

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Visiones del *bop*: La relación del jazz con el estilo de Kerouac

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (INGLESAS)

PRESENTA

ALBERTO ESCOBAR DE LA GARMA

ASESORA: DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

México, D.F.

Junio 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Sísifo
Para los suertudos

Agradecimientos (sólo un fragmento)

Escribir una tesis como ésta supuso, ante todo, vincular dos de las cosas en esta vida que más me emocionan: la literatura y la música. Hablar de letras y de sonidos para mí significa, en gran medida, hablar de las personas a quienes relaciono con estas expresiones. Afortunadamente, me he encontrado a lo largo de esta existencia con personas que se convierten, no precisamente en un sentido académico, en maestros y, afortunadamente, en amigos. Sin duda alguna estos encuentros fortuitos marcaron trascendentemente no sólo la planeación y elaboración de este texto, sino también de viajes, pláticas, sonrisas, y un número incalculable de pensamientos y sentimientos que marcaron todo el transcurso de los últimos cinco años. Vale la pena hacer una lista de algunas de las personas a quienes he conocido a lo largo de mi camino en la vida, y que sin su presencia quizás esto no hubiera sido posible, o cuando menos sería diferente.

Gracias, primero, a mis padres. A Papá Peto y a Mamá Cuqui por su apoyo, cariño y paciencia. Sin ellos, nada de esto sería posible. ¡Muchas, muchas, muchas gracias!

Gracias a Toto porque es un hermano con quien, pese a la oposición de nuestros intereses, siempre encuentro un vínculo único.

Gracias a mis amigos, de diversas etapas, de diferentes lugares, de distintos orígenes, todos ellos con cualidades que lo hacen a uno querer seguir conociéndolos. Entre ellos (mencionados cronológicamente, jjejajeaeje), el buen Montoya, el *teacher* Lorenzo, Mario Candela, Rosalío 'Chalío' Avante, Georges Balboa, la hijuela Karime, Ófelix, Galletaaaaaaaaa y el joven Slash. Gracias a la familia Barrera Rivera, por su amistad que me ha enseñado la importancia de ser generoso. Siempre.

Gracias al inventor de los ositos de goma, así como a quien se le haya ocurrido la grandiosa idea de hacer el pan. A Dioniso también, por supuesto.

Gracias al apoyo económico del proyecto PAPIIT IN400207-2.

Gracias a Bioy, a Kafka, a Conrad, a Bob Dylan, a Joyce, a Carlos Alberto García, a los Who, a Musil, a 'Bird', a Mudhoney, a Vincent y su hermano Theo, a Satie, a Pope, a Kurt, al 'Young' Neil, a Syd Barrett, a J.M.W. Turner, a Michael Stipe y sus amigos, a Johnny Cash, a Calvin y su tigre Hobbes, a Liniers, a Ed Ved, a Picasso, a los Wipers, a los hermanos Reid, a Coppola, a George Herriman, a Dinosaur Jr, a Lou Reed, a Calder, a Miles, a Hokusai, y a un montón de artistas que son un excelente motivo para seguir jugando todos los días.

Gracias a mis sinodales, Irene, Aurora, Charlotte, Ana Elena, y en especial a Susana, por sus pertinentes notas y, más allá de esto, por su amistad y buen ejemplo. Fue realmente un alivio encontrar entre mis profesores de la carrera a alguien como Susana con una pasión por la música y la literatura realmente emocionante, pero también con un enfoque crítico riguroso y confiable, sin restarle importancia a la visión lúdica y artística que enriquece a su persona. Gracias también a Nattie y Julia. Y a Colin.

Gracias a Emiliano, porque gracias a él me familiaricé con el jazz y, dichoso él, fue quien me prestó el primer libro de Kerouac que leí en mi vida. Si la música fundió nuestra amistad, la literatura sin duda la forjó.

Gracias a Radjarani, la Reina Bicho, con toda su corte de insectiles súbditos alrededor nuestro, y a las Bailarinas. ¡Que las cosquillas sigan reinando sobre nosotros!

Gracias a Jack Kerouac, por su disciplina, sus experiencias, su vitalidad. Porque fue un loco de la máquina de escribir, un voraz lector así como un curioso explorador de la *Golden Eternity*; porque escribió lleno de gusto, de oscuridad y de desmadres.

Índice

I - <i>I Got Rhythm</i> : Introducción, Kerouac y la música.....	5
II - <i>Crazeology</i> : Del jazz hacia el <i>bebop</i>	11
2.1 ¿Qué es esta cosa llamada “jazz”? Vocalización, ritmo e improvisación en el jazz	13
2.2 La música de los Santos Deschavetados: el <i>bebop</i>	20
III - <i>Groovin’ High</i> : Vasos comunicantes entre la música y la literatura	33
3.1 La relación entre la literatura y el jazz: hacia el entendimiento de la repercusión del <i>bebop</i> en la literatura	33
3.2 Fascinación y transfiguración: del <i>bebop</i> a los recursos literarios en el caso de Cortázar y Kerouac	39
IV - (<i>I Don’t Mean a Thing</i>) <i>If I Don’t Have That Swing</i> : Análisis de la obra de Kerouac a la luz del jazz	45
4.1 Los elementos sonoros como base del estilo de Kerouac	45
4.1.1 El valor del ritmo como proceso: los recursos melódico-rítmicos en Kerouac	47
4.1.2 Los recursos de oralidad en Kerouac	56
4.2 Una aproximación sónica a <i>On the Road</i>	65
4.2.1 Los gestos <i>bop</i> retomados en el estilo de Kerouac: repetición, síncopes, condensación y <i>call-and-response</i>	73
4.2.2 Impresiones: motivos y consecuencias de la escritura de <i>On the Road</i>	82
V - <i>They Can’t Take That Away From Me</i> : Conclusión	89
Referencias	94

I. *I Got Rhythm*: Introducción, Kerouac y la música

¿Qué puede ser más emocionante para un melómano que gusta de leer, que encontrar un escrito en donde se hallen referencias a la música amada? O viceversa. ¿Cuántas veces no hemos agradecido esas quimeras en donde dos o más artes se relacionan de forma fructífera dando pie a algo que ya no es enteramente terreno de una disciplina, aunque tampoco de la otra? Afortunadamente para todos los estudiosos de la literatura con una gran afición por la música, ésta ha sido un pretexto temático e incluso formal para la elaboración de muchas obras literarias, pues han sido escritores de diversos orígenes quienes han encontrado en ésta una motivación para desarrollar sus propios textos. Algunos de los autores se atreven a esto siendo ellos mismos músicos o bien sesudos conocedores de un determinado género o compositor, otros simplemente como melómanos entusiastas, sin que ninguno de estos casos signifique que una percepción sea más valiosa que otra. Es un hecho que la música, como expresión artística que es, puede motivar diversos diálogos con otras artes, y que precisamente con la literatura ha mantenido una rica correspondencia. Ejemplos de esta relación sobran, incluso de músicos devotos a leer, y en cuyas obras pueden rastrearse guiños de esta pasión literaria.

Las relaciones que se han establecido entre estas disciplinas artísticas han sido además un motivo atractivo, aunque no siempre fácil de analizar, para la comparatística. Precisamente por la interrelación que existe entre formas diferentes de expresión, a veces no se sabe cómo abordar un texto que, a pesar de estar materializado en un código concreto, tiene una influencia importante de otro campo de significación. No obstante, es posible plantear de manera más o menos sistemática la puntualización y problematización de estas relaciones bajo la premisa de que nos expresamos con signos que son igualmente efectivos

y “significativos” (en un sentido tanto semiótico como semántico) en “textos” artísticos tan distintos como, en el caso del presente estudio, la literatura y la música.

En el caso concreto que compete a este ensayo, se trata de mostrar los profundos vínculos que un escritor joven estadounidense de mediados del siglo XX, Jack Kerouac, tuvo con la música, en particular como admirador del jazz. A pesar de que en general se le asocia únicamente con el *bebop*, también es verdad que escuchaba diferentes clases de música; sabemos que era un devoto de Billie Holiday, una de las vocalistas emblemáticas del *swing*; que en diferentes textos hace mención de músicos diversos como Coleman Hawkins, Beethoven, Charlie Christian, Glenn Miller e, incluso, de Dámaso Pérez Prado.

A Kerouac le gustaba la música de su tiempo; no era un entusiasta de las primeras grabaciones que se hicieron de jazz, ni del estilo Nueva Orleans o de Dixieland. Sin embargo, fue un estilo de jazz en concreto el que influyó en él no sólo como melómano, sino como escritor. Si bien el tema del viaje, de estar en el camino, es uno de los más representativos de la obra de Kerouac, puede afirmarse que la música también lo es, al grado de que es prácticamente inconcebible pensar en este narrador sin hacer referencia a estos dos grandes y vastos temas presentes en su obra.

Las alusiones tan diversas que hace el escritor a la música aparecen en muchos fragmentos de sus novelas o poemas, quedando claro que se trataba de la música que éste escuchaba en determinado momento, incluso muchas veces mediada por las impresiones que le provocaron los músicos, cuyas interpretaciones tuvo la oportunidad de presenciar en conciertos. Sin embargo, más allá de estas relaciones anecdóticas, existe una serie de recursos significativos que operan de forma más sutil y que inciden en la propia construcción de sus textos literarios, determinando así los procesos tanto de escritura como de lectura. Tal es el caso del *bebop*, estilo que Kerouac menciona reiteradamente en sus

novelas y de cuyos rasgos característicos se apropia para incorporarlos al campo literario. Además, emplear este tipo de referencias musicales en particular tenía sin duda implicaciones ideológicas y sociales que semantizaban la obra de quien escribía a mediados del siglo pasado –no hay que olvidar las políticas discriminatorias que se ejercían en los Estados Unidos en esa época hacia la sociedad negra, y por ende el rechazo declarado que se mostraba por equiparar sus manifestaciones artísticas y culturales con las de los blancos, a pesar de que fueran estos últimos los principales consumidores de jazz.

La relación de Jack Kerouac con el *bebop* no pasó desapercibida para los lectores de su época, pues él mismo llegó a reiterar en múltiples ocasiones el enlace que existe entre su obra y la música. Sin embargo, la mayoría de los estudios que se han efectuado en torno a los escritos de Kerouac se enfocan en su repercusión social, y sólo hasta hace poco algunos académicos comenzaron a analizar su estilo, destacando el influjo que tuvo el jazz.¹ Pese a que se mencione invariablemente que la inspiración de este estilo, conocido también como “prosa espontánea”, proviene del jazz, siguen haciendo falta trabajos que profundicen en el análisis de esta particular vinculación literario-musical, lo que supone un reto todavía mayor para el presente estudio.

La idea de base que rige este análisis se apuntala en la comparación de los ritmos musicales del *bop* con los literarios en la obra de Kerouac, y más allá de ello, pretende averiguar qué gestos de la cultura del jazz retoma y se apropia el autor para desarrollar su tan distintiva escritura. Porque si bien ésta nos recuerda que la lectura es un acto que se concreta en la mente, hay algo de ella que también nos llama a *escuchar* también al texto, aunque de manera sutil, pero suficientemente sensible. Con el fin de concretar esta

¹ Cfr. Regina WEINREICH, *Kerouac's Spontaneous Poetics: A Study of the Fiction*, reeditado en el 2002, y Michael HREBENIAK, *Action Writing: Jack Kerouac's Wild Form*, del 2008.

experiencia sonora, se destacarán tres cualidades específicas del jazz que también están presentes en la obra de Kerouac: la vinculación con la tradición oral, el interés por la improvisación y finalmente la importancia del ritmo.

Si se hace referencia continua a esta cualidad sonora en los libros de Kerouac, sin duda se debe en gran medida al rasgo de oralidad que es recurrente en su obra, una oralidad libre y estrechamente vinculada con la tradición del jazz, como se procurará demostrar en lo sucesivo. Ahora bien, el medio bajo en el cual se concreta esta oralidad es, por paradójico que parezca, el texto escrito, que nos permite comprender y reconocer algunos ecos de la destreza del jazz en los gestos implícitos en la forma y estructura narrativas, mismas que se vuelven contenedor y a la vez contenido del mensaje literario. No es de menospreciarse tampoco el hecho de que Kerouac escribiera de la misma manera en que hablaba, y que siguiera conscientemente la forma en que la voz funciona para captar estos rasgos por escrito, tanto en su obra poética como en la narrativa, como se procurará mostrar más adelante en el trabajo, con especial énfasis en la obra *On the Road*.

Respecto al papel de la improvisación, podremos ver que los rasgos de libertad y a la vez de rigor, son sin duda inspirados por el jazz y se vuelven elementos característicos incluso de los procesos de escritura que Kerouac cultivaba “sistemáticamente”. No sólo se puede establecer un vínculo entre el jazz y el contenido y forma de la obra del escritor, sino que, de la misma manera en que hacía un músico de *bop*, Kerouac trabajó una y otra vez en sus textos hasta que éstos alcanzaron un nivel satisfactorio, sin que esto desdeñara la frescura e inmediatez de la forma libre en que redactaba.

Por último, en cuanto al ritmo, por lo general cuando se dice que una obra literaria es “musical” es cuando presenta ciertas características que refuerzan su presencia lírica, aunque dicha musicalidad parece más una metáfora que un indicio de lectura digno de ser

analizado en sus múltiples niveles de expresión. A nivel estructural, por ejemplo, existe toda una constelación de elementos, principalmente “rítmicos” y, en un sentido alegórico, “armónicos”, que se toman a la ligera al considerar una significación musical en literatura. Lo que nos compete aquí es entonces, ante todo, revelar la doble articulación de gran parte del estilo de Kerouac, que consiste en asimilar una cualidad musical del ritmo en la literatura, y todo lo que ello conlleva. Tanto la música como la literatura son sistemas de significación que emplean distintos signos, aunque en ciertos casos, como lo muestra la obra de Kerouac, parte de estos signos entran en contacto y se influyen mutuamente. Así, por ejemplo, el ritmo musical, sin perder su especificidad sonora (ni semiótica), puede convertirse en un rasgo literario, cuyo carácter y cadencia no eran propios del discurso verbal.

Las reflexiones que se hagan alrededor del ritmo, así como de los gestos construidos en torno al *bebop*, no sólo ayudarán a reafirmar la relación entre este estilo de jazz y la obra de Kerouac, sino que, ante todo, permitirán demostrar que las cualidades musicales y metamusicales de los textos del escritor son sumamente importantes para el desarrollo de los mismos. Es decir, para todo aquel interesado en la obra de este escritor, es sumamente recomendable que tenga una idea del aspecto sónico de las piezas más representativas del repertorio *bop*, no sólo para adentrarse al ambiente que construye la música, sino para, en definitiva, tener presentes esos sonidos a la hora de leer a Kerouac.

Por lo mismo, para comprender cabalmente los recursos que este autor toma del jazz, es preciso hacer antes que nada una escala inicial en la música, con el fin de aclarar los rasgos tanto estructurales como ideológicos que se atribuyeron al jazz, y más concretamente al *bop*, en particular en la época de Kerouac, lo que nos permitirá a su vez especular acerca de los motivos por los cuales este género pudo haber despertado tal interés

en él como para llevarlo a asimilar algunos de sus rasgos a su muy particular estilo de escritura.

En suma, se comprobará que el ritmo, una de las características más evidentes compartidas por la literatura y la música –mucho más que otros elementos básicos de la música como la armonía y la melodía, por ejemplo–,² y cuyo papel se ha destacado sobre todo en el marco poético, se encuentra sin embargo también fuertemente presente en la narrativa, como lo demuestra el caso de Kerouac.

Comenta Edgar Willems que: “Desde el punto de vista genético, el ritmo precede a la melodía; pero es, en esencia un elemento de orden más general, no exclusivamente característico de la música.”³ De ahí que no sea descabellado considerar el ritmo como el vínculo primordial para desarrollar una comparación entre el *bebop* y la escritura de Kerouac, poniendo especial énfasis en la noción del *beat*, cuya significación rebasa el sentido de mero pulso para convertirse incluso en lema y eje rector, en boca del propio autor, no sólo de su creación sino de una generación entera de escritores. En el caso concreto del vínculo de Kerouac con el *bebop*, conocer las finas pero significativas cualidades que los unen, puede no sólo ser un aliciente para aprender a *leer* estos textos de forma diferente, sino también para aprender a *escucharlos* y entenderlos mejor.

² Más allá de ambas artes, en la naturaleza, la presencia del ritmo ha sido considerada vital para construir patrones o movimientos en diversas actividades; biológicamente se pueden encontrar varios entramados rítmicos como el sístole-diástole cardíaco o ciertos comportamientos de insectos, como las abejas o las hormigas, que se construyen a partir ritmos específicos.

³ Edgar WILLEMS, *El ritmo musical*, p. 53.

II. *Crazeology: Del jazz al bebop*

En la actualidad, a casi un siglo del nacimiento del jazz, también conocido como la “música clásica de Estados Unidos”, éste sigue manteniendo una vitalidad constante gracias a la flexibilidad con la que desde sus orígenes ha ido integrando a su propio estilo rasgos de otras tradiciones musicales. Sin embargo, más allá de esta cualidad de poder renovarse y cambiar constantemente, este género ha logrado mantenerse fiel a ciertos parámetros, sin los que sería difícil reconocerlo como tal. Al tener sus raíces en una ancestral costumbre musical del continente africano, el jazz conserva un rasgo esencial, propio de las tradiciones orales, que consiste en formular gestos sonoros con los instrumentos como si se vocalizara a través de ellos, lo cual significa que los músicos de jazz mantienen en sus improvisaciones un diálogo en el que las voces se llaman y responden. Esta idea de que existe una conversación entre los músicos implica la manifestación de la faceta más conocida del jazz: la improvisación, que si bien no es una expresión espontánea por completo, sí conlleva una continua renovación a partir de elementos bien conocidos.

Aun cuando dichos gestos de vocalización, así como de improvisación, son fundamentales para concebir el jazz, hace falta mencionar otro aspecto esencial que lo distingue: su ritmo. Precisamente al provenir de una cultura en donde este rasgo tiene más peso que otros elementos musicales, como la melodía o la armonía, el jazz desde sus inicios se ha caracterizado por el inminente ritmo que tiene y que ha llevado al desarrollo de sus diferentes estilos. Entender estas singularidades del jazz, y en particular la forma en que se presentan en el *bop*, es necesario para comprender la forma y el sentido en los que Kerouac recurre a ellas dentro de su obra literaria, principalmente el ritmo que, como veremos, genera una articulación propia del estilo del autor de *On the Road*.

Las múltiples definiciones de ritmo que se han enunciado a lo largo de la historia¹ se dividen básicamente en dos campos: por un lado están las que giran alrededor de la noción de *movimiento*, y por el otro, aquéllas concernientes a un principio de *orden*. Es en esta última definición en donde se enfocará la elaboración del presente análisis, sin que esto signifique olvidar por completo la parte cinética del ritmo. Si bien tanto en el lenguaje como en la música el concepto de ritmo se presenta bajo diferentes sistemas semióticos y por ende se comporta de distinto modo, éste en realidad permite establecer un vínculo evidente entre ambos.

