirts, but you also have to exercise a modicum of creativity now and then - i.e. thinking up new story ideas - which sometimes necessitates engaging in actual work.

Case in point we were all sitting around the office trying to figure out what in hell to do with J. Geils this time. We'd handled 'em from the Beantown Get down history-of-the-band dryasdust angle, we'd described their stage flash in minutest detail, we'd even gone so far as to say they were better than Alice Cooper. So now we were up against the wall, Mother Howdy. Should we wimp out with a Circus type spread: "The Hemorrhoids That Almost Ended Peter Wolf's Career"? Or maybe opt for the Rolling Stone approach: "J. Geils Discuss the Political Future of G. Gordon Liddy's Grandchildren." Or sleaze down all-out crass a la Rock Scene: "J. Geils Attend a Party Thrown By Mickey Ruskin, Jackie Curtis, Steve Paul's Chauffeur and Thirteen New Drag Queens."

No, newt, nada. Having the high journalistic standards we do, we engaged in a marathon 38-hour valiumosis encounter group whilst sitting around the office waiting for Buddy Miles to trash us, and came up with a concept of unparalleled brilliance: "J. Geils Explain Greaser Culture."

That's right, we intended to have Peter Wolf explaining how to hotwire a car, Seth Justman demonstrating the technique for uncapping a beer bottle with your teeth, and plenty more stuff even more revelatory to sequestered suburbanties (i.e., chickenshits) amongst our readership. So we went down to their hotel next time they hit town and slapped 'em with it, and the total band response was galvanic:

"You've gotta be kidding."

So there we were, taking pictures of 'em slopping up the Boy Howdy beer, while I'm fumbling through the seeming only alternative: a "straight" interview, soberly discussing the state of rock today and the crises that we, ussens as a youth culture, have passed through in the last few years. It was so sober it was sombre, it was dreary, it was death. It wasn't working, even I was nodding out, they were all staring at me, and finally J. Geils said: "Lester, did anyone ever tell you you look like Rob Reiner?"

I leaped out of my chair at his throat: "Bullshit! Don't tell me that! I do not!" It had happened too many times before, and they all started to laugh: "So that's what it takes to get him to react," said Peter Wolf, between pulling homo riffs on Danny Klein, who wears pink jackets.

So now we were on realer ground and started jiving around, and at length I said: "Hell, the only difference between you musicians and us rock writers is that people can see you doing what you do. I can't go up in the street and say: 'Hey, honey, dig my far-out John Lennon review,' because she can say, 'Kiss my ass, Jack, how I know you wrote that?'"

"All right, " says Wolf, putting both our coins on the line, "then why don't you come onstage with us tonight and do your thing and let's see what happens?"

I was floored. I could see myself up there, flexing my cheerios at last in the lights I had deserved for so long, the roar of the greasepaint, the smell of the fans, my fans. For is not every rock writer a frustrated rock star, and didn't I deserve my 15 minutes of instant

celebrityhood? Damn straight, mother. I took 'em up on it, and went home in a blear of ecstatic anticipation.

At home I tried to cool out with a little transcendental meditation, but it was all too much. I was hot to trot my dots and dashes, so I plowed through a baloney sandwich and scoured the house till I found an old beatup typewriter left there by one of our former boarders. A useless item, really, except for such an act of theatre as I was about to perpetrate. I hadda take a sound check, so I set it up on the dining room table and plugged it in, pecked a few keys - it would barely write, but made sufficient impression on the paper that I was sure that I would emerge from this escapade not only with all the glory and groupies rightfully mine, but a masterpiece as well. My date arrived wearing a wig and I didn't even notice, that's how excited I was. I could barely concentrate on All in the Family, that's how excited I was.

When we arrived at Cobo Hall the place was buzzing with anticipation. I lugged my axe - Smith Corona, Mr. Advertiser! - into the dressing room and set it in a corner. A few of the women around looked at me strangely, but Peter Wolf came up and inquired if I was ready to roll:

"Everything set? Got your typewriter?"

"All right!"

"All right!"

Ah, at last shouldering it among my peers, the great stars of this generation! I got paranoid about leaving it in the locked dressing room while the Geils band did the first part of their set (I was coming on for the encore), so I took it out and hid it in a corner by the backstage shadows. Then I went and told second-liners Brownsville Station what I was going to do, and they laughed at me! Well, bite the bag, peons! I was in the majors now! So sure of my stardom I even dressed for the occasion: denim jacket, blue and white shirt, sweater vest. It would not do to come on trendy, I decided; wake up mama and tell Lisa Robinson the news, the next big rock 'n' roll fashion trend is gonna be the college boy look, or my name is Carlos Santana.

I ran into Robbie, celebrated local limousine driver about 50 years old whom all the girls love because he's suaver than ten Rod Stewarts, and shaking his hand I beamed: "Wait'll you see what I'm gonna do out there tonight! I'm gonna blister 'em!"

The set seemed interminable, and when the encore came and I heard my name I strutted up and onto the boards, Smith Corona in my hand, no trace of stage fright. I set the machine down and clenched my hands over my head like a boxer the better to bask in the adoration of the mawsome throng, two of whom applauded, one of whom was Leslie Brown, whose desk sits to the right of mine. I grabbed the mike and hollered "Thankyouthankyou," just like on Kick Out the Jams; I figured to include the whole riff - "I wanta see a sea of hands out there" - would be less than subtle. As it was nobody got it, but tough shit, the same thing has happened to Yoko Ono dozens of times. So I commenced to yell at the roadies just like a true superstar: "Plug the sonofabitch in! Let's get down!"

They did so, setting it on a bench at stage right for me, and I kneeled down and with a consummate sense of theatre took my sunglasses out of my jacket pocket and put them on. Then I held up one of the two sheets of lined notebook paper I'd brought along, just for the crowd to ogle, and slipped it in the machine. I looked over at the band, who were.

waiting for this cue, and J. Geils cued me right back - brother! slap me five! - as we broke into the opening bars of "Give It To Me."

It was at this point that I realized the absolute ludicrousness of what I was now doing before a packed house of umpteen thousand sneering peers. The first decision I had to make was whether to treat it as a total joke and just peck at the thing desultorily, or really get into the funky bloozy woozies and try to peck along in rhythm. Hell, they had it miked, I started trying to play on the beat, grinning and nodding at the rest of the group who grinned and nodded back as the peanut galleries gawked, hawked and kfweed. The writing was coming out great too: "VDKHEOSNCHSHNELXIE N(+&HSXN+(E(aJN?." I heard one of the roadies, kneeling a few feet to my , - right, laconically drawl: "Yer doin' great, man," Vengeful bastard.

I even threw in a bit of Townshend/ Alice Cooper destructo theatre: for the songs's climax I stood up and kicked over the typewriter, bench and all. Then I jumped up and down on it till I smashed it to bits, or two of them at least. It felt good, purging somehow.

Finally my moment of triumph was over, and I went out to take my bow with the rest of the band. Like Murray the K. with the Stones, I was now the sixth J. Geils. The members of the group hugged me, I grimaced at the audience, we ran off the stage and that was it. Plunging into the backstage mill, I clamped my arms tightly around Leslie and my date. I felt half like Mick Jagger and half like the president of the Stooges Fan Club, and Robbie, who had joined in the encore on cowbell the night before, came forward to congratulate me. I shook his hand again: "When we gonna start our band, man?"

He just laughed, drifting away as the girls began to swarm around him again.