Cabe mencionar que el ritmo constituye una de las tres formas básicas para organizar el tiempo en la música, además del pulso (*beat*), y del compás. Similar a las continuas marcas precisas e infalibles de un reloj o un metrónomo, el pulso surge de la sucesión regular de unidades iguales en la pieza musical: “The basic unit into which we divide musical time is called a pulse beat or just a beat.”² Por otro lado, el compás es la “medida del número de pulsos existentes entre los acentos que aparecen con recurrencia más o menos regular”;³ y, a su vez, de la repetición y variación de patrones sujetos a la concepción de dichos acentos bajo determinados pulsos, surge el ritmo.

Los pulsos (*beats*) son, por consiguiente, la base de los compases rítmicos que toda pieza musical tiene, y que también pueden hallarse en la poesía en inglés al medirse en esa lengua los versos de acuerdo con el énfasis del ritmo en las palabras, en oposición a la métrica del español que se fundamenta en las sílabas.⁴ Las características del ritmo, que

¹ Las referencias al ritmo se remontan de hecho a las eras civilizatorias en diversas culturas. En particular el ritmo musical se ha vinculado desde hace siglos con un ritmo lírico, pese a que existan diferencias notables en esta relación, como se mostrará en el caso de este estudio.

² Steve SAVAGE, *The Billboard Book of Rhythm*, p. 21.

³ Grosvenor COOPER y Leonard B. MEYER, *Estructura rítmica de la música*, p. 13.

⁴ La poesía inglesa tradicional está vinculada a la métrica que la prosodia griega desarrolló, de modo que los agrupamientos básicos en los que su ritmo cobró sentido devienen de la prosodia clásica.

podemos encontrar tanto en música como en literatura, podrían resumirse en la siguiente lista: continuidad, articulación, regularidad, proporción, repetición, patrón, gesto expresivo, forma o figura incentivas, animación y movimiento.⁵ Hablar del ritmo como una característica compartida entre la música y la literatura nos ayuda a reconocer la fuente sonora de donde Kerouac nutrió su estilo, el *bop*.

Es interesante que incluso en el nombre que el propio Kerouac le dio al movimiento, bajo el cual serían recordados él y sus colegas como un grupo de escritores estadounidenses contraculturales de mediados del siglo pasado,⁶ se puede encontrar un lazo con esta esencia rítmica gracias al significado de la palabra *beat*.

2.1 ¿Qué es esta cosa llamada “jazz”? Vocalización, ritmo e improvisación en el jazz

Con la llegada de los esclavos negros del oeste de África a los Estados Unidos, éstos se vieron obligados a aprender e integrar dentro de su música nuevas técnicas, originarias de las prácticas occidentales, pero aun así nunca abandonaron su propio carácter musical, que

⁵ Características desarrolladas a fondo por Christopher F. HASTY, en *Meter as Rhythm*, donde también define a la música como “la ritmatización del sonido”.

⁶ Kerouac nació en 1922 en Lowell, Massachussets. Conoció en los años cuarenta durante su estancia en la Universidad de Columbia a una serie de jóvenes con inquietudes y aficiones semejantes a las suyas, entre ellos William Burroughs, Allen Ginsberg y Neal Cassady –quien, como veremos, sería luego el protagonista en las novelas más importantes de Kerouac. Todos ellos se revelarían como los principales integrantes de la llamada “Generación *Beat*”, un término que el propio Kerouac usó basándose en el argot *hipster*, una noche de noviembre de 1948, al estar platicando con un amigo llamado John Clellon Holmes. Kerouac intentaba expresar la falta de vitalidad, la monotonía y el agotamiento (*beatness*) que existía en todas las formas y convenciones de la cultura estadounidense. Para él, sólo unos cuantos eran los que aún conservaban un sentido estimulante en su propio cansancio. También al recoger esa noche el concepto literario de la “Generación Perdida”, Kerouac le dijo a Holmes: “¿Sabes?, supongo que podríamos llamarnos la generación *beat*.” (Kerouac citado por Dennis McNALLY, *Jack Kerouac*, p. 134). Es importante mencionar que años después Kerouac extendió el sentido de esta noción al afirmar haber hallado el verdadero significado de lo que dijo aquella noche, pues en realidad se trataba de una “generación beatífica”, de santos perdidos en una realidad opresora. En un nivel mucho más rítmico, vinculado al jazz, Kerouac podría también encajar en una definición de “Generación *Beat*” por tomar “conscientemente como modelo para su escritura la magnífica música de [Charlie] Parker.” (*Ibid.*, p. 176). De este modo, será pertinente más adelante en este trabajo (capítulo 2.3) contextualizar el estilo que personifica Parker, el *bebop*, dentro del mundo del jazz y notar qué peculiaridades tiene esta música que permanece generalmente como un elemento destacado dentro de la obra del escritor estadounidense.

siguió presente e incluso se desarrolló principalmente a nivel rítmico, como se puede apreciar en el canto propio del *gospel* o del *blues*:

[Doctor Milton Metfessel] concludes that, unlike classical singing where the aim is to imitate an instrument, the goal of a blues singer is to make free use of his or her voice, that is, to employ every sound of which his or her voice is capable – including the mechanics of breathing – in order to attain expressiveness, especially *rhythmic* expressiveness.⁷

Además, conocieron nuevos instrumentos y el contexto de la tradición en la música del viejo continente, mismos que adaptaron y fusionaron con las particularidades musicales que conocían de sus culturas ancestrales, en lo que, entre otras formas musicales, luego fuera conocido como jazz: “[jazz’] predominant components are European harmony, Euro-African melody, and African rhythm”.⁸

Estudios musicológicos han demostrado que los valores musicales a los cuales estamos acostumbrados no son compartidos en otras culturas. Para la tradición musical en Occidente, por ejemplo, se ha confirmado que las alturas, esto es, el cuerpo que corresponde a la melodía, conforman generalmente la parte más memorable y el elemento diferenciador más importante de una pieza (por encima de la forma de ataque del instrumento, su timbre, o aun del ritmo); empero, existen otras tradiciones donde otras características son más relevantes. En la tradición musical africana, como es sabido y como se ha pretendido argumentar hasta aquí, se desarrollaron una particular sensibilidad y valoración de los aspectos rítmicos, que a su vez nutrieron a los músicos de jazz:

Music styles are found where polyrhythms are the counterpart of the polyphony of Euroamerican music, where drums are more important than singers; where voice quality is of little significance, but alertness to rhythmic details paramount; where the drummer, not the singer, is recognized as the virtuoso musician.⁹

⁷ Comentario hecho sobre el libro del fonetista Metfessel, *Phonophography in Folk Music*, en Marshall W. STEARNS, *The Story of Jazz*, p. 276. Cursivas en el original.

⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁹ M. J. Herskovits, citado en *ibid.*, p. 220.

Sin afán de suscribir por entero este juicio, por demás cuestionable y parcial, podemos bien extender esta idea, reivindicando el papel que para el jazz ha tenido el sentido vocal que, como hemos dicho, ha estado no obstante estrechamente cimentado en la tradición rítmica africana.

Los ritmos en la música africana son tan diversos que es prácticamente imposible transcribirlos bajo los esquemas (compases) de una notación musical tradicional. De ahí el problema que incluso hoy en día existe al transcribir piezas de jazz a partir de una notación musical convencional.¹⁰

Si bien el jazz tiene un sentido rítmico diferente al que se desarrolló en la música occidental, comparte con ésta varios elementos que sin duda influyeron en su desenvolvimiento a lo largo del siglo pasado. Empezando por el hecho de que al escuchar jazz podemos encontrar muchos instrumentos que previamente habían sido empleados en la tradición occidental de música culta, así como un uso de rasgos armónicos propios de esta misma costumbre. Es, no obstante, el factor detrás de la notación musical el que determina una diferencia sustancial entre estos dos tipos de música. En la música occidental, la supeditación a la partitura hasta entrado el siglo XX era inevitable, aun a pesar de requerirse en cualquier caso, más allá de nociones de lectura, aquéllas de interpretación vinculadas tanto a la técnica instrumental como al conocimiento del estilo en el que estaba escrita una obra. Así, podemos escuchar y tocar la música de compositores de muy diversos siglos y países, gracias a que se conservan las partituras en donde quedaron plasmadas sus obras, cuyo sistema de notación se mantuvo relativamente estable y estandarizado durante

¹⁰ Esto ha provocado que se hagan diversas transcripciones escritas de una misma pieza, y no es fácil decidir cuál es la mejor, ya que discrepan en detalles significativos en cuanto a la forma de interpretar y traducir al papel los valores musicales.

muchos siglos. Con el jazz, en cambio, esta capacidad de reproducir “íntegra” y, digamos, “literalmente” cierta obra gracias a su conservación en forma escrita, no es convencional. Aunque existen partituras de los arreglos o de las melodías en las cuales se basa, la improvisación del músico de jazz se vuelve fundamental, pues es la que revela el arte o la ineficacia de la ejecución del artista cuando toca. Por lo tanto, aun cuando el jazzista depende de una base escrita o convenida al menos, su talento sale a relucir con la música que toca en el momento, de modo que no está subordinado por entero a lo escrito en frente suyo:

Although jazz musicians may avail themselves of notation, they are not bound by it. Their performance of copyrighted material often departs so radically from the legally recognized text that it is known by a different name: not *interpretation*, but *inprovisation*.¹¹

Esta peculiaridad sucedió en parte por dos razones; por un lado, porque la evolución del jazz se dio prácticamente a la par de los descubrimientos y adelantos tecnológicos en materia de grabación y reproducción de la música;¹² y, por el otro, debido a razones cognitivas, de transmisión de un sabor musical ligado a prácticas orales que demandaban una formación más bien autodidacta. Así, muchos de los primeros músicos de jazz no sabían leer música, y la única manera de aprender a tocar era viendo cómo lo hacían en vivo otros mediante la exposición directa (en vivo) a esta música, o bien perfeccionando la técnica a través de la escucha reiterada de las grabaciones.

Para los primeros músicos de jazz, la instrumentación de origen europeo era simplemente parte de una extensión de lo que podían hacer con sus voces, ya que no

¹¹ Scott DEVEAUX, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, p. 11. Cursivas en el original.

¹² El 14 de septiembre de 1920 aconteció la primera transmisión por radio, mientras que las primeras grabaciones comerciales fonográficas sucedieron alrededor de la Primera Guerra Mundial. A principios de la segunda década del siglo XX, la palabra “jazz” empezó a ser parte del lenguaje coloquial para designar un tipo de música que era compuesto y tocado por músicos negros y que se popularizó porque era “bueno para bailar”.

estaban tan familiarizados con la tradición musical occidental; Matt Carey, trompetista de Nueva Orleans a principios del siglo XX, dijo: “If you can’t sing it, you can’t play it. When I’m improvising, I’m singing in my mind. I sing what I feel and then try to reproduce it in my mind.”¹³ Al parecer, incluso para el músico de jazz moderno, como lo fue Charlie Parker, siguió vigente este tipo de proceso en donde la vocalización de sonidos era primordial a la hora de crear melodías: “At the time, Charlie [Parker] says, he was bored with the stereotyped changes being used then. ‘I kept thinking there’s bound to be something else,’ he recalls. ‘I could hear it sometimes but I couldn’t play it.’”¹⁴ Para los propósitos de este estudio, comprender los atributos rítmicos y vocales del jazz facilitará a su vez reconocer los gestos rítmicos del *bebop* que el autor de *The Dharma Bums* retomó para desarrollar su técnica de *sketching*, luego redefinida como “prosa espontánea”,¹⁵ que sin duda tuvo una fuerte inspiración desde la quintaesencia del jazz: la improvisación.

Generalmente se dice que la característica más destacada de todo jazz es la improvisación. Esta asociación es casi automática, tanto entre los entusiastas del jazz, como en aquéllos que apenas tienen una idea remota de él. Si bien el término implicaría que los músicos producen de la nada sus melodías –lo cual es debatible si lo tomamos literalmente– la improvisación, vista como la libertad que el músico de jazz tiene para poder usar los fraseos y figuras que ha estudiado y aprendido del bagaje que hay en su memoria sonora en el “momento adecuado”, es decir, según determinadas reglas y convenciones propias de la

¹³ Citado en *ibid.*, p. 66.

¹⁴ John Wilson y Michael Levin, en un artículo para la revista *Down Beat* 16, 1949, p. 12. Citado por Scott DEVEAUX, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵ Más adelante (capítulo 4.2.2), será analizada esta técnica a profundidad, para encontrar qué tipo de estructura encontró Kerouac en el ritmo, que, por cierto, desarrolló mucho más en su prosa que en su poesía, a pesar de que generalmente esta cualidad musical del ritmo en la literatura se adjudique más a la poesía que a la narrativa.

ejecución, es la singularidad más rica de esta música, que siempre se renueva con base en los llamados *standards*:¹⁶

[...] jazz could claim to be a music that was developed in *live performance* by the people who played it. Unlike classical music, it did not turn its performers into mere executants of something created by a composer; even when playing ‘standards’, the best jazz musicians developed their own variants or improvised their own versions.¹⁷

Hay que recordar que siempre se improvisa a partir de un tema. Hay varias estructuras cuya forma ayuda a guiar al músico a lo largo del desarrollo del mismo. Tal es el caso de la forma de *lied*, de 32 compases: “la forma AABA [...] en la que la idea principal de 8 compases (A) se presenta en primer término, luego se repite (A), sigue una nueva idea de 8 compases, la llamada parte central (B), y finalmente se ofrecen una vez más los 8 compases del comienzo (A)”¹⁸, o la del *blues*, de 12 compases que están basados en tres acordes fundamentales: uno a partir de la nota tónica, otro en la subdominante y en la dominante. Al improvisar, el músico de jazz adorna, ornamenta estas bases con melodías muchas veces convencionalizadas y reconocibles, aunque moldeándolas con su estilo en el mismo acto de tocar, introduciendo detalles imprevistos de inspiración sujeta a cada acto performativo.¹⁹ Esto puede parecer contradictorio, puesto que la idea de que hay arreglos en una obra indica un menor espacio para la improvisación. No obstante, en el jazz esta paradoja sólo es aparente; es innegable la relación de esta dualidad que ante todo brinda cierta libertad tanto a cómo se escriben las partituras, como en la forma en que se ejecutan

¹⁶ El *jazz standard* se concibe como una pieza que debe ser reconocible tanto para los músicos, que sobre la base familiar de una estructura armónica pueden aventurarse a desarrollar fraseos sin que sucedan cambios imprevistos, como para el auditorio, que siempre es atraído por las canciones con las que está familiarizado. Cursivas en el original.

¹⁷ Theodor W. Adorno citado por Robert E. WITKIN, en *Adorno on Music*, p. 160.

¹⁸ Joachim BERENDT, *El Jazz*, p. 183.

¹⁹ El *performance* en el jazz es, sin duda, un acto único, en el que influye el contexto y el contagio colectivo, que terminan siendo parte de la obra en tanto que la van formando. En el caso del jazz, un músico puede resultar inspirado por una circunstancia particular, alentado por su público a realizar malabares sonoros que de otra forma no le habrían salido. Es, ante todo, una música sintomática: una misma pieza jamás será tocada dos veces de manera idéntica por el mismo músico.

las notas impresas en ellas: “true jazz musicians are co-composers of every work they play. The audience delights just as much in a particular composition as in a particular band’s or player’s treatment of it on a given day.”²⁰ El proceso creativo que implica la improvisación hace que el jazz sea un tipo de música donde suceden cambios y adaptaciones constantes, que ponen en diálogo elementos de la tradición con aquéllos de la libre inspiración.²¹ Este tipo de características se podrán apreciar más adelante en la prosa espontánea de Kerouac, quien escribía a partir de un proceso muy parecido al de los músicos de jazz, al revisar y trabajar sus textos hasta que alcanzaran un nivel satisfactorio, sin restarles por ello su espontaneidad ni su frescura y vitalidad.

La improvisación del jazz vista desde la literatura ha producido varias reacciones, como la de Kenneth Rexroth, uno de los primeros exponentes de la llamada “poesía jazz”, quien opinó a propósito de ‘Bird’ Parker que en realidad no innovó la técnica del jazz:

[...] the innovations of bop, and of Parker particularly, have been vastly overrated by people unfamiliar with music, especially by the ignoramus, the intellectual jitterbug, the jazz aficionado. The tonal novelties consist in the introduction of a few chords used in classical music for centuries. And there is less rhythmic difference between progressive jazz, no matter how progressive, and Dixieland, than there is between two movements of many conventional symphonies.²²

En sí, lo que hizo el *bop* fue retomar la ornamentación musical básica que se usaba en los inicios de jazz, que para 1938 estaba atiborrada de suntuosas instrumentaciones.

Ya se dijo que a pesar de que existen varios estilos de jazz, sus bases son en lo fundamental las mismas; sin embargo, hay peculiaridades que caracterizan las diferentes etapas en que el jazz se ha desarrollado. En concreto, el *bop* le devolvió la primacía a la

²⁰ Robert G. O’MEALLY, en *Seeing Jazz. Artists and Writers on Jazz*, p. 43.

²¹ Al ser un género con una evolución rápida y una interrelación orgánica entre sus estilos, es imposible pensar en que un músico de jazz moderno surja sin conocer, dominar y recrear la obra de sus antecesores.

²² Kenneth REXROTH, “Disengagement: The Art of the Beat Generation”, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 1, p. 8.

música, incluso sobre la letra y el baile que acompañaban a la mayoría de las piezas de jazz creadas antes de 1940. No hay duda de que a partir del *bop*, el jazz moderno empezó a gestarse en la historia de esta música.

2.2 La música de los Santos Deschavetados: el bebop

Desde principios de los cuarenta, cuando se infiltró en el gusto popular, hasta nuestros días, al *bop* se le ha relacionado con lo moderno, lo revolucionario, con una actitud que desecha toda la presencia tradicional del pasado. Vestido con boina, lentes oscuros, además de portar una barba alargada, la figura del *bebopper* también ha pasado a la historia como el personaje caricaturizado del rebelde y bohemio músico de jazz. Sin duda, algo de todo esto es verdad: el *bebop* se concibe por lo general a partir de una estructura antagónica, tanto en el nivel musical como en el social. Qué tanto es realidad lo que se ha dicho en torno al *bebop* no es lo que compete a este estudio, aunque comprender algunas de sus características, tanto formales como contextuales, servirá como base para fundamentar la relación que existe entre el *bop* y la manera en que Kerouac escribía.

Musicalmente, el *bop* era un estilo que iba en contra de lo que en los años anteriores había significado el jazz. Varios de los *boppers* se negaron a seguir reforzando el estereotipo del negro que entretiene, en buena parte rebelándose contra una concepción que se tenía de ellos en ese entonces. Fueron diferentes circunstancias sociales y económicas las que determinaron que poco a poco los músicos de jazz de la nueva generación construyeran su música con la suficiente técnica como para concebirse como artistas, y para llevarla a un público más grande, pese a que prevalezca erróneamente la idea de que los *beboppers* estaban en contra de la comercialización de su música:

[The] ongoing struggle – between musicians’ desire for artistic and economic autonomy and the logic of centralized control of mass-market capitalism – determined the dynamics of the emergence of bebop and gave rise to the commonplace perception of bebop (and jazz in general) as anticommercial.²³

El periodo en donde se gestó el *bebop* se vio rodeado de circunstancias sociales que fueron catalizadoras para la consolidación de este nuevo género a principios de la década de los cuarenta del siglo pasado. Muchos han querido ver en la forma de tocar de los *boppers* una declaración en contra de los prejuicios discriminatorios que vivían los afroamericanos, aunque es poco probable que la música de Parker y de sus colegas haya sido el *soundtrack* de los movimientos sociales de protesta en la época. El *bop* fue en un inicio, desde un punto de vista musical, revolucionario sólo entre y para los músicos, y sólo fue hasta años después cuando se le resignificó como una música con alta carga de denuncia social. Sin embargo, esto se debió fundamentalmente al ambiente social en que el *bebop* se había gestado: el jazz originalmente no tenía esa carga de denuncia; fue el contexto el que quiso atribuirle a la música un trasfondo de crítica. De cualquier modo, es innegable el hecho de que en Estados Unidos la segregación racial en los treinta y cuarentas fue sofocante, por lo que muchos músicos negros talentosos de la época no pudieron desarrollarse de forma plena en una sociedad en donde la discriminación y el racismo se vivían cotidianamente. Fuera de las orquestas de Duke Ellington y Count Basie, hubo pocos casos de grandes bandas dirigidas por músicos negros que tenían asegurado el trabajo debido al racismo que dominaba en los Estados Unidos.

Por otro lado, la Segunda Guerra Mundial afectó de maneras insospechadas al mundo musical en los Estados Unidos. La industria discográfica se vio mermada cuando el

²³ Scott DEVEAUX, *op. cit.*, p. 12.

principal ingrediente para hacer discos fonográficos, el *shellac*,²⁴ dada su escasez, se comenzó a usar exclusivamente con fines militares, para el cableado eléctrico o las cubiertas de balas, debido a que la fuente principal de éste era Asia del Este, territorio tomado por los japoneses. Otro factor que perjudicó tanto a músicos como al público en general fue la escasez de caucho que, al igual que el *shellac*, se importaba de esa región asiática y en esos momentos de austeridad se destinaba principalmente a las fuerzas armadas. La carestía de este material llevó a la prohibición de la producción de nuevas llantas para coches, y esto a su vez generó drásticas medidas viales: se consideró ilícito conducir, a menos de que fuera muy necesario, entre enero y septiembre de 1943. Todo para conservar las pocas reservas de caucho.²⁵ Esta serie de eventos afectó considerablemente a las bandas de jazz, cuyo principal ingreso dependía de las giras que realizaban en coche a lo largo de las carreteras de todo el país. Debido a que las bandas de blancos eran menos dependientes de las giras para conseguir trabajo,²⁶ muchos músicos negros tuvieron que hacer cansadas, largas y poco remuneradas giras por tren, o quedar desempleados. Por lo tanto, cada vez más estos músicos empezaron a considerar las ventajas de tocar en grupos más reducidos para viajar más fácilmente, o, al ver la demanda de ofertas para trabajar, tuvieron que asegurarse de que nadie iba a tocar mejor que ellos para tener la oportunidad de hacer música.

²⁴ El *Oxford Advanced Learner's Dictionary* define al *shellac* como: “a natural substance used in making varnish to protect surfaces and make them hard”. Hoy en día se puede encontrar en el barniz de distintos dulces como los Skittles.

²⁵ Para detalles de estos sucesos, consultar Scott DEVEAUX, *op. cit.*, p. 239-241.

²⁶ Glenn Miller, Harry James, Tommy Dorsey, entre otros directores de bandas de blancos, pudieron vivir relativamente sin problemas ante esta situación porque tenían aseguradas largas temporadas en una sola ciudad: “James, for example, [spent] the after half of 1942 in midtown Manhattan: with successive jobs at the Hotel Astor, the Paramount Theater, and the Lincoln Hotel, didn't even have to leave the block.” [*Ibid.*, p. 241]. Además, había otras fuentes para estas bandas como contratos con la radio, e incluso apariciones en distintas películas de Hollywood. Ninguna de estas oportunidades fue inicialmente posible para las bandas de negros.

Más aún, varios músicos negros de la época, en tanto que eran jóvenes estadounidenses, fueron llamados para enlistarse en el ejército. El sentir general de la comunidad negra en ese entonces era que se debía combatir en dos guerras: contra el fascismo en Europa y el racismo en su patria. Por supuesto, el ejército no era precisamente fácil para los negros. Muchos de ellos hicieron todo lo posible para evitar ser mandados a una guerra que los molestaba menos que la discriminación; la mejor vía para conseguir esto era que los clasificaran incapaces de pelear por demencia, como en el caso del trompetista Dizzy Gillespie:

They started asking me my views about fighting. “Well, look, at this time, in this stage of my life here in the United States whose foot has been in my ass? The white man’s foot has been in my ass hole buried up to his knee...! Now, you’re speaking of the enemy. You’re telling me the German is the enemy. At this point, I can never even remember having met a German. So if you put me out there with a gun in my hand and tell me to shoot at the enemy, I’m liable to create a case of ‘mistaken identity...’”

They finally classified me 4F because I was crazy enough not to want to fight, in anybody’s army.²⁷

No fueron pocos los jóvenes negros *hipsters*²⁸ que vieron en la actitud de los *boppers* un desafío revolucionario contra la sociedad en la que vivían, y de aquí también se nutre la visión ingenua de que todo lo relacionado con el *bop* es rebelde y contracorriente. Lo que queda claro es que el contexto en que se encontraban los músicos negros a finales de los treinta provocó su enojo y hastío al no poder conseguir las mismas oportunidades que los músicos blancos, lo cual fue un motivo necesario para el surgimiento del *bebop*.

Si bien la melodía y la armonía del jazz tienen influencia de la música de orquesta de origen europeo, es, como ya se argumentó, el pulso en donde se presenta un cambio

²⁷ Dizzy Gillespie, en su autobiografía *To Be, or Not... to Bop: Memoirs With Al Fraser*, citado en *ibid.*, p. 247. Cabe mencionar que Kerouac, pese a que estuvo brevemente en un barco de la armada durante la Segunda Guerra Mundial, también fingió demencia para salir de ese ambiente.

²⁸ Es decir, aquéllos que se relacionaron con esta subcultura que tuvo su origen entre los músicos de jazz, aunque poco a poco fueron los aficionados de esta música los que se apropiaron del *ethos hipster* al adoptar el estilo de vida de los *boppers*, vistos no sin cierto romanticismo, al usar un atuendo de bohemios, una jerga que sólo otros *hipsters* podían identificar, la actitud relajada y el uso de drogas, entre otras cosas.

sustancial y básico para que en el ritmo residiera la esencia distintiva del jazz: “la pluralidad de los ritmos en el jazz toma como punto de orientación el *beat*, o sea, un ritmo fundamental único uniformemente marcado durante toda la pieza”.²⁹ Los diferentes estilos del jazz han evolucionado en gran medida debido a esta consideración del ritmo; por ejemplo, en el *ragtime*, que fue parte del inicio del jazz en Nueva Orleans, los acentos rítmicos se asemejaban a los de la música de marcha: en el primer y tercer tiempo del compás que marcan dichos acentos; en el estilo de Dixieland y de Chicago, en cambio, estos acentos se desplazan al segundo y cuarto tiempos del compás. Hasta aquí el bombo es el proveedor del ritmo fundamental, siempre con dos golpes, y con la característica de que se toca en *staccato* (la indicación para que un grupo de notas sea tocado de forma separada). Con el *bop*, por su parte, se comenzaron a tocar notas en fraseos largos que seguían el ritmo pulsado en el constante golpeteo del platillo. Por esto se habla de que es un tipo de jazz que se basa totalmente en *legatos*, en donde se ejecuta una serie de notas en una sola articulación: “It is true of the rhythmic pattern in which the beat shifts continuously, or at least continuously sprung, so that it becomes ambiguous enough to allow the pattern to be dominated by the long pulsations of the phrase or strophe.”³⁰ En el *bop*, el ritmo parece, pues, no tener interrupción, ya que el platillo se hace sonar perennemente, lo que hace sentir la melodía más fluida.

Un aspecto que no debe subestimarse en relación con el ritmo del jazz es toda la carga semántica que posee desde los primeros años en que se gestó esta música. Sin duda los gestos musicales que pueden hallarse dentro de una obra son importantes generadores de significado, y es claro que el ritmo es uno de ellos, ya que éste es un componente que no

²⁹ Joachim BERENDT, *op. cit.*, p. 236.

³⁰ Kenneth REXROTH, “Disengagement: The Art of the Beat Generation”, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 1, p. 8.

puede verse unilateralmente como un factor de orden sintagmático, sino que tiene también un papel fundamental para expresar emociones y afectos desde un punto de vista más sensible:

Rhythm, unlike meter, cannot be explained away in terms of a mathematical structure or grammaticality that leaves the affective dimension aside. In understanding and accounting for rhythm, the ‘musically meaningful’ or ‘organic’ aspect of music should also be taken into consideration.³¹

En el caso concreto del jazz, al ritmo se le ha provisto de un halo que hace percibir a la música como intoxicante y seductora; no es casualidad que el papel del jazz fuera evaluado por algunos críticos de principios del siglo XX de forma negativa, como algo ominoso. Debido a que empezó a formarse en una sociedad y en un tiempo lleno de racismo y xenofobia, a la música creada por negros se le atribuyó toda una serie de características no del todo favorables, en las que se encasillaba a esa raza: “As a metaphor of contamination, moreover, hot rhythm concretized fears of the ‘immigrant menace’, whose ethnic habits, genetic make-up, and characteristically ‘hot blood’ had purportedly caused a series of epidemics around the turn of the [20th] century.”³² Ese “hot rhythm” que tantos adeptos fue atrayendo a lo largo de las décadas, se interpretó cada vez con mayor fuerza como algo innato en los negros, tanto en una forma positiva, al creer que ellos podían bailar o hacer música de una manera mucho más natural, como desde una mirada negativa, cuando se tenía el prejuicio de que todas sus expresiones eran atractivas por cuestiones ética y socialmente reprobables de acuerdo con la mentalidad occidental, como la magia, su primitivismo bestial e incluso la febrilidad sexual latente en ellos. Por supuesto, toda esta construcción ideológica es discutible; sin embargo, es una idea que

³¹ Drina HOCEVAR, *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*, p. 97.

³² Ronald RADANO, “Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm”, en *Music and the Racial Imagination*, ed. por Ronald Radano y Philip V. Bohlman, p. 463.

incluso hoy en día prevalece en algunos círculos, y como tal, es importante reconocer que al tomar deliberadamente como base de inspiración un estilo de jazz, y en concreto su ritmo, la obra de Kerouac también se vio condimentada con este fuerte gesto musical e ideológico, que fue valorado por la crítica de manera tanto positiva como negativa.

Una de estas figuras paradigmáticas que han sido tachadas de reprobables, a pesar de la creatividad incuestionable que emana de ellas, es sin duda Charlie Parker. Hoy en día se reconoce que 'Bird' fue un parteaguas en la historia del jazz. Con él inicia el jazz moderno y la imagen de banda de jazz que impera hoy en día: pequeña, con virtuosos solistas y con un ritmo particularmente acelerado. Si bien su aportación artística es suficiente como para ser recordado, a Charlie Parker también se le reconoce como una de las personalidades dentro del jazz con grandes adicciones. Ya que a veces tenían que cumplir con largas jornadas de trabajo en la noche, aunado al hecho de que su vida no era fácil en una sociedad racista, muchos músicos de jazz desde los orígenes en Nueva Orleans tuvieron una fuerte adicción a diversas drogas y, si se toma en cuenta el hecho de que estos pioneros del jazz tocaban para animar el ambiente en los diversos burdeles que existían en esa ciudad de Louisiana, se comprende esta idea de que su música era vista como una mala influencia por ser intoxicante y adictiva:

The Modern figure of hotness [in jazz' rhythm] seemed to conflate all these qualities of excess, from drunkenness to fever to sexual promiscuity and frenzy; together, they outlined a matrix of extremes that specified the dislocations of white physical and psychological certainty.³³

Desde sus primeras apariciones, al músico de jazz se le ha atribuido una vida errática y excesiva, rasgos que consecuentemente también se ven expresados en las canciones que toca. Justamente, el tema del músico de jazz, genial aunque incomprendido,

³³ *Idem.*

como señala Vince Bourjaily, es recurrente en los textos literarios que se han escrito desde hace décadas sobre una historia de jazz:

The Story goes like this: a musician of genius, frustrated by the discrepancy between what he can achieve and the crummy life musicians lead (because of racial discrimination, or the demand that the music be made commercial, or because he has a potential he can't reach), goes mad, or destroys himself with alcohol and drugs.³⁴

A pesar de los prejuicios peyorativos en torno a su música, sin duda el estilo de Parker y sus colegas influyó de forma radical en la interpretación del jazz, además de añadirle una significación particular debido a las prácticas sociales que despertó en nuevos espacios dispuestos tanto para su ejecución como para su escucha. Los grandes salones ideados para los rimbombantes y suntuosos bailes acompañados de masivas bandas no eran ya los lugares en los que se cultivaba la actividad del nuevo género. De éste se encargaron las reducidas bandas que tocaban en bares pequeños, a los cuales el público —principalmente compuesto por melómanos aficionados, músicos principiantes y profesionales de jazz— no acudía para bailar, sino para *escuchar* o, en el mejor de los casos, para demostrar la capacidad que tenían de tocar, sin importar cuán difícil fuera la estructura o la velocidad con que se desarrollaban esas legendarias *jam sessions* que vieron florecer al *bebop*.³⁵

Cabe mencionar que el sindicato de músicos condenó estas prácticas porque su más firme regla era que todo *performance* debía ser remunerado: “[...] jamming was tolerated

³⁴ Citado por Michael JARRETT, “Four Choruses on the Tropes of Jazz Writing”, en *American Literary History*, Vol. 6, No. 2, p. 337. La figura del músico de jazz en la literatura se analizará con más profundidad en el capítulo 3.2.

³⁵ En sí, este género se cultivó en círculos cerrados donde los músicos, fueran empleados de una banda o no, llegaban a convivir y crear en un ambiente totalmente distinto al que estaba al alcance de todos. Los *poetry slams*, que iniciaron a mediados de la década de los ochenta, podrían ser considerados de algún modo descendientes de las *jam sessions*; en estas sesiones, integradas por un público igualmente conocedor y aficionado de su género que en el mundo de los *beboppers*, los poetas contendientes recitan su obra a manera de duelo o competencia similar a la de los músicos, pero aquí además son calificados por diversos miembros de la audiencia, previamente elegidos.

only to the extent that it could be demonstrated to be a strictly internal affair – for the private pleasure of musicians, carefully shielded from the general public.”³⁶

Luego de las demandantes jornadas que tenían tocando en las grandes bandas neoyorquinas, los músicos acudían a los clubes en 52nd Street y, en un ambiente relajado, sin presiones de satisfacer a nadie más sino a sí mismos, se nutrían y contagiaban de ideas musicales que alentaban la experimentación. Todas aquellas actividades necesarias para el desarrollo de un músico de jazz, pero que no podía encontrar como miembro de una banda, las ejercían precisamente durante estas *jam sessions*: trabajando nuevas técnicas, intercambiando información, haciendo contactos entre los colegas y entablando encuentros para demostrar la competencia y destreza musical de cada uno:

[...] the health of jazz and the unceasing attraction which it holds for the musicians themselves lies in the ceaseless warfare for mastery and recognition – not only among the general public, [...], but among their artistic peers. And even the greatest can never rest on past accomplishments, for, as with the fast guns of the old West, there is always someone waiting in a jam session to blow him literally, not only down, but into shame and discouragement.³⁷

Dichos encuentros, sin embargo, por más agresivos que fueran contra los llamados “no-talent guys”, siempre se desenvolvían en competencias amistosas, donde los más experimentados, al reconocer el potencial de los novatos, les demostraban musicalmente que tenían que seguir trabajando. Porque, citando al trompetista Howard McGhee:

[With] Bop, you had to *know* – not *feel*, you had to *know* what you were doing... Like Charlie Parker – [...], he came out to play with people and he didn't know music, period. He didn't know “Body and Soul” and all those things that had chord changes to it. So he tried to play and everybody laughed at him. So he went back home and stayed in the house about three months and learned all the changes and all the things, so when he came back out he knew what he was doing. And that's what you had to do in bebop, was to *know* what you were doing.³⁸

³⁶ Scott DEVEAUX, *op. cit.*, p. 204.

³⁷ Ralph Ellison, *Shadow and Act*, citado en *ibid.*, p. 212.

³⁸ Citado en *ibid.*, p. 227.

El músico *bop* quería ser juzgado bajo los términos exclusivos de su música; no le interesaba tener a todo un auditorio bailando: lo importante era que la atención estuviera enfocada en la música, de tal modo que la maestría que tenía con su instrumento fuera señal de su capacidad para aspirar a un éxito comercial, pero ya no basado en la caricaturización de los negros que perduraba aún en la época, ora viéndolos como meros entretenedores, ora como figuras exóticas.

El *bop* fue la respuesta a la invasión de múltiples orquestas de *swing* que tocaban sólo para acompañar al baile; el *bebop*, cuya estructura armónica es técnicamente difícil, sin duda alguna merecía la atención exclusiva del público: era música, como ya se ha dicho, para escuchar más que para bailar, y precisamente por esto fue severamente criticada por los viejos representantes del jazz de Nueva Orleans,³⁹ aunque Gillespie aseguraba que sus composiciones eran igualmente aptas para la danza. Muchos la interpretaron también como la expresión del caótico ambiente provocado por la Segunda Guerra Mundial y que los inquietaba a todos ellos. El ritmo sincopado y acelerado del nuevo estilo era una afrenta directa contra la tradición de los grandes bailes que había cultivado el *swing* años atrás. La misma presencia de los *boppers* era una provocación contra la audiencia, pues algunos músicos podían llegar a tocar incluso de espaldas al público y, en cuanto finalizaban su solo, salían del escenario sin atender a la reacción de la audiencia: el rol central lo ocupaba la música. De poco interés era la respuesta del público acostumbrado al jazz de los años previos a la década de los cuarenta, en donde se sabía, por ejemplo, que, mediante un gesto con la cabeza, el solo de un músico iba a concluir para dar paso al de otro colega. Sin embargo, los músicos de *bop* tampoco se regían por este tipo de códigos: sus

³⁹ Dentro de los principales representantes del nuevo estilo y que eran tanto admirados como criticados, estaban Charlie Parker en el saxofón alto, Dizzy Gillespie en la trompeta, Thelonious Monk en el piano, y Kenny Clarke en la batería, si bien hay varios otros *boppers* que no son tan conocidos en la actualidad.

improvisaciones finalizaban sin previo aviso, de tal manera que el músico que a otro sucedía tenía que empezar a construir su discurso enteramente de cero. Para cualquier músico de jazz previo al *bebop* esto parecía autosabotaje, y para los interesados en el nuevo estilo resultaba inicialmente demasiado extraño como para asimilarlo de manera fácil:

As we walked in, see, these cats snatched up their horns and blew crazy stuff. One would stop all of a sudden and another would start for no reason at all. We never could tell when a solo was supposed to begin or end. Then they all quit at once and walked off the stand. It scared us.⁴⁰

El origen de la palabra *bebop* es incierto, aunque se sabe que es parte del argot *hipster*. Sin embargo, es probable que el motivo del nombre se deba meramente a la onomatopeya del par de octavas con que tradicionalmente los *boppers* terminaban sus fraseos; en realidad, este término se sumó al argot de estos músicos, quienes emplearon toda una serie de palabras que usaban como códigos únicamente descifrables por los iniciados y conocedores.⁴¹ Estructuralmente, el *bop* desechó el fraseo pesado y ruidoso de las grandes bandas y cultivó uno ligero y suave, gracias a que la línea melódica principal dependía del solista exclusivamente, y ésta empezó a regirse por la respiración del músico y no por todo el conjunto de apoyo. No obstante, el solista *bop* empezaba y terminaba sus fraseos en lugares poco convencionales de la pieza, con lo que creaba largas y desbalanceadas líneas melódicas.

Si bien la complejidad armónica fue uno de los elementos más característicos del *bop*, ante todo en estilos ejemplares como el de Dizzy Gillespie, fue la riqueza rítmica que aportó Charlie Parker la que se considera aun hoy como la esencia del nuevo estilo: la concepción del ritmo cambió drásticamente a partir del *bebop*. En la batería, el bombo con

⁴⁰ Dave Tough, uno de los primeros músicos blancos que tocaron *bebop*, comentando sobre una actuación del quinteto Gillespie-Pettiford en 1944, citado por Marshall W. STEARNS, *op. cit.*, p. 224.

⁴¹ Algunos títulos de canciones de Charlie Parker y Dizzy Gillespie que dan cuenta de este argot pueden ser “Groovin’ High”, “Ko-Ko”, “Salt Peanuts”, “Ah-Leu-Cha”, “Klact-Oveeseds-Tene”, entre otros.

su golpe pesado dejó de ser el líder rítmico como hasta entonces lo había sido, desde el inicio del jazz en Nueva Orleans, marcando los cuatro tiempos del compás. Y es que en las piezas rápidas esta técnica se volvió prácticamente imposible. Kenny Clarke, uno de los bateristas pioneros del nuevo ritmo, lo explicó de forma sencilla: “We played so many flag-wavers, man, you know, fast, up-tempo numbers like ‘the Harlem Twister’ that my right foot got paralyzed – So I cut it all out except now and then.”⁴² Con el *bop*, el bombo se limitó, pues, a marcar sólo algunos acentos detonantes. Clarke, como muchos bateristas de la época, tocaba el ritmo principal en los platillos con la mano derecha, mientras que con la izquierda agregaba adornos con la tarola; el pie izquierdo marcaba los contratiempos y el derecho se destinaba a los gestos explosivos ocasionales emitidos con el bombo. El sonido constante y regular del platillo se volvió, como ya se mencionó con anterioridad, el fondo apto para hacer lucir la expresividad del solista a lo largo de la pieza, gracias a la flexibilidad que permitía ese golpeteo permanente para los fraseos melódicos que manaban ágilmente. El centro rítmico, entonces, cambió del pie derecho a la mano derecha, algo que los bateristas contemporáneos de Gene Krupa hubieran sido incapaces de ejecutar. En un amplio sentido, el *bop* modificó el ritmo, haciéndolo a la vez más sutil y, ante todo, más fluido.

A manera de conclusión de este recorrido por el jazz, podemos recordar que cuando empezó a difundirse en los clubes esta nueva tendencia musical dentro del jazz, el *bop* resultó, según vimos, sumamente controversial; por un lado, muchos músicos y melómanos de la época escuchaban el *bebop* como algo refrescante, aunque muchos otros que tenían sus raíces en el jazz más tradicional, como el de Nueva Orleans, pensaban que era sumamente ruidoso y con poca estructura: Louis Armstrong decía que, al momento de tocar

⁴² Citado por Marshall W. STEARNS, *op. cit.*, p. 233.

bebop, “pareciera que les diera la tos a todos los músicos”.⁴³ Aunque fue innovador con su estilo a principios de la década de los cuarenta, poco a poco Charlie Parker se hizo tan canónico y tradicional como el mismísimo ‘Satchmo’ o Duke Ellington, gracias a que fueron otros músicos los que se encargaron de llevar más allá la propuesta del *bop*, incluso hasta llegar a ejecutar piezas de *hard bop* o de *free jazz*, en donde las experimentaciones con los ritmos y los tiempos hacen parecer al *bebop* como un tipo de jazz sumamente apegado a los ritmos convencionales. Así, es evidente la relevancia que tuvo el *bebop* en el desarrollo del jazz al ser la base de las experimentaciones que más adelante otros músicos como John Coltrane, Miles Davis y Keith Jarrett, entre otros, desarrollaran en sus creaciones. Curiosamente, el *bop* con el tiempo lograría captar la atención de otros artistas, incluso no músicos, quienes debido a su influencia cambiaron su propia manera de crear.

Ahora bien, estas características del ritmo, como veremos más adelante, son justamente con las que se describe la prosa de Kerouac, y no por mera coincidencia. Desde diversas artes, al jazz se le ha representado e interpretado como una música llena de dinamismo, de movimiento y reinención.⁴⁴ Reconocer cómo se retoman estos gestos en el caso de la literatura, así como analizar en concreto la relación entre Kerouac y el *bop*, serán las cuestiones a resolver a continuación.

⁴³ Citado por RIUS, *Guía Incompleta del Jazz*, p. 37.

⁴⁴ *Cfr.* el ya citado libro *Seeing Jazz. Artists and Writers on Jazz*, ed. por Robert G. O’Meally, que integra una compilación de pinturas, esculturas, fotografías y otras obras plásticas que han sido creadas a lo largo del siglo XX tomando como punto de partida los gestos y reacciones que provoca el jazz, además de incluir más de sesenta pasajes de diversas obras literarias que enriquecen y complementan la parte gráfica del libro, por cierto con un fragmento de *On the Road* entre ellos.

III. *Groovin' High*: Vasos comunicantes entre la música y la literatura

3.1. *La relación entre la literatura y el jazz: hacia el entendimiento de la repercusión del bebop en la literatura*

La mención o influencia de una expresión artística en la obra de un creador cuya disciplina es otra ha sido una costumbre que desde tiempos clásicos se practica. Quizás una de las correspondencias más fecundas es la que existe entre la literatura y la música. En el siglo XX, muchos artistas posaron su creatividad en torno del género musical que se comenzó a desarrollar precisamente al comienzo de la centuria: el jazz. Ya fuera por su ritmo contagioso, por lo exótico que varios pensaban que era, o sencillamente debido a la novísima propuesta que representaba, tanto pintores como escultores, fotógrafos, coreógrafos y escritores pronto empezaron a expresar desde sus trincheras lo que esa música les suscitaba.¹ En el caso de la literatura, el jazz ha sido un motivo para escribir tan frecuente, que incluso se ha creado una figura prototípica del músico de jazz. No obstante, a pesar de que la influencia del jazz en este sentido trascendió las fronteras de los Estados Unidos,² es preciso notar que los escritores estadounidenses, quizá por tener esta música tan

¹ Nuevamente remitimos como ejemplo libro *Seeing Jazz. Artists and Writers on Jazz*, ed. por Robert G. O'Meally.

² Hay que recordar obras memorables de escritores como el argentino Julio Cortázar con su cuento "El perseguidor" (1959), y aun en otras de sus obras como *Rayuela* (1963); otro sudamericano que hace referencia al jazz es Armando Méndez Carrasco, de Chile, en su novela *Chicago Chico* (1965). Cabe mencionar también al español Antonio Muñoz Molina, cuya novela *El invierno en Lisboa* (1987) fue llevada al cine con la participación de Dizzy Gillespie; así como al canadiense Michael Ondaatje con la novela *Coming Through Slaughter* (1976), inspirada en la vida de uno de los primeros trompetistas de Nueva Orleans. Además están las novelas del escritor checo nacionalizado canadiense Josef Skvorecky *The Swell Season* (1975) y *The Bass Saxophone* (1980), junto con su libro de ensayos sobre jazz, literatura, cine y política, *Talkin' Moscow Blues* (1988). En Francia, una de las cunas europeas del jazz desde sus inicios, podemos encontrar comentarios al respecto de Simone de Beauvoir, quien dedica algunas de las páginas de *La Force des choses* (1963) a este género, así como Jean Paul Sartre, quien escribe en 1947 un texto titulado "Nick's Bar, New York City", en donde el jazz es presentado como una música que fascina sin consolar (cfr. Aude LOCATELLI, *Que sais-je ? Littérature et Musique au XXe Siecle*, p. 39). La trama de estos textos por lo general está vinculada con la novela negra, policíaca, y la influencia del cine sin duda puede mencionarse también. Justo es en el séptimo

a la mano, fueron de los primeros en integrarla, ya sea por su forma o por su sentido emotivo, simbólico e ideológico, a la literatura.

A pesar de que hoy en día no es raro relacionar al jazz con una pose esnobista, lo cierto es que es, ante todo, una música que tuvo en sus inicios la simple intención de entretener. Y nada más. Muchos ignoran que el jazz pertenece a una larga tradición musical estrechamente ligada, primero, a una riqueza rítmica única, así como a la producción vocal de sonidos. Nada extraño resulta que una notable vertiente de poetas de habla inglesa, desde Langston Hughes –quien en la segunda década del siglo XX comenzara a usar la estructura lírica del *blues* en sus poemas–, pasando por los *beats* en los cincuentas, hasta llegar a los *jazz poets* de los sesentas y setentas como Sonia Sanchez, Amiri Baraka, Elizabeth Alexander y Michael Harper, entre otros, se hayan servido de diferentes estilos del jazz para crear y recrear diferentes ritmos en sus obras.

Es realmente notable el reconocimiento que el jazz moderno, como se le conoció al *bop*, alcanzó para mediados de la década de los cincuenta, alrededor de diez años después de sus primeros intentos para infiltrarse en el gusto popular. Más allá de los pequeños antros nocturnos en Nueva York donde maduró, el nuevo estilo contaba ahora con una difusión masiva que fue impulsada en buena parte por las personas que escuchaban en esas notas expresiones revolucionarias, tanto en un sentido musical como ideológico. Jóvenes artistas de diferentes lugares y disciplinas empezaron a escuchar en el *bop* una libertad que iba más allá de lo sonoro, y no fueron pocos los casos en donde el nuevo género les dio motivos para adoptar nuevas perspectivas y formas al momento de crear. Si bien este fenómeno se empezó a reconocer a pocos años de darse a conocer el jazz, no fue sino hasta

arte donde se ha resaltado también desde hace décadas la figura y el entorno del músico de jazz de esos antros nocturnos, mismo que la literatura ha enaltecido.

la década de los cincuenta cuando se manifestaron las primeras relaciones entre el jazz y la poesía, momento en que algunos escritores comenzaron a declamar sus poemas con acompañamiento de esta música, sobre todo la que tenía más relación con el *bop* que con el *swing*. A pesar de que Langston Hughes ya había reconocido dentro de la lírica afroamericana rasgos importantes para desarrollar poesía, fueron figuras como Kenneth Patchen, Kenneth Rexroth, Bob Kaufman y el propio Kerouac, quienes dejaron de un lado la perspectiva folklórica que la poesía étnica de Hughes tenía, y comenzaron a llevar la relación entre jazz y literatura más allá de que una acompañara a la otra.³ Una generación posterior de poetas, entre ellos Amiri Baraka y Sonia Sanchez, entre otros, totalmente empapados de las propuestas innovadoras de John Coltrane, establecieron vínculos entre el jazz y la poesía a niveles más radicales, siempre apoyándose en las primeras exploraciones efectuadas por los *beats*, quienes idealizaron la figura de Charlie Parker a niveles mesiánicos con un nuevo evangelio rítmico que era significativo para los jóvenes escritores. Por otro lado, el jazz ha encontrado una aliada constante en la narrativa; debido principalmente a que varios de estos músicos llevaron una vida errante aunque llena de creatividad, no son pocos los casos donde la vida de uno de ellos sea el pretexto ideal para crear una trama que puede condimentarse con elementos de novela negra, suspenso, misterio, etc. Es innegable que la prosa ha encontrado en el jazz un campo sumamente fértil para establecer diferentes tipos de narraciones, mismas que incluso han logrado cimentar un arquetipo del músico de jazz que también se puede percibir en el campo cinematográfico. La novela *Jazz* (1992) de la estadounidense Toni Morrison construye su trama desde las

³ Para un completo desarrollo de la relación que ha mantenido el jazz con la poesía, *cfr.* Barry WALLENSTEIN, "The Jazz-Poetry Connection", en *Performing Arts Journal*, Vol. 4, No. 3, pp. 122-134.

diferentes perspectivas de sus personajes, lo cual recuerda a ciertos patrones del jazz en donde el *call-and-response* es fundamental.

Como podemos ver, tanto en poesía como en narrativa, este género musical ha desarrollado estrechos vínculos en donde la música de distintos músicos de jazz ha servido para estimular la producción literaria de escritores. Kerouac, así como muchos de sus contemporáneos, fue un entusiasta del jazz, primero con la música de las grandes bandas, cuya presencia figuraba exclusivamente en las pistas de baile, y luego con el *bebop*, cuando éste era un estilo radicalmente innovador que empezaba a emocionar a las masas. A pesar de que entre músicos se generaban posturas exclusivas según el tipo de jazz que tocaran, existía entre los aficionados una mayor apertura: podían escuchar por ejemplo las ejecuciones progresistas e ingeniosas de Coleman Hawkins, y luego pasar sin problemas a disfrutar de los ritmos amigables de Benny Goodman. La simpatía por este tipo de música, a diferencia de otras tradiciones musicales, iba, en la mayoría de los casos más allá de los estilos, ante todo porque en esencia el jazz, en cualquiera de las variantes en que se manifestara, tiene un ritmo ligero y agradable, regido por la virtud de la improvisación.

En el caso concreto de los *beats*, se puede apreciar que al escribir sus novelas y poemas, le dieron una importancia enfática no sólo a la música que escuchaban los *hipsters*, sino también a su característica actitud inconforme. Éstos expresaban su desagrado ante la sociedad “modelo” en la que vivían con el simple hecho de, sobre todo, crear nuevas formas artísticas para manifestarse: “For the wildest hipster, making a mystique of bop, drugs and the night life, there is no desire to shatter the ‘square’ society in which he lives, only to elude it”.⁴

⁴ John CLELLON HOLMES, “The Beat Generation”, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 1, p. 5.

Así, la también llamada “generación vencida” tuvo sus raíces en la actitud de los *hipsters* (“[...] what was known in the 1950’s as ‘beat’ was essentially what had been called ‘hip’ a decade earlier.”⁵), de los cuales Kerouac, al llegar a Nueva York desde su natal Lowell, pensó que eran rufianes y gente violenta, aunque finalmente él mismo se involucraría profundamente con ellos y con su música: “[...] the hipsters, whose music was bop, [...] looked like criminals but they kept talking about the same things I liked, long outlines of personal experience and vision, nightlong confessions full of hope that had become illicit and repressed by War, stirrings, rumblings of a new soul.”⁶ Definitivamente el contexto histórico y social en que surgieron las expresiones de este grupo de negros fue fundamental.⁷ La música de ‘Bird’, Gillespie y Monk está llena de sonidos frenéticos, ansiosos y burlones, como si realmente no les importara lo que los demás pensarán de lo que tocaban, a pesar de los momentos críticos que estaban viviendo tanto por la guerra como por la situación que el mundo del jazz padecía por entonces.⁸ Este ambiente tenso sin duda contribuyó a la creación del nuevo estilo, en el cual se materializaron sónicamente los pensamientos de todo un grupo:

[...] la música puede considerarse un medio adecuado para la representación de diversos sentimientos y estados anímicos, [así también lo es] la existencia objetivable en la música de rasgos tales como la tensión, la sorpresa, el reposo, la vaguedad y

⁵ Edward Halsey FOSTER, “Hipsters, Beats, and the True Frontier”, en *ibid.*, p. 40.

⁶ Jack KEROUAC, “The Origins of the Beat Generation”, en *ibid.*, p. 23.

⁷ Como se expresó en el capítulo anterior, las grandes bandas controlaban la mayor parte de la escena musical en ese momento, por lo que había poco espacio para las improvisaciones de los músicos debido al tamaño de éstas. Por lo tanto, el arreglista y el líder de la banda dominaban la música e incluso a veces eran la misma persona, como en la banda de ‘Duke’ Ellington o Count Basie; la banda de Benny Goodman (principalmente conformada por músicos blancos) fue exitosa mientras el músico de jazz negro Fletcher Henderson le hizo los arreglos. Pero con el *bop*, como ya se mencionó, la música era ejecutada por bandas pequeñas que alentaban la improvisación de sus integrantes.

⁸ En 1942, como parte de una acción en contra de que los músicos no recibieran ganancias cada vez que se transmitieron sus canciones por la radio, además de que mermaba la posibilidad de tocar en vivo, el sindicato de músicos prohibió a sus integrantes que hicieran grabaciones. La prohibición duró más de dos años, durante los cuales los *boppers* pudieron seguir por su propio camino sin tener que preocuparse por el gusto de un público consumista de discos.

tantos otros que determinan las cualidades emotivas de un fragmento y la respuesta afectiva de los oyentes [...].⁹

Un baterista de la época, Max Roach, comentó a este respecto: “Continuamente leemos cosas sobre cohetes, aviones a reacción y radares, y en tiempos como éstos no se puede ejecutar música al compás de 4 por 4.”¹⁰ Y este malestar era reconocido por los escuchas de aquella música, por lo que el *bop* se volvió la música sintomática de la generación que estaba cansada de la guerra y de todo lo que ella representaba. Esto definitivamente no sólo es palpable en las piezas musicales como tales, sino también en la manera en que éstas eran asimiladas. Por ejemplo, en la intensa energía con que Kerouac respondió ante el *bop*, que fue lo suficientemente trascendente como para motivarlo a cambiar su estilo de escribir. Dicha reacción, que al principio se estableció como un fundamento de orden completamente simbólico y emotivo, se tradujo al texto en múltiples niveles de significación, reafirmando con ello que si en verdad “la música tiene sentido, éste es indudablemente de naturaleza semántica”;¹¹ es decir, que las emociones que podrían estar contenidas en el *bop* fueron significativas para Kerouac debido a su carga simbólica, por todos los factores que previamente se han comentado –tanto musicales como ideológicos– sobre la situación en que se cultivó el *bebop* y que encarnaba lo que varias personas vivían en esos momentos en el particular contexto estadounidense.

⁹ Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ, “Valores de sentido en la obra musical y literaria”, en *El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica*, p. 121.

¹⁰ Entrevista a Max Roach, citado por Dennis McNALLY, *op. cit.*, p. 103.

¹¹ Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 125.

3.2 Fascinación y transfiguración: del bebop a los recursos literarios en el caso de Cortázar y Kerouac

Hemos mencionado que el jazz tuvo un fuerte impacto en distintas latitudes y años a lo largo del siglo pasado. Pero ¿en qué se diferencia Kerouac de todos estos escritores que han tomado del jazz una fuente de inspiración? Tomemos, por ejemplo, a Julio Cortázar, sin duda alguna uno de los escritores que se distingue por contener varias referencias concretas de esta música en sus escritos, para establecer una comparación entre su obra y la de Kerouac. A pesar de que la recepción que tuvieron estos dos escritores fue diferente, tanto por su formación como por su contexto, es innegable que el *bebop* fue algo que causó y formó la manera en que ambos escribieron algunos de sus libros, por lo que la comparación entre Cortázar y Kerouac se antoja aquí oportuna. Cabe delimitar de entrada una clara diferencia entre este tipo de escritores, pese a que ambos fueron motivados por la figura de Charlie Parker así como por el género del *bop*: los textos de Kerouac apelan a la oralidad de una manera mucho más directa que los de Cortázar. Sin embargo, en muchos puntos coinciden sus estilos narrativos.¹²

En el texto de Cortázar donde rinde homenaje a 'Bird', "El perseguidor", podemos encontrar ciertos elementos formales que recrean algunos gestos de jazz, tanto en un nivel temático, como en uno formal. Cortázar, empleando algunos detalles biográficos del músico, escribe un cuento donde el gesto de condensación y rapidez de la música de los *beboppers* se relaciona con la trama, en la cual el protagonista, un *alter ego* de 'Bird', no sólo toca, sino que vive en un *tempo bop*: de alguna manera, el personaje de Johnny Carter

¹² Vale a pena mencionar aquí que la figura de Charlie Parker ha sido el motivo para crear distintos poemas. Kerouac no fue el único *beat* que le rindió homenaje a este saxofonista, sino que otros poetas como Gregory Corso con su "Requiem for 'Bird' Parker, Musician", además de Bob Kaufman (cuyo hijo se llama Parker, precisamente, en honor a 'Bird') en sus poemas "On" y "Walking Parker Home", expresaron su admiración por el músico. Otro escritor latinoamericano que también le rindió tributo fue Jorge Eduardo Eielson, con "A un pájaro de nombre Charlie".

inserta este *tempo* musical en el tiempo ontológico. La narración nos hace pensar que literalmente Carter vivía sumergido en un decurso diferente al convencional. Al desarrollar su texto, Cortázar lo hizo teniendo muy presentes las cualidades y efectos que produce el jazz. Al ser un entusiasta de esta música, el escritor de *Rayuela* retomó algunos de sus gestos, concretamente del jazz de Parker, y los usó para elaborar su prosa, a nivel estructural, sobre todo por el interés que tenía en la tensión y en el ritmo propios de la música:

[...] una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz e inmediatamente está en un estado de tensión. El músico lo atrapa por el lado del *swing*, del ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandi*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos.¹³

Es conocida la analogía que hizo este escritor al relacionar la forma de concluir una novela o un cuento con las maneras en que acaba un encuentro de box: mientras que la novela gana por puntos, el cuento tiene que hacerlo por *knock out*. El cuento tiene que ser muy preciso, sin ataduras, deslizándose dentro de su propio ritmo. En este sentido, tiene mucho que ver con la apreciación del jazz, y muy concretamente del *bebop*; el propio autor en otra entrevista afirmó: “un cuento cuyo discurso no tiene una tensión determinada no es para mí un buen cuento. Y ésta es una característica musical.”¹⁴ Cortázar confesó haber aprendido mucho del jazz para enriquecer su escritura porque “era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de improvisación total en la escritura”¹⁵, y se pueden percibir en sus textos ciertos recursos retóricos, como aliteraciones y repeticiones, que sirven para elaborar un ritmo concreto en su prosa. A pesar de que

¹³ Omar PREGO, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, p. 170.

¹⁴ Ernesto GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, p. 103.

¹⁵ Omar PREGO, *op. cit.*, p. 163.

Kerouac no se interesó en cultivar el género del cuento, también encontró en la narrativa una eufonía rítmica gracias al *bop*, que quizás pudo llevar a otros niveles debido a que el idioma inglés tiene cualidades métricas más cercanas a las empleadas en el jazz: “This kind of jazz, bebop or just bop, as it was called, would have a major influence on rhythms in Corso’s, Ginsberg’s, and particularly Kerouac’s work.”¹⁶

Se pueden hacer ciertos paralelismos entre la manera en que Cortázar y Kerouac abordaron expresiones temáticas en sus escritos. Por ejemplo, el personaje de Dean Moriarty/Cody Pomeray, basado en el amigo de Kerouac, Neal Cassady, tanto en *On the Road* como en *Visions of Cody*,¹⁷ es quien con su incesante gusto por estar en la carretera, en largos viajes, con una voluntad de dominar tiempo y espacio en la experiencia vivida, siempre consciente de su reloj para aprovechar cada minuto, cambiándole a todos los canales en la televisión para saber qué pasa en todos ellos al mismo tiempo, etc., de alguna manera recuerda al protagonista de “El Perseguidor” precisamente por esa obsesión por el tiempo que para ambos parece ser efímero, liviano y flexible. Basta mencionar el pasaje en donde Johnny cuenta su experiencia en el *metro*, en la que se da cuenta de que “viajar [...] es como estar metido en un reloj”,¹⁸ para saber que es un ente relativista: no hay límites para él, y, por lo tanto, es considerado un genio desenfrenado cuya actitud es socialmente reprobable, similar a la manera en que se comporta Dean Moriarty. Aunque Johnny ha pensado en imágenes que le tomarían un cuarto de hora o más para detallar, en realidad ha

¹⁶ Edward Halsey FOSTER, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Cassady aparece en *Visions of Cody* como Cody Pomeray, mientras que en *On the Road* adopta el nombre de Dean Moriarty. Sobre esta peculiaridad de incluir a sus amigos bajo nombres falsos en sus novelas se hablará más adelante.

¹⁸ Julio CORTÁZAR, “El perseguidor”, en *El perseguidor y otros relatos*, p. 304.

pasado “apenas un minuto y medio por tu tiempo, [...] y también por el del *metro* y el de mi reloj, malditos sean”,¹⁹ en el breve recorrido entre una estación y otra.

En uno de sus textos más conocidos, Cortázar consigue revelarnos algunas facetas del mundo del jazz de mediados del siglo pasado, con sus excesos, recepción y claramente la idealización que existía hacia los músicos. La actitud de Kerouac hacia Parker es similar a la de Cortázar, puesto que en uno de sus poemas llegó a comparar a ‘Bird’ con Buda,²⁰ apelando el sentir de toda una cultura urbana, los *hipsters*. Como se puede notar, las similitudes entre la obra de Cortázar y de Kerouac son sólidas. La influencia e interacción que ambos escritores tuvieron con el jazz dieron resultados característicos en sus estilos. No obstante, ¿qué es lo que hace al estilo de Kerouac tan distintivo por su fuerte sonoridad? Para empezar, el contexto en que vivió Kerouac, mucho más cercano al *bebop*, fue decisivo, un contexto que otros escritores no vivieron en carne propia, sino a través de reseñas, anécdotas o crónicas.

La romantización del músico de jazz comenzó a impulsarse con los *hipsters* de los cuarenta, con quienes convivió Kerouac a su llegada a Nueva York para estudiar en la Universidad de Columbia. Los integrantes de esta cultura veían en ‘Bird’ a un profeta que mediante su música les daba aliento para cambiar la esquematización social en la que vivía la comunidad afroamericana de la época. Posteriormente, esta mentalidad la retomaron los *beats*. Para empezar, la propia actitud de irrupción del *bop* es algo análogo con la violencia que representó la nueva forma en que escribían los *beats*: “Violence is just fine. [...], this generation of writers must resort to violence in literature, a kind of violence that in such a short time begun to shake us out of the woeful literary sterility which characterized the 40’s

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Cfr.* “Charlie Parker”, en Jack KEROUAC, *Poetry for the Beat Generation*, pista 3, en la recopilación de tres discos *The Jack Kerouac Collection*.

[...].”²¹ Lo mismo se puede decir sobre la desautomatización que produjo el *bebop* al retomar la forma básica de una banda pequeña ejecutando música para ser escuchada exclusivamente:

One of the Beats’ more radical gestures was returning poetry to people, not academicians and New Critic Calvinists. The beboppers, in turn, took jazz from the body, the dance floor, into the mind of a seated person in a club digging the music as if in Carnegie may deep into a Bartók string quartet.²²

Si bien existen paralelismos entre los *beats* y los *beboppers* en cuanto a sus contextos, las dificultades y las repercusiones que tuvieron sus obras, sin tomar en cuenta las aseveraciones explícitas de algunos escritores de esta corriente sobre la importancia que tuvo el *bop* en su obra, poco se ha profundizado en el análisis concreto entre el género de jazz surgido en la Segunda Guerra Mundial y lo que aportó al estilo literario de escritores como Kerouac, quien manifestó haber sido influido por esta música en lo que llamó “prosa improvisada”. No es un secreto la afición del escritor por el jazz que se produjo en su juventud; sin embargo, ¿qué elementos propios del *bebop* fueron determinantes para la producción del escritor?, ¿y qué significan estos gestos al situarse en un contexto literario?

Ante todo, la sonoridad juega un papel muy importante en los textos de Kerouac; podemos reconocer que ésta se da en gran medida gracias al antecedente musical que existe detrás de la “prosa improvisada”. El escritor supo llevar algunas de las particularidades más significativas del *bebop* por medio de gestos propios de esta música hacia su escritura que consideraba “moderna” del mismo modo en que el *bop* se consideraba jazz moderno:

The main thing, I feel, is that the urgency of explaining something has its own words and rhythm, and time is the essence – Modern Prose. [...], this whole paragraph was written in one breath as it were, and the “Lord” at the end of it is like its period, dot, more like the sometimes “Bop” at the end of Modern Music (Jazz) and intended as a

²¹ Leroi JONES, fragmento de la carta dirigida en respuesta al ensayo de Norman Podheretz, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 1, p. 19. Cursivas en el original.

²² David MELTZER, “Poetry and Jazz”, en *ibid.*, p. 414.

release from the extent of the phrase, the rhythmic paragraph is one phrase. I don't use periods and semicolons, just dashes, which are interior little releases, as if saxophonist drawing breath there. The effect is good prose, don't you think? – certainly not obtuse, opaque, heavy-handed or dull. Certainly not baroque.²³

Empero, hay evidencias donde el propio Kerouac se define escribiendo metafóricamente como un músico de jazz al explicar su técnica de prosa espontánea:

[...] I announce to you, I've become a tenor man, an alto man, excuse, alto man, on Neal c-melody alto I been learning ever since the wild visions of musical pure truth I got on peotl [...] I blew like mad all my first day and but now, and now, I blow, few weeks later, with perfect Stan Getz pearly tones and never miss the key but always, that is almost always, really occasionally miss the note itself, usually miss the note, but the key is there, the wild heartbreaking soft harmonic hint of all our long song hearts, the central pit and prunejuice of poor old Jazz, mind you, pit and prunejuice, [...].²⁴

Como se puede notar, otra diferencia entre Kerouac y otros escritores –como Cortázar– que declararon que el jazz fue su motivo para escribir, tanto formal como temáticamente, radica, entre otras cosas, en que el trasfondo social en el cual se gestó la obra de Kerouac fue decisivo. Sin embargo, más allá de estas características contextuales, se pueden percibir ciertos elementos formales que construyen y refuerzan una particularidad clave en la obra de este escritor: la sonoridad, cuya base de partida es la música y la oralidad, presente en el ámbito literario. Veamos a continuación en detalle cómo opera la transfiguración musical en ejemplos diversos de textos de Kerouac, para a su vez reconocer diferencias y similitudes en el empleo de ciertos recursos de representación musical en géneros como la poesía y la narrativa que el autor estadounidense cultivó.

²³ Kerouac en una carta al crítico literario Aldred Kazin del 27 de octubre de 1954, en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 451.

²⁴ Carta del 12 de marzo de 1952, dirigida a John Clellon Holmes, en *ibid.*, p. 336.

IV. (*I Don't Mean a Thing*) *If I Don't Have That Swing*: Análisis de la obra de Kerouac a la luz del jazz

4.1 Los elementos sonoros como base del estilo de Kerouac

Como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, al hablar de la musicalidad dentro de la obra literaria de Jack Kerouac es poco probable que uno piense en un género distinto al jazz, y resulta que este tipo de música se relaciona desde hace tiempo y en diferentes lugares con símbolos muy concretos que de alguna manera también se infiltran en los escritos de Kerouac, proveyendo no sólo de una sonoridad característica, sino también de una serie de gestos que son relevantes a la hora de leer estas obras.

Si bien el estilo literario de Kerouac y el *bop* tienen una relación estrecha en cuanto a los gestos rítmicos y contenidos semánticos derivados del contexto, hay que aclarar que la poesía de Kerouac no tiene los mismos objetivos ni la estructura que posteriormente se desarrolló en la llamada “poesía jazz”. Ésta es una forma de poesía oral en donde la música de jazz es fundamental para la enunciación del poema, mismo que se convierte en algo más que una simple elocución, ya que el vínculo que establece con el plano musical genera un cuerpo dialógico único: ni las palabras ni la música están subordinadas unas a otras. La poesía jazz fue descrita por uno de sus primeros exponentes de esta manera:

[...] the reciting of suitable poetry with the music of a jazz band, usually small and comparatively quiet. Most emphatically, it is not recitation with ‘background’ music. The voice is integrally wedded to the music and, although it does not sing notes, is treated as another instrument, with its own solos and ensemble passages [...].¹

Así, la poesía jazz es evidencia de lo proclive de relacionar la expresión oral con la interpretación musical improvisada que dicta este género. Por su parte, no debemos olvidar

¹ Kenneth Rexroth, “Jazz Poetry”, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 3, p. 354.

la fuerte tradición presente en el jazz basada en la locución vocal misma, que puede comprobarse en estilos de canto, como el *scat*, en donde la voz, lejos de cumplir una función lingüística al no emplear palabras, se usa como un instrumento vocal cuyo potencial significativo resulta considerable a nivel emotivo. El sentido en el que Kerouac se acercó de alguna manera a la poesía jazz fue cuando tuvo la oportunidad de experimentar sónicamente con parte de su obra en las grabaciones que hizo. No es un accidente que la música elegida para acompañarlo en la elocución de fragmentos de sus novelas junto con algunos poemas, fuera precisamente el jazz.² Sin embargo, es cuestionable que Kerouac haya logrado hacer verdadera poesía jazz, debido a que éste no era su propósito original.

Si bien se han hecho muchos intentos de subrayar la sonoridad de la obra de Kerouac mediante grabaciones (quizás el más sobresaliente hasta ahora es el disco *Kerouac – kicks joy darkness*, de 1997, en donde músicos, escritores y actores recitan ensayos, pasajes de novelas, poemas y cartas del autor, la mayoría de las veces musicalizando estos textos), la literatura de este escritor fue creada sin pensar en que debía acompañarse con música, a pesar de que algunos resultados *a posteriori* han venido a parar en hallazgos muy afortunados. Lo fundamental es que, se use música o no, la sonoridad de la obra de Kerouac es una característica que le proporciona un cuerpo a las palabras dentro de su inmaterialidad acústica.

² Quizás la grabación más lograda fue la segunda que hizo, *Blues & Haikus*, en donde entablaba un diálogo con los saxofonistas Al Cohn and Zoot Sims, ambos seguidores de la tradición de Parker, entre líneas poéticas y líneas musicales. La primera grabación que Kerouac realizó fue con Steve Allen al piano, un conductor y actor que sabía tocar algo de piano, aunque con un estilo más cercano al *swing*, por lo que esta grabación establece vínculos diferentes a los que se crean bajo la atmósfera de la segunda grabación. Este ambiente, el creado en *Blues & Haikus*, es más coherente con la forma elocutiva de Kerouac, precisamente porque su estilo se relaciona, ante todo, con un tipo de jazz en concreto: el *bop*. Cfr. Jack KEROUAC, *The Jack Kerouac Collection*, (tres discos compactos).

Al analizar la literatura de Kerouac, uno nota que esta sonoridad no está fundamentada en una fórmula fácil de crear y seguir. Sin embargo, al profundizar en su obra, uno encuentra ciertos recursos en los que el autor de *The Subterraneans* se apoyó para establecer y desarrollar este rasgo sonoro dentro de su literatura, y que son, principalmente, de un orden oral y melódico-rítmico. Entre estos elementos podremos notar su uso peculiar de la puntuación, tipografía, etc., además del uso de la repetición como una figura que se encuentra presente tanto en un nivel macro como micro-estructural dentro de los textos.

A continuación se profundizará en un análisis de los recursos arriba mencionados, no sin antes aclarar que, a pesar de que se clasificarán de manera general, por un lado, en recursos de oralidad, por un lado, y melódico-rítmicos por el otro, la interacción de estos elementos va más allá de las fronteras que los separan. En muchos casos encontraremos que ciertos rasgos con una fuerte carga rítmica, como la repetición, también cuentan con vínculos orales, y viceversa. Es justo en esta interacción en donde uno puede apreciar por completo la riqueza sónica de la literatura de Kerouac.

4.1.1 El valor del ritmo como proceso: los recursos melódico-rítmicos en Kerouac

Las relaciones que se han establecido entre la literatura y la música han estado sujetas a diversas consideraciones. Empero, una de las predominantes supone que la parte verbal de una pieza musical, ya sea escrita u oral, se fundamenta en la forma de la lírica que acompaña a una pieza y, así como el texto musical cuenta con una estructura definida, el elemento literario debe contar con una forma clara para que, en la mayoría de los casos, conserve unas características métricas y rítmicas particulares.

Debido a la larga tradición de cancioneros con valores poéticos intrínsecos, se considera que la poesía, y no la prosa, tiende a establecer más vínculos con la música, a

pesar de que en los análisis normalmente se haga de lado el discurso musical que pudiera acompañar al lírico. Esta conexión entre la poesía y la música se fundamenta principalmente en el uso compartido que tienen del ritmo, como ya hemos hecho notar anteriormente. Sin embargo, Jan La Rue considera que se han confundido los sentidos de ritmo y metro, por lo cual se tiende a atribuir al ritmo musical el patrón métrico poético que se usa, y con ello en realidad sólo está simplificando algo más complejo: “Regular recurrence or periodicity [regarding the meter in literary terms] is, according to La Rue, only one aspect of Rhythm and Movement, and probably not the most important one.”³ El ritmo, de acuerdo con la perspectiva de La Rue, y que aquí se retoma para analizar esta característica tanto en términos poéticos como musicales, es un proceso donde es posible crear intensidad gracias a la interacción de los acentos que se suceden en el plano sintagmático. Así, La Rue considera el ritmo como una parte fundamental de un proceso activo: “Music is a growth process, combining two aspects: first, the largely momentary impressions that we feel as movement; and second, the cumulative effects of this movement that we retain as a sense of musical shape.”⁴ Ahora bien, estos aspectos del proceso de crecimiento de una forma musical formulados por La Rue podemos encontrarlos en el análisis literario; el movimiento en este tipo de textos se puede desarrollar tanto en términos métricos en la poesía, como de direccionalidad al trazar una línea narrativa en la prosa. Asimismo, estos puntos sin duda pueden ser análogos a formas musicales, aunque por lo general tal asociación suele hacerse con poemas y no con la prosa.

³ Drina HOCEVAR, *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*, p. 137. La obra de La Rue a la que Hocevar se refiere es *Guidelines for Style Analysis*, de 1970.

⁴ Jan LA RUE, citado en *ibid.*, p. 132.

Frecuentemente se dice que un poema debe contar con una “musicalidad” para ser memorable; sin embargo, esto más bien se trata de una cualidad eufónica que poco se ha analizado en terrenos de la prosística, quizás por meros motivos cuantitativos: analizar los ritmos y la cadencia de un texto literario es más fácil de hacer si se trata de un fragmento breve, como de poesía, y no de uno largo, como sucede en general con la forma de cualquier escrito narrativo, en donde elementos propios del ámbito musical se han estudiado en un nivel casi exclusivamente macro-estructural.⁵ Es decir, hay novelas que se han relacionado con formas musicales, generalmente del repertorio de la música clásica, que operan bajo estructuras claras como la fuga o la sonata, como el pasaje “Sirens” en el *Ulysses* de Joyce, pero cuyas cualidades eufónicas no suelen estudiarse a fondo como sucede en la poesía. Es difícil encontrar ejemplos de novelas que tengan rasgos rítmicos tan marcados y trabajados de forma sostenida a lo largo del texto como para llamarlos “musicales”, y la característica de eufonía dentro de las obras literarias persiste dentro de los ámbitos poéticos.

Sin embargo, en el excepcional caso de Kerouac, cuyos escritos abarcan desde novelas hasta poemas, pasando por ensayos, crónicas, diarios de sueños, así como un extenso epistolario, la eufonía, en tanto que expresión rítmica de su obra, curiosamente no es tan memorable en su poesía como lo es en su prosa. Es cierto que las características de su estilo son palpables en sus poemas, aunque son las cualidades desbordadas, prolíficas y minuciosamente descriptivas de la narrativa las que más se adecuan a la “prosa improvisada” que seguía como método creativo y que está fundamentada en características musicales. Si bien las propiedades de la poesía conceden una expresión concentrada en

⁵ Por la “macro-estructura”, entiéndase la forma global de una obra, en oposición a la “micro-estructura”, que para el caso de la narrativa se encuentra en la sintaxis de las oraciones.

versos que pueden o no estar regidos por una medida, y que constatan las virtudes rítmicas de Kerouac de una manera infalible, es sólo mediante su prosa que podemos vislumbrar realmente el alcance de su estilo emparentado con el *bop*. Si consideramos que el estudio formal minucioso que se hace de un poema es difícil de lograr de la misma manera cuando se trata de una novela, al recordar la noción de La Rue de que el ritmo es un proceso de crecimiento, resultado de la combinación de los elementos que contribuyen a darle forma a una obra, se pueden retomar los acentos rítmicos de una obra prosística para reconocer si son equiparables a aquéllos de un género musical. La Rue advierte: “[...] in seeking to understand rhythm we should not concentrate on small-dimension pattering alone.”⁶ Para estudiar entonces la riqueza rítmica en la obra de Kerouac, es necesario elaborar una aproximación tanto a las micro como a las macro-estructuras que muestran un ritmo, de tal manera que, ante todo, no dejemos de considerar a la obra como un todo en donde diversos componentes funcionan en conjunto para desenvolver este proceso de crecimiento propuesto por La Rue.

En una primera impresión, la sonoridad de Kerouac se ha vinculado, como ya se señaló sobradamente en este ensayo, con la tradición del jazz y, por ende, se desprende de ahí un sentido de oralidad fundamental que remite a los códigos originarios del oeste de África, gracias a que se pueden hallar indicios rítmicos influidos por estas tradiciones negras. Esto que se aprecia en un nivel meramente sintáctico, bien puede percibirse en un nivel fónico también, por ejemplo, en la enumeración de, entre otras cosas, adjetivos o sustantivos, con la que logra crear una continuidad propia del *legato*: “Ah but Ah but Ah / Where ocean water kisses beach sand / Lonely living blue balloon”.⁷ Influido por la música

⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁷ Jack KEROUAC, “Three Tangier Poems”, en *Pomes All Sizes*, p. 90.

de aquellos intérpretes que solía escuchar en los bares de Nueva York, Kerouac muestra de forma ejemplar cómo el ritmo literario puede vincularse con el musical:

[...] Walt Bluebeard Handsome
Whitman, farewell
– For he also strides
to East & gobbles
Up Burma & Tits
the Mock Top Peaks
of T h i b e t a –⁸

En esta estrofa, nótese cómo el ritmo se agita cada vez un poco más, hasta que en el penúltimo verso la velocidad es remarcada por el aglutinamiento fonético de consonantes como la “k” y la “p”, para volver a disminuir el *tempo* en el último verso, donde el escritor incluso separa las letras de la última palabra para hacer más gráfica y evidente una especie de plenitud con un efecto de cadencia lenta propia del discurso musical cuando se quiere concluir un movimiento. Ejemplos de esta relación entre lo visual y lo sonoro, y más allá de esto, con la disposición y el carácter del verso, se encuentran en diversos textos del escritor: “[...] True Story / Old Story / New Story / Old & New / HOLY BALONEY / Holy Cow / Holy Cats / Wow / Whatever [...]”.⁹ Esta sucesión de versos, en donde encontramos epístrofes en los primeros tres versos, y anáforas en los versos que empiezan con la palabra “holy”, simula una serie de destellos rápidos y expresivos que van totalmente ligados con un *tempo bop*: tanto la aliteración como la enumeración que se encuentra en este pasaje son formas de repetición, en este caso con fórmulas breves, que hacen al ritmo más fluido y ágil, aunque es notable la sonoridad en la que Kerouac se apoya para lograr semejante efecto, especialmente con “Cow” y “Wow”; el sonido producido es significativo, porque a pesar de que su sentido no es evidente, la reacción y el efecto resultantes son palpables y

⁸ *Idem.*, “Berkeley Song in F Major”, p. 81.

⁹ *Idem.*, “Poim”, p. 47.

sólo aparecen cuando intenta “escucharlos”: no es algo inherente a las grafías sobre el papel.

Son siempre elementos auditivos los que con más vehemencia apoyan a Kerouac en su estilo; no es raro hallar versos donde hay expresiones que indudablemente son un soporte para marcar los pulsos que Kerouac busca para la ejecución de sus poemas. Volviendo al efecto de aceleración, veamos como éste es producido ahora no sólo mediante la repetición de fórmulas o unidades sintácticas, sino por medio de la aliteración sonora:

“Why dont you like young Rondeau?”
always I’m asked, because he boasts
and boasts, brags, brags, ya, ya, ya,
because he’s crazy because he’s mad
and because he never gives us a chance to talk

[...]

In the mighty mu Missouri lame image
of time and again the bride & groom,
boom & again the bidal bood, oo,
too-too and rumble o mumble thunder
bow, ole Salvey is in my alley¹⁰

Al analizar más a fondo este tipo de recursos retóricos vemos que Kerouac no sólo los emplea en su poesía, sino también en su prosa. También notamos que en varios casos se busca conseguir un efecto que pareciera más sonoro-semántico que léxico-semántico. Como es característico de su estilo, Kerouac se limita a escribir palabras que en sí mismas generan pulsos marcados, que a su vez confieren una cadencia a sus oraciones largas, incesantes, lo que permite extenderlas indefinidamente, hasta que por sorpresa el lector se topa con un punto:

[...] if you can’t remember, crack, go ahead, head, creak, crack, crack your head,
head; go crack your head in the bone yard rack; go crack your head in a craggy rack;
go crack your head in the bone yard rack; go crack your head in the wild blue rack; ah

¹⁰ *Idem.*, “My Gang”, pp. 118-119.

Es curioso notar que la elección que hace Kerouac de la palabra “swing”¹⁴ que se repite aquí, no sólo ilustra de una manera lúdica la imagen del pañuelo desplazándose liviano y mágico por el aire, sino que también remite a ese elemento que toda pieza de buen jazz debe tener, ya que “designa un elemento rítmico, del cual obtiene [...] aquella tensión que la gran música europea tiene a través de la forma”.¹⁵ Kerouac emplea este sentido, que en sí mismo es oscilante, y logra esta sensación parecida a la que el saxofón alto de Parker enhebra con la trompeta de Miles Davis en la pieza mencionada arriba; no se trata de una melodía donde los dos instrumentos lleven el *riff* en diversas octavas o tonos, sino que se trata de una especie de canon en donde un instrumento sigue al otro produciendo una suerte de rastro constante, en contrapunto, que resulta en la armonía final. Cada “swing” en el poema citado de Kerouac deja una estela sonora que se va reforzando más y más con la reproducción de la misma.

Muchas veces podemos encontrar este recurso en sus oraciones e incluso en fragmentos completos donde este tipo de repeticiones se desbordan. Precisamente porque la forma que soporta la narrativa no tiene los límites cuantitativos que supone la poesía, Kerouac encuentra en la prosa el medio ideal para aprovechar los gestos sonoros que el *bebop* le ofrecía. No obstante, también en sus poemas podemos encontrar ejemplos donde se condensa este estilo, lo cual le proporciona a sus textos una inmediatez indiscutible donde el autor escribe empleando una reiteración que lleva hasta sus últimas consecuencias:

¹⁴ El *swing* es un término polisemántico, aunque por lo general tiene connotaciones rítmicas. El *Oxford Advanced Learner's Dictionary* define que puede ser un movimiento que se balancea, cambiar rápidamente de opinión o de humor, tener un ritmo notable, e incluso describe un estado de ánimo relajado, liviano y agradable. Justamente al estilo predecesor del *bebop* y que imperó en los treinta se le conoce como *swing*, que fue la música de moda en todos los bailes de la época. Sin embargo, de manera general, el *swing* podría definirse como esa sensación rítmica que toda buena pieza de jazz debe tener, sea del estilo que sea.

¹⁵ Joachim BERENDT, *op. cit.*, p. 32.

Essence
Essence, it means,
Essence is the ants
Is the Jack W i t t t
Is the essence
Is the long bee
I told about

Is is
Is¹⁶

Sin embargo, este tipo de textos, al tener una forma más breve, desarrollan con la repetición una sonoridad más cercana a un *mantra*, lo cual puede sustentarse gracias al conocido interés que el autor tenía en el budismo; las formas poéticas orientales también fueron consideradas por Kerouac para desarrollar poemas que, tanto en su contenido como en su forma, son simples pero de una alta riqueza sonora.¹⁷ Pero este tipo de musicalidad, si bien comparte algunas características en cuanto a la primacía de la oralidad con el jazz, no es la veloz y frenética que define a Kerouac, mucho más en correspondencia con el *bop*:

[...] all the goofs he felt in him were justified in the outside world and he had nothing to reproach himself for, bonk, boing, crash, skittely boom, pow, slam, bang, boom, wham, blam, crack, frap, kerplunk, clatter, clap, blap, fap, slapmap, splat, crunch, crowsh, bong, splat, splat, *BONG!*¹⁸

En ambos casos, el uso de las palabras tiene una función más sónica que léxico-semántica. En varias ocasiones Kerouac se guía más por un impulso sonoro a pesar de que carezca de sentido, aparentemente. En realidad, todo este tipo de funciones relacionadas con el sonido tiene una carga de significado considerable, cuyos vínculos con efectos cinéticos son indudables y que nos evocan un movimiento constante, ligero, rápido e

¹⁶ Jack KEROUAC, *Pomes All Sizes*, p. 86.

¹⁷ Cfr. Jack KEROUAC, *Book of Haikus*, en donde se comprueba que el escritor recurrió a formas poéticas orientales para explorar nuevas fronteras. Otro libro que ejemplifica esto es *The Scripture of the Golden Eternity*, que contiene 66 estrofas y está escrito en la forma de un *sutra*. El *Diamond Sutra*, un texto fundamental dentro de la literatura budista, es mencionado múltiples veces en su correspondencia, por lo que se sabe que su estudio del budismo y de estas tradiciones literarias fue importante para el desarrollo de su estilo, aunque éste fue un descubrimiento posterior, que nutrió sobre todo su prosa improvisada.

¹⁸ *Idem.*, *Visions of Cody*, p. 306

impredecible. Los “fraseos verbales” que Kerouac tenía en mente, desenvueltos a partir de la extensión que tiene la palabra en su forma hablada, contienen una notable musicalidad. En sus novelas, como en ninguna otra clase de textos que escribió, se encuentran los mejores momentos de su estilo literario nutrido por los gestos que retomó del *bebop*.

4.1.2 Los recursos de oralidad en Kerouac

Kerouac siempre apeló al sonido con sus grafías. Con esto, se nos ofrece un amplio campo de significados, si tomamos en cuenta que en sus palabras escritas intenta también presentar la parte oral de las mismas, lo que produce un efecto asombroso en el lector, quien puede ser capaz de reconocer y descifrar esa oralidad como si interpretara una partitura. Lo que sugiere Walter Ong de manera general respecto a esta característica oral de los textos, vale entonces en particular también para la obra de Kerouac: “Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados.”¹⁹ La pregunta ahora está en descubrir cuáles son esos aspectos en la obra del escritor que “directa o indirectamente” evocan al mundo sonoro.

En general, la literatura de los *beats* ha sido considerada bajo términos narrativos que describen episodios autobiográficos nutridos con las asociaciones que provoca el proceso de recordar, o bien, que los textos se presenten envueltos en un halo profético. Sin embargo, lo que mayormente le preocupa a Kerouac en su faceta de prosista es mantener siempre vigente el proceso de desdoblarse en su narración tan flexiblemente como su aliento se lo permita, y de ahí el uso de oraciones largas a las que recurre constantemente. Dicho recurso, que también cultivaron escritores como Joyce o Faulkner, aunque con

¹⁹ Walter J. ONG, *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, p. 17.

intenciones distintas, en Kerouac provoca una sensación de celeridad, de una cadencia rápida, conforme ésta se va desarrollando en una descripción que ayuda a ilustrar todo un paisaje, ora físico, ora mental:

I had traveled eight thousand miles around the American continent and I was back on Times Square; and right in the middle of a rush hour too, seeing with my innocent road-eyes the absolute madness and fantastic hoorair of New York with its millions and millions hustling forever for a buck among themselves, the mad dream – grabbing, taking, giving, sighing, dying, just so they could be buried in those awful cementery cities beyond Long Island City.²⁰

El narrador nos describe su arribo a la caótica ciudad de Nueva York y la forma en que transcurre este detalle de elementos es sin duda apurado también; el movimiento que se nos presenta está relacionado con un efecto cinético producido por la disposición de las palabras en esta oración.

Es bien conocido que Kerouac solía escribir de la misma forma en que hablaba: “Jack himself spoke, wrote, improvised and sang in long flowing phrases, like the music of Schubert, [...], Haydn, Charlie Parker, [...], like the poetry of Walt Whitman, Dylan Thomas, Baudelaire [...]”²¹ Se trata sin duda de un estilo literario con un alto influjo sonoro, como él mismo confiesa: “My ‘Joycean’ invented-words are really oral or aural sound-inventions, as in dreamblabbering.”²²

Respecto al uso del lenguaje, una de las razones para el manejo singular del inglés que tenía Kerouac es el hecho de que él no fue angloparlante de origen; el escritor creció hablando *joual*, un dialecto franco-canadiense de la clase obrera, y no fue sino hasta los seis años de edad que empezó a usar el inglés. La relación de Kerouac con el lenguaje era única

²⁰ Jack KEROUAC, *On the Road*, pp. 106-107.

²¹ David AMRAM, “This Song’s for you Jack: Collaborating with Kerouac”, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 1, p. 400.

²² Kerouac en la carta a Aldred Kazin del 27 de octubre de 1954, en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 451.

debido a que escribía principalmente en un idioma bajo la perspectiva de otro: “The reason I handle English words so easily is because it is not my own language. I refashion it to fit French images.”²³ Si bien en *On the Road* es posible apreciar estas características, es sin duda en uno de los capítulos de *Visions of Cody* donde el escritor alcanzó a plasmar las virtudes de la oralidad al transcribir cinco conversaciones que mantuvo con Neal, y que grabó cuando fue a vivir con él y su familia a San Francisco en el invierno de 1951. Fue la propia Carolyn Cassady, esposa del amigo de Kerouac, quien luego recordaría: “[...] when Jack and Neal would talk together in an excited way with rapid-fire glee, I could equate the sound with Dizzy Gillespie’s ‘Salt Peanuts’.”²⁴ Así como en su manera de hablar entusiasta, con las inmensas construcciones gramaticales de su novela, Kerouac demuestra que la locución no se delimita siempre por patrones convencionales que él conscientemente revoca. La expresión de Kerouac refleja una relación con la sintaxis y la gramática –ya referidos en el apartado anterior– que Thomas Parkinson define como: “[a] carelessness [...] with the ordinary rules of grammatical function, so that noun, adjective, and verb interchange roles”.²⁵ Después de todo, si el proceso en el que se interesa Kerouac no es predecible estrictamente hablando, debido a los ejes de improvisación que propone su método creativo, su uso del lenguaje según las reglas y los paradigmas de otro, y por estar guiadas por la espontaneidad, mantenerse fiel a las convenciones gramaticales no es algo relevante para él. Esto se puede constatar en pasajes de distintas obras suyas, en donde usa y trabaja las letras con ciertos giros poco convencionales sin llegar, eso sí, a extremos como los que lograron los dadaístas, por ejemplo, con sus cadáveres exquisitos.

²³ Jack Kerouac citado por Penny VLAGOPOULOS, “Rewritten America. Kerouac’s Nation of ‘Underground Monsters’”, en Jack KEROUAC, *On the Road, The Original Scroll*, p. 65.

²⁴ Carolyn CASSIDY, en una carta del verano de 1986 dirigida a un fanzine de Kerouac, *Moody Street Irregulars*, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 3, p. 70.

²⁵ Thomas PARKINSON, “Phenomenon or Generation”, en *idem.*, Vol. 1, p. 30.

Más allá de esto, el autor, para hacer explícitos algunos de sus gestos sonoros, como en el empleo de mayúsculas, contracciones, cursivas, entre otros, sugiere un determinado tono, énfasis o acento prosódico, y aun idiomático-fonético, para modular las oraciones y sumar un sentido oral al contenido escrito. Su interés por la faceta oral de la escritura queda nuevamente manifiesto incluso al imitar fonéticamente algunas palabras, pese a que bajo la perspectiva gramatical fueran incorrectas, con el fin de caracterizar a sus personajes: “A Mexican official grinned. ‘You boys all set. Go ahead. Welcome to Mehico. [...] Don’t worry. Everything fine. Is not hard enjoin yourself in Mehico.’”²⁶ El sonido es tan importante en la obra de Kerouac, que no teme cambiar fonemas para que la producción vocal de sus personajes sea lo más cercana posible a como se escucha en realidad; en este caso, escribe “Mehico” y no “Mexico” para hacer más evidente el retrato sonoro del personaje,²⁷ quien, a pesar de hablar inglés, lo hace con su acento vernáculo y con faltas gramaticales lo cual denota la idea de que está hablando en un idioma que no es el suyo.

Otro tipo de elementos gramaticales y, principalmente, gráficos, sostienen la sonoridad fluida de Kerouac. Pueden encontrarse pasajes enteros donde se recrea el tipo de monólogo o discurso que se sostiene en una plática, y es gracias a este tipo de recursos metagramaticales como el escritor construye un estilo que se apoya primordialmente en el sonido. En una sección de su novela publicada póstumamente, *Visions of Cody*, Kerouac transcribió una selección de conversaciones grabadas por el propio escritor que mantuvo con Neal Cassady en 1951, como se comentó antes. El ejercicio sin duda le sirvió para estar

²⁶ Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 275.

²⁷ La voz tiene la capacidad de desplegar una serie de elementos con los cuales se puede construir una personalidad preformativa completa. El análisis de la persona vocal nos demuestra que la sonoridad de la voz, incluso cuando ésta se encuentra escrita, es importante para decodificar signos que no se encuentran en otro ámbito. Sin que Kerouac nos describa minuciosamente al personaje, podemos concebirlo gracias a la información que nos brinda sólo al describir un diálogo. Cfr. Philip TAGG, *Music Meanings* [en desarrollo hasta el 17 de septiembre de 2008], en especial el capítulo 9 concerniente a la *vocal persona*: <http://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NM09.htm> Consultado el 19 de febrero de 2009.

más familiarizado con un estilo basado en la oralidad, ya que en repetidas ocasiones se sirve de recursos tipográficos o gramaticales para aludir a una transcripción gráfica de gestos sonoros:

Pretty music, hm-hm; and ah, course Milly was – she was really quite a nice lil girl, ah, ah we lived – they lived together, of course, I’d spend a many a night there and, but I lived in *South L. A.* with Harvey of course, but ah, one night Nick said “Say take me over to Whittier, will you?” and so I took him over to Whittier and ah, he’d used to live over there a couple of years ago in a – in a trailer that man-friend of his had, so he “I got something that I gotta get,” so he got it but he didn’t tell me what it was and so we come back, and by this time was pretty drunk, and he pulled out and it was a gun.²⁸

Sin duda los recursos fonéticos empleados aquí recrean el ambiente cotidiano en que sucedió la conversación. El uso de las cursivas además le confiere a ciertas palabras un tono de énfasis, lo que amplía el espectro sonoro del dialogo proyectado; asimismo, el detalle de recrear las muletillas es un gesto que remite por completo a una experiencia auditiva del habla cotidiana.²⁹ Estos elementos son importantes para retratar la cadencia en el habla de cualquier persona, y éste a su vez evidencia el carácter, la atmósfera y el ánimo de la conversación; si bien en algunos casos la reiteración de ciertas palabras o fórmulas puede resultar excesiva, ésta genera un ritmo que va ligando las ideas y construye un flujo continuo. Nuevamente, el factor, no de *qué* se dice, sino más bien de *cómo* se dice algo, es sobresaliente en la obra de este escritor.

Otra de las maneras en que Kerouac logra producir gestos sonoros es mediante la tipografía y la disposición del texto en la página, con lo que sugiere una cadencia acelerada con acentos delimitados. Es recurrente, por ejemplo, encontrar en sus escritos el signo et, o

²⁸ Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, p. 230. Cursivas en el original.

²⁹ Es interesante este dato si consideramos, por ejemplo, que desde hace apenas unas pocas décadas la etnología ha comenzado a considerar estos elementos como información pertinente en la transcripción de documentos orales, mismos que también son tomados en cuenta para elaborar análisis. Estos gestos son indudablemente característicos de la palabra oral.

ampersend, como se le conoce en inglés (&), que es la representación tipográfica de la conjunción copulativa “y”, *and*, y que el escritor emplea para condensar una palabra en una sola grafía, lo cual crea una señal deliberada por parte del autor para indicar síntesis y aceleramiento, como sucede en una enumeración: “In the Peep Show / of Eternity / & Salvation / & / and”.³⁰ Asimismo, si consideramos que una de las características destacables del *bop* se basa en enunciar una idea musical o motivo en un periodo corto de tiempo, es decir, usar un gesto concentrado en lugar de una intensidad acumulativa, se pueden encontrar en el estilo de Kerouac suficientes pautas que desarrollan este gesto mediante la conglomeración de palabras sin dejar espacio entre ellas, como si su expresión visual denotara que deben de leerse en un solo respiro: “Then I knew I was wrong. ‘Ah manNeall’m sorry, I never acted this way before with you’”.³¹ En su poema “Mexico Rooftop”, por ejemplo, aunque parece seguir un patrón bastante claro de quintillas donde a veces aparece cierta rima asonante al final de los versos, es gracias a la aliteración³² y a una de estas palabras compuestas, que la cadencia del poema se acelera:

In Sweet Canada or Carthage below,
 In Rome and in Sisyphus bosom
 – Urk, the brown strange glare
 of modernized Mexican architecture
 housingprojects cant be deAztecified³³

Así pues, Kerouac juega con la representación gráfica de las palabras para hacerlas más concisas, a nivel del espacio de la página, así como a nivel de una articulación sónica (equivalente, quizá, a los *clusters* musicales, característicos por una saturación sonora, o bien a un gesto de *legato*, que nos recuerda a una cualidad del *bebop*, apoyada por el fondo

³⁰ Jack KEROUAC, “Berkeley Song in F Major”, en *Pomes All Sizes*, p. 81.

³¹ Jack KEROUAC, *On the Road, The Original Scroll*, p. 311.

³² La aliteración es una figura retórica que consiste en repetir el sonido consonante que se encuentra al principio de diferentes palabras en la misma oración.

³³ Jack KEROUAC, “Mexico Rooftop” en *Pomes All Sizes*, p. 76.

sonoro del golpeteo frecuente de un platillo); pero también a nivel de una densidad de significado, formando interesantes neologismos. El último verso del poema citado es rico en ellos, además de que ilustra un *legato* que agiliza el ritmo de las palabras.

Otro de los medios a los que recurre Kerouac para desarrollar estos gestos sonoros, más allá de las cursivas ya mencionadas, es mediante el uso de mayúsculas que le da una mayor presencia gráfica a las palabras, que, por ende, pone énfasis en el sonido que representan. Veamos el siguiente pasaje donde se describe a manera de guión teatral el ambiente sonoro de un sermón entusiasta, al final de una sección en *Visions of Cody*:

A VOICE. BLEST IS THE LORD, WUNNERFUL!!
PREACHER. AFTER AWHILE THEY KEPT UP ON PRAYIN
PEOPLE. YEAH!!
PREACHER. AFTER AWHILE!!
PEOPLE. AFTER AWHILE!!
PREACHER. JEEEEE-EE
PEOPLE. JEE-EE!
PREACHER. ZUS!! I SAID AFTER AWHILE!!
PEOPLE. AFTER A WHILE!!!
PREACHER. JEE-SAS!
WOMEN. JEE-SAS!
[...]
PREACHER. I HEARD THE WAY HE WORKS –
PEOPLE. OH-OOO!
PREACHER. AFTER AWHILE HE TOLD HIM!!
 CRASH! BOAA!
PREACHER. – AND WHILE HE TOLD –
PEOPLE. YEAH. HEAH!!
PREACHER. – SIGHT! –
PEOPLE. YES!!
PREACHER. I HEEEAR – I HEEEEEEEEEEEEERD – I HEERD A MAN MAY
DO WORKS³⁴

Kerouac no sólo elimina por completo las minúsculas, sino que recrea la forma sonora de la prosodia verbal, pese a que gramaticalmente ésta sea incorrecta. El efecto resultante es innegable: tanto el predicador como los feligreses se llaman y responden frenéticamente,

³⁴ Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, p. 246.

acumulando tensión hasta llegar a un clímax. Es imposible imaginarse una congregación apática y pasiva en este pasaje. Kerouac consigue delimitar estas características con un retrato sonoro perfecto en donde, sin ayuda de las acotaciones propias de un texto dramático, del cual este fragmento pareciera serlo, se puede recrear la elocución, la materialización sónica de estas palabras escritas.

No es coincidencia que este tipo de escena sea usada por Kerouac. Gracias a las referencias culturales comunes al escritor y al lector, se puede inferir, como sucede con la referencia al *bop*, que se trata de un sermón que se da en el contexto de la población negra, con lo que el autor busca mostrar su afinidad y simpatía por la ideología e idiosincrasia de distintos grupos discriminados en aquellos años. Kerouac recurre a una solemnidad presente en los *gospels* para culminar un capítulo dentro de *Visions of Cody* de una manera festiva, energética, pero también sacra de algún modo. En este pasaje podemos distinguir además otros importantes rasgos estilísticos del escritor: la repetición en sus diferentes modalidades, la condensación de frases, el manejo tipográfico para sugerir un énfasis en el volumen sonoro, y el ritmo que prevalece a lo largo de las oraciones, tanto de manera interna, como entre ellas. Es notable, además, que recupera una característica fundamental de la tradición vocal africana, el *call-and-response*, presente por cierto también en el jazz.³⁵

Con antecedentes en la tradición oral de culturas africanas, y aún presente dentro de los sermones en las congregaciones afroamericanas, el *call-and-response* es un elemento esencial en el jazz porque es la característica que le proporciona al género un dinamismo que radica en una interacción polifónica; en términos formales, en el jazz el músico emisor se vuelve receptor y viceversa, en un diálogo sostenido entre voces. Sin embargo, esta

³⁵ Nuevamente, es destacable en la obra de Kerouac la presencia de un lenguaje creado a partir de una raíz africana, cuyo eje primordial se basa en la oralidad y cuya característica más destacada es la repetición, que recuerdan al *bebop*, como se desarrolló en apartados anteriores.

interacción va más allá del plano exclusivo de los músicos; al nacer en un ambiente de entretenimiento, la audiencia siempre estuvo involucrada en el desarrollo de los conciertos, como ya se mencionó con anterioridad, exclamando libremente su gusto en el instante en que ocurrían las improvisaciones de los solistas, a diferencia de la distancia que existe en otros géneros entre el músico y su público. El jazz, hasta cierto punto, es distintivo por las reacciones que provoca en la audiencia. Así como este elemento dialógico se presenta cuando el predicador declama una oración en la que llama a su congregación, y los feligreses le responden con un ‘amén’ absoluto, también podemos afirmar que es un recurso crucial para el jazz: “all you need is a few men who can hear what the man next him is doing at the same time that you know your instrument and how you can say on it what you gotta say to keep the next man going with you, leading one another on to the place the music has to go.”³⁶ Esta práctica es infalible de hallar también en el estilo que escuchaba principalmente Kerouac; en uno de los *standards* emblemáticos del repertorio *bop*, “Salt Peanuts”, la estructura del *riff* se basa precisamente en un *call* instrumental que se complementa con un *response* vocal (“Salt peanuts, salt peanuts”). Sin duda alguna, y a pesar de que en términos literarios el uso del diálogo sea un elemento empleado desde hace siglos, la particularidad imprevista que tiene en el jazz la hace significativa para la manera en que el escritor quiere emular esa tensión propia de la música, aunque con palabras. Tanto en términos de la palabra como en los de la música, la interacción que se produce a través del diálogo desarrolla una sinergia en donde las voces participan dentro de una forma dinámica para alcanzar un fin común que se construye gracias a esta polifonía.

De este tipo de expresiones eclesiásticas, Kerouac retoma entonces también las funciones retóricas: “The black church must be placed at the center of the manifestations of

³⁶ Sydney Bechet, citado en *Seeing Jazz. Artists and Writers on Jazz*, ed. por Robert G. O’Meally, p. 14.

repetition in black culture, at the junction of music and language.”³⁷ Lo anterior nos permite constatar que, sin cancelar otras alusiones y significaciones (incluyendo las que refieran a aspectos de simpatía ideológica), es precisamente bajo la premisa de que la palabra también tiene una presencia sonora, como se puede hablar en un gesto musical propio del *bop* que se encuentra en el estilo literario de Kerouac, y que él mismo confesó tener como fuente de inspiración.

4.2 Una aproximación sónica a *On the Road*

Hasta ahora hemos repasado las diversas características que hermanan al estilo literario de Kerouac con diversos gestos propios del ámbito del jazz. A pesar de que elementos de la “prosa espontánea” pueden encontrarse en todos los escritos de Kerouac después de su primera novela, *The Town and the City*, vale la pena enfocarse ahora en una sola obra y analizar cómo funcionan estos recursos sonoros dentro del texto, y cómo nuevas lecturas pueden desarrollarse mediante los vínculos que existen entre sus letras y la actitud y estilo del *bebop*. Los motivos para elegir *On the Road* y elaborar esta aproximación son muy precisos: fue la primera novela en donde Kerouac empezó a desarrollar su estilo, es el texto en prosa más emblemático de la Generación *beat* y el más leído del corpus kerouaquiano desde su publicación en 1957. Además, la reciente publicación de la novela en su legendaria forma de rollo permite hoy en día no sólo establecer una comparación entre esa versión primigenia y la que años después fue editada y publicada, sino que también nos deja ver el proceso que siguió Kerouac para escribir una de las novelas estadounidenses más importantes del siglo pasado. Por esto, es fundamental conocer las implicaciones y la

³⁷ James A. SNEAD, “Repetition as a Figure of Black Culture”, en *The Jazz Cadence of American Culture*, ed. por Robert G. O’Meally, p. 72.

historia detrás de esta obra, un texto que más allá de los múltiples mitos y jóvenes viajeros que ha generado, tiene un desarrollo fundado en las distintas revisiones, experimentaciones y trabajo que le dedicó Kerouac durante varios años.

On the Road se divide en cinco capítulos, aunque el último es una especie de epílogo muy breve en extensión si se compara con las otras partes. Kerouac y Cassady se conocieron en Nueva York, cuando un amigo mutuo de Columbia los presentó. Al parecer, Cassady tenía interés en conocer al joven escritor precisamente para que le enseñara cómo ser un novelista. Cassady regresó a su natal Denver, aunque mantuvo una correspondencia con Kerouac. Aquí es donde se ubica la primera parte de la novela; en ella se describe el viaje que Jack Kerouac, conocido en el libro bajo el nombre de Sal Paradise, realizó de Lowell a Denver, en busca de Neal Cassady, aquí conocido como Dean Moriarty,³⁸ luego de que se entusiasmó por buscar al sujeto que le escribía cartas tan emocionantes. Después, el arribo inesperado de Cassady a la casa de la hermana de Kerouac, en la Navidad de 1948, provocó que el escritor de *On the Road* dejara de lado los proyectos literarios en que estaba sumergido para viajar con su amigo, momento que es descrito en la segunda parte de la novela. Para junio de 1949, Kerouac seguía trabajando en lo que entonces llamaba su “libro del camino”, pero sentía que carecía de la espontaneidad que había logrado al inicio, así que se fue a San Francisco para reunirse con Neal nuevamente donde pasaron un tiempo

³⁸ En sus libros, Kerouac intentó disfrazar la identidad de sus amigos cambiándoles el nombre al escribir sobre ellos; incluso la misma persona puede aparecer en diferentes libros de Kerouac bajo distintos nombres. Sin embargo, no es difícil saber de quién se trata en la mayoría de los casos: Neal Cassady es “Dean Moriarty”, “Dean Pomeray” o “Cody Pomeray”; William Burroughs es conocido como “Old Bull Lee” o “Bull Hubbard”; Allen Ginsberg como “Irwin Garden” o “Carlo Marx”; Gary Snyder como “Japhy Ryder”, etc. El propio Kerouac utilizó varios pseudónimos (Sal Paradise, Leo Percepied, Ray Smith, entre otros), aunque el más recurrente fue Jack Duluoz. El escritor soñó con recopilar toda su obra antes de morir y editar todos los nombres de los personajes para que no cambiaran a lo largo de todos sus libros, que se conocerían como *The Legend of Duluoz*: “In my old age, I intend to collect all my work and reinsert my pantheon of uniform names, leave the long shelf full of books there, and die happy”, Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, introducción, sin página.

juntos, episodio que está narrado en la tercera parte de la novela. En marzo de 1950, *The Town and the City* fue publicada, y dos meses más tarde Kerouac regresó a Denver, en donde esperaba que un cambio de ambiente favoreciera su escritura. Ahí, Cassady planeaba un viaje a México del cual Kerouac fue parte, y que se convertiría en la base de la cuarta parte de *On the Road*.

Fue a principios de abril de 1951 que Kerouac se puso a escribir en su máquina, en un rollo de papel que él elaboró, como ya se ha mencionado, uniendo varias hojas, y para el 27 de abril, la novela estaba escrita, y tendrían que pasar seis años para que fuera publicada por la Viking Press, aunque con notables modificaciones. Kerouac tomó grandes cantidades de café³⁹ para mantenerse despierto y dejar que su prosa fluyera sin interrupciones. El rollo donde escribió esta versión prototípica fue ideado precisamente para que la espontaneidad no se perdiera al cambiar de hoja. Su segunda esposa, Joan Haverty, que vivía con él entonces, comentó que Kerouac trabajaba incesantemente en su departamento donde el escritor colgó camisas por doquier, ya que sudaba prolíficamente por el esfuerzo que demandaba la elaboración de su novela, de tal manera que sus camisas se empapaban rápidamente, así que tomaba una de las varias que colgaban secas por toda la casa, y ponía a secar la húmeda.

En 2007, celebrando el medio siglo que la novela cumplió desde su publicación, se editó una nueva versión de *On the Road*, precisamente la del rollo original que contiene algunas escenas que la Viking Press le pidió al escritor que omitiera por tener contenidos donde se hace mención de homosexualidad, principalmente, y en donde Kerouac usó los nombres originales de sus amigos, no los que luego inventó para proteger sus identidades. El texto, a pesar de la creencia común, usa los signos ortográficos convencionales, aunque

³⁹ Y no benzedrina como frecuentemente suele creerse.

no está separado: es un solo párrafo de 135 metros de largo. Esta edición permite ver una versión de *On the Road* mucho más experimental y cercana a lo que poco tiempo después seguiría indagando en *Visions of Cody*. Las diferencias editoriales entre las dos versiones de la novela, la editada en 1957 y la del rollo original, revelan que el ritmo, la cadencia de las oraciones, aunque a veces fluyen sin problemas, en su mayoría están truncados. Allen Ginsberg comentó sobre esto años después de que *On the Road* se publicara: “[It is a] sadness that this was never published in its most exciting form – its original discovery – but hacked and punctuated and broken – the rhythms and swing of it broken – by presumptuous literary critics in publishing houses.”⁴⁰ Si bien no se puede echar la culpa exclusivamente a los editores por los cambios hechos, porque Kerouac quería ante todo publicar su novela y estuvo de acuerdo con la mayoría de los cambios para que eso sucediera lo más rápido posible, es una fortuna contar con el texto en su forma primigenia en donde se percibe un ritmo más cercano a la prosa espontánea, con esas oraciones inmensas que les parecían incoherentes a los editores de entonces, como se puede notar en la comparación entre dos fragmentos de ambas ediciones, primero la del rollo original y después la de la versión editada, del mismo evento narrado:

In the spring of 1949 I suddenly came into a wonderful thousand check from a New York company for the work I did. With this I tried to move my family---that is to say, my mother, sister, brother-in-law and their child---to a comfortable home in Denver. I myself traveled to Denver to get the house, taking great pains not to spend over a dollar for food all the way. In one day, hustling and sweating around the May-time mountain town, and with the invaluable assistance of Justin W. Brierly, I found the house, paid the first two months' rent on it and sent them a wire in New York telling them to come in. I paid the moving bill, \$350.00. But it all fell through. They didn't like Denver and they didn't like living in the country.⁴¹

⁴⁰ Allen Ginsberg en la reseña de *The Dharma Bums* para *Village Voice*, citado por Penny VLAGOPOULOS, “Rewritten America. Kerouac’s Nation of ‘Underground Monsters’”, en Jack KEROUAC, *On the Road, The Original Scroll*, p. 64.

⁴¹ *Ibid.*, p. 280.

In the spring of 1949 I had a few dollars saved from my GI education checks and I went to Denver, thinking of settling down there. I saw myself in Middle America, a patriarch. I was lonesome. Nobody was there [...].⁴²

En muchos de los pasajes, la diferencia entre la edición editada y la que presenta el contenido del rollo original estriba principalmente en la alteración y supresión de oraciones o de fragmentos completos que cambian el ritmo literario, lo cual no sólo implica cambiar estructuralmente la obra, sino también su significado. Los patrones rítmicos en una obra musical sirven para reforzar el impacto de la melodía o de la armonía; así, en términos literarios, el ritmo no sólo es la alternación regular o irregular de sílabas fuertes y débiles, ya que también repercute en la creación de imágenes y sentidos, tal como señala Hocevar para el caso de la poesía: “Rhythm, image and sense constitute a unity in the poem, while measure is an abstract form, independent of image.”⁴³ El ritmo en la obra de Kerouac es precisamente el factor que consolida la noción de estar en movimiento, en el camino, y de que estas acciones se llevan a cabo no apesadumbradamente, ni con indiferencia; al contrario, el propio ritmo de Kerouac confirma que las peripecias por las cuales sus personajes atraviesan, las viven con una intensa emoción, así como lo expresa la música de los *beboppers*: “actions, or performance of actions, are closely related with their emotional qualities [...]. The musical rhythm gesture is thus also connected with feelings and emotions.”⁴⁴

Durante los seis años previos a la publicación de la novela que le dio su propia voz, Kerouac intentó conseguir un éxito comercial a pesar de que las editoriales le rechazaban sus textos por ser poco convencionales. Publicó algunos pasajes de *On the Road* y de otras novelas en algunas revistas de mediana difusión como *New World Writing*, en 1955. Sin

⁴² Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 179.

⁴³ Drina HOCEVAR, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

embargo, fue hasta 1956, con la publicación del controversial poema “Howl” (nombre que Kerouac le sugirió a Ginsberg), que la prensa empezó a darle importancia a este movimiento. Pronto se supo que Kerouac no sólo también escribía, sino que él mismo le había dado nombre al movimiento años atrás. De la noche a la mañana, Jack Kerouac tuvo la fama que buscó por tanto tiempo, una fama que, no obstante, lo incomodó hasta su muerte, en 1969. Se volvió famoso no por haber escrito una de las novelas que la revista *TIME* eligió entre las 100 mejores escritas en inglés de 1923 al presente;⁴⁵ su fama súbita se debió a que podía explicar de qué se trataba la Generación *beat*. Siendo un hombre sumamente tímido, Kerouac se presentaba a las entrevistas bajo la influencia del alcohol o de la marihuana para poder aguantar estar frente a tantas personas. Los entrevistadores no entendían a este hombre que hablaba de religión, cuando ellos querían que les hablara de sus viajes y de sus locuras en el camino.

Algunas similitudes entre el origen y efecto que provocó el movimiento *beat* son análogos, con sus respectivas y claras diferencias, con el del *bop*, que incluso hoy en día se mantienen. Sin embargo, la actitud crítica que los *beats* tuvieron ante una sociedad que parecía sostenida en valores falsos, le debe bastante a todo aquello en que los seguidores acérrimos del *bebop*, los *hipsters*, creían. Finalmente, la relevancia social que tuvieron estos supuestos movimientos de contracorriente es importante, porque desencadenó una serie de acciones, a veces buenas, a veces malas. Lo que es cierto es que en la mayoría de los casos lo que permanece ante todo cuando uno menciona ya sea a los *beats* o a los *boppers*, es la “rebeldía” que prevalece en sus creaciones. Resulta irónico que Kerouac se incomodara al final de sus días por ser considerado mediáticamente siempre bajo la figura idealizada del

⁴⁵ <http://www.time.com/time/2005/100books/> Consultado el 19 de enero de 2009.

viajero rebelde, cuando él mismo imaginó a la cultura de los *hipsters* como aquella de seres radicalmente puros, cuya música era un signo palpable de su fuerza.

Cuando se publicó *On the Road*, la crítica del *New York Times* aparecida el 5 de septiembre de 1957, a cargo de Gilbert Millstein, elogiaba el texto como una “verdadera obra de arte”; Millstein profetizaba que esa novela iba a definir la generación que existía en la década de los cincuentas, así como Hemingway había hecho en los años veinte con su novela *The Sun Also Rises*. No obstante, la mayoría de las críticas negó la importancia artística de *On the Road*, y la calificó como la cúspide inmoral de lo que representaba la Generación *Beat*:

Para la *Saturday Review* se trataba de “psicofármacos verbales”; para el *Herald Tribune*, era “infantil, perversamente negativo”; “carente de seriedad” para el *Commonwealth*: “Como uno de esos tipos despreciables que provocan vómito” para la *Hudson Review*, y para el *Encounter*, una “serie de gruñidos propios del hombre de Neandertal”. *The New Yorker* calificó a Dean Moriarty de “ex convicto salvaje e incomprensible”; el *Atlantic* lo consideró “más convincente como excéntrico que como representante de cualquier segmento de la humanidad”, y *Time* lo vio como víctima del síndrome de Ganser, en el cual el paciente no está verdaderamente loco, sino que sólo parece estarlo.⁴⁶

La crítica atacaba a Kerouac al relacionarlo con un comportamiento nómada, violento y alienado, características con las que, por cierto, los *hipsters* fueron etiquetados una década antes: “a spokesman for thugs, and a promoter of freaks, juvenile delinquents, sick little bums who put ground glass in hamburgers they gave to strangers, and actual murderers”;⁴⁷ no obstante, la novela se mantuvo en la lista de *best-sellers* durante cinco semanas, y alcanzó el décimo primer lugar de mejores ventas, a pesar de que Truman

⁴⁶ Dennis McNALLY, *op. cit.*, p. 283-284.

⁴⁷ Gerald NICOSIA, “Kerouac at the Brandeis Forum”, en el *booklet* de *The Jack Kerouac Collection*, p. 24.

Capote comentó “That isn’t writing, it’s typing”,⁴⁸ a la par de que William Burroughs relativizara los aportes de la novela:

After 1957 *On the Road* sold a trillion levis and a million [espresso](#) machines, and also sent countless kids on the road... the alienation, the restlessness, the dissatisfaction were already there waiting when Kerouac pointed out the road.⁴⁹

Pese a que muchos consideraran reprochable el tipo de vida descrito en esta obra, lo cierto es que su repercusión en la sociedad estadounidense fue notable. Todos querían saber *qué* decía Kerouac, el portavoz de esta generación, a veces olvidando la importancia que tenía el *cómo* lo hacía. Respecto a este *cómo*, una disquera le propuso grabar lecturas de algunos textos suyos, acompañado con música de jazz. Kerouac tuvo oportunidad de grabar algunos poemas y parte de su prosa, como algunos capítulos de sus novelas *Visions of Cody*, *The Subterraneans* y, por supuesto, *On the Road*.⁵⁰ Las grabaciones son un ejemplo evidente de la eufonía que existe en la literatura de Kerouac, conscientemente influida por el *bop*, además de reflejar una faceta importante del escritor: su relación con la música. Escuchar la voz de Kerouac en esas grabaciones principalmente nos da la oportunidad de saber cómo sonaban los textos en su cabeza: “[...] la voz es una *cosa*: se describen sus cualidades materiales, el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza, el registro [...]”,⁵¹ lo cual nos permite analizar con más profundidad este aspecto. Para cualquier lector de Kerouac, esas grabaciones representan un tesoro por materializar la sonoridad del escritor, lo cual cambia fundamentalmente la apreciación de su obra si es que se carece del bagaje sonoro que el *bop* ofrece. Al significar las grafías de un texto en su lectura en voz alta, sin duda las letras hallan una corporeidad sonora que las relaciona de una manera más dinámica tanto

⁴⁸ Citado por Ann CHARTERS, en su introducción en *On the Road*, p. xi.

⁴⁹ *Ibid.*, p. xxiii.

⁵⁰ Por ejemplo, “Visions of Neal, Neal and the Three Stooges”, “October in the Railroad Earth”, “Fantasy: The Early History of Bop”, etc., en Jack KEROUAC, *The Jack Kerouac Collection*, (tres discos compactos).

⁵¹ Paul ZUMTHOR, *Introducción a la Poesía Oral*, trad. de María Concepción García-Lomas, p. 11.

endógena (con las otras palabras, con el texto completo) como exógenamente (con el lector/auditor que significa al texto de una manera diferente a que si fuera en silencio). El director de cine Jim Jarmusch describe la importancia de la sonoridad en Kerouac de la siguiente manera:

[...] cuando tenía unos quince años leí *On the Road*, y no me dijo nada. No lo pillé. Me refiero a que me gustaba la aventura, pero el lenguaje me parecía chapucero y juntado a bofetadas. Cuatro o cinco años después escuché a Kerouac leyendo algo en una cinta, y de pronto lo entendí, lo pillé inmediatamente, y volví a leerlo y también *The Subterraneans*, y lo comprendí. Pero sin antes comprender su voz y su modo de escuchar el lenguaje, me era difícil extraerlo de la página. Ahora está permanentemente en mí, puedo leerlo, puedo coger a Kerouac y oigo su voz. La respiración y el fraseo y el *bebop* y el sonido influyeron en su modo de pensar sobre el lenguaje.⁵²

Es importante mencionar el ejercicio interpretativo que personas de la escena musical realizaron en el disco *Kerouac – kicks joy darkness*, de 1997. En estos *performances* sonoros se actualizan algunos de los textos del escritor, además de presentarlos de primera mano y con un tratamiento atractivo. Así, los poemas, cartas, sueños y narraciones dados a conocer en el disco, se enriquecen tanto en su nivel verbal como en el sonoro gracias al tratamiento musical que se les dio, en donde la obra de Kerouac prevalece como el eje gravitacional donde todos los elementos performativos y musicales giran, conformando una constelación.

4.2.1 Los gestos bop retomados en el estilo de Kerouac: repetición, síncopes, condensación y call-and-response

Debido a que el *bebop* tuvo su cuna en las legendarias *jam sessions* en Nueva York, sus principales exponentes cultivaron la habilidad de, en unos cuantos compases, demostrar el

⁵² Jim JARMUSCH, en *Tom Waits. Conversaciones, entrevistas y opiniones*, ed. por Mac Montandon, trad. de Ignacio Juliá, p. 195.

nivel superior técnico y armónico que tenían musicalmente con sus instrumentos, de tal manera que en las sesiones los demás participantes supieran con quién se estaban codeando. Por ello, el gesto de *concentrar*, sin perder coherencia con el todo, y sin que esto impidiera que la improvisación se extendiera durante varios minutos, es fundamental para el *bebop*.⁵³

A partir del *bop*, cada vez la forma tradicional de las canciones se fue adaptando a los deseos de los músicos. Numerosos *standards* fueron re TRABAJADOS en su estructura armónica, y se presentaron como piezas completamente nuevas donde los solistas se extendían cuanto fuera necesario. Así como el músico de jazz que, en efecto, sopla tanto como él desea en su improvisación, la musicalidad de Kerouac radica con más fuerza en aquellos pasajes donde puede extenderse tanto como sea su anhelo porque, si consideramos la cercanía que tiene su estilo con la oralidad de la palabra, no queda duda que es en el detalle, en las digresiones y en mencionar todo lo que sucede, donde el escritor demuestra que sus historias son atractivas por *cómo* las narra:

En la recitación oral, aunque una pausa puede ser efectiva, la vacilación siempre resulta torpe. Por lo tanto, es mejor repetir algo, si es posible con habilidad, antes que simplemente dejar de hablar mientras se busca la siguiente idea. Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad.⁵⁴

El uso de oraciones largas le permite a Kerouac explorar con diversos recursos la emoción, la intensidad y la espontaneidad con que suceden los hechos descritos en sus novelas. Quizás el uso gramatical convencional de la narrativa en inglés le hubiera restado impacto a este estilo que parece ser capaz de lograr expresar los pensamientos a la par de su

⁵³ Es sabido que músicos como Parker o Gillespie podían demostrar su virtuosismo de forma condensada aun cuando no es secreto el gusto que tenían por extender las improvisaciones durante minutos. ‘Bird’ alguna vez le dijo al trompetista Howard McGhee: “I can play all I know in eight bars.” Citado por Scott DEVEAUX, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁴ Walter J. ONG, *op. cit.*, p. 47.

concepción en la mente de los personajes, como en este pasaje con largas y refractadas oraciones sumamente descriptivas:

Dean was directly in front of him with his face lowered to the bell of the horn, clapping his hands, pouring sweat on the man's keys, *and* the man noticed *and* laughed in his horn a long quivering crazy laugh, *and* everybody else laughed *and* they rocked *and* rocked; *and* finally the tenorman decided to blow his top *and* crouched down *and* held a note in high C for a long time as everything else crashed along *and* the cries increased *and* I thought the cops would come swarming from the nearest precinct. Dean was in trance.⁵⁵

La reiteración de la conjunción “and” (¡diez veces!) no sólo remite a una forma de expresión mucho más cercana a la oralidad del lenguaje, en un nivel sintáctico, sino que produce también un apoyo sonoro en las oraciones al establecer una cadena que se elabora mediante la repetición de esta corta palabra, cuya función es análoga, a nivel semántico-sonoro, a los *riffs* empleados por los *beboppers*: “Without an organizing principle of repetition, true improvisation would be imposible, since an improviser relies upon the ongoing recurrence of the beat.”⁵⁶ El *riff*, como se señaló páginas atrás, es una estructura melódica o rítmica que se repite y forma los cimientos para el acompañamiento de una pieza musical. Una de las características más notables del estilo *bebop* es precisamente el uso de estas figuras melódicas enroscadas al principio y al final de las improvisaciones, que fueron ideales para agrupaciones pequeñas, cuyos integrantes tocaban la melodía en meras octavas de distancia o al unísono por todos los instrumentos melódicos con que contaban. Así, aunque ingeniosos y modernos, complejos, impredecibles y asimétricos, los *riffs* que se encuentran en el repertorio del *bebop*, definen que la repetición es un gesto propio de este estilo: “[riffs] shared a tendency toward repetition and/or sequence, with surface

⁵⁵ Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 198. Las cursivas son mías.

⁵⁶ James A. SNEAD, “Repetition as a Figure of Black Culture”, en *The Jazz Cadence of American Culture*, ed. por Robert G. O’Meally, p. 70.

complexities ultimately yielding to predictable, easy-to-follow patterns.”⁵⁷ Dicho gesto es claramente empleado en la literatura de Kerouac, quien fue criticado precisamente por la continua repetición que hay en *On the Road* de los mismos adjetivos para describir todo: “greatest”, “tremendous”, “crazy” y “mad” son calificativos que ciertamente se encuentran por doquier en el libro. Sin embargo, este uso reiterativo de palabras se encuentra entre oraciones sintácticamente complejas, por lo que al reconocer esta elección podríamos leer el efecto que un *riff* produce. Veamos como ejemplo el siguiente pasaje:

ONCE CODY raged in a *park* like this, was amazing – rosy afterlights of the Pacific sunfall, vast silences, Mexican rain*clouds* mixing with the thin driving *bird* and the yukkle *bird's* cry in the wet *bush* – shudderings and thrashings in the *bush* – and mixed with rosebrown *clouds* blown by a fogbank far away – the *bird* of the *first* spring evening and *first* flipflop hardy wintered tragicbug – the dusk of the *park*, the benches, the sad walk, the gathering darkness, the hollow shell of Cody haunting this gloom and these Mexican monuments and fountains like the ones we saw in Chapultepec *Park* at the bottom of the road – Cody is dead.⁵⁸

La idea de que la prosa de Kerouac está llena de ríos y ríos de palabras sin sentido es un prejuicio común que existe entre algunos círculos de lectores desde que comenzó a publicar. Sin embargo, Kerouac era un hombre de letras que conocía bien la obra de Dostoievski, de Joyce, de Proust y de Hemingway, entre otros tantos maestros de la prosa, por lo que es un error considerar que el uso reiterativo de ciertas palabras es muestra de la pobreza del vocabulario de Kerouac:

This [spontaneous] bop ‘prosody’ is not to be confused with bop language itself, which has such a limited vocabulary that you couldn’t write a note to the milkman in it, much less a novel. Kerouac, however, manages to remain true to the spirit of hipster slang while making forays into enemy territory (i. e., the English language) by his simply inability to express anything in words.⁵⁹

⁵⁷ Scott DEVEAUX, *op. cit.*, p. 425.

⁵⁸ Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, p. 327. Las cursivas son mías.

⁵⁹ Norman PODHERETZ, “The Know-Nothing Bohemians”, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 3, p. 17.

En términos tanto poéticos como musicales, la repetición es un elemento que da agilidad al texto en cuestión paradójicamente a lo que podría pensarse, pues repetición muchas veces se entiende como monotonía y estatismo si no se reconoce el valor de la misma. Pero este recurso crea un efecto de cadencia, además de que logra darle también cierta familiaridad a compuestos de la obra al ser mencionados más de una vez a lo largo de ella. Básicamente, la repetición es una parte fundamental y constituyente del ritmo, cuya presencia es destacada dentro de la tradición musical africana con sus derivados: “Repetitive words and rhythms have long been recognized as a focal constituent of African music and its American descendants – slave-songs, blues, spirituals and jazz.”⁶⁰ Tanto en su prosa como en su poesía, la repetición es un tropo usado ampliamente por Kerouac, mediante el que logra crear de manera efectiva un ritmo muy marcado y personal. Nótese el ritmo que se crea en el siguiente párrafo, en donde el nombre de ‘Banana King’ aparece una y otra vez mientras que constituye una especie de motivo temático del pasaje:

“You must write about a story about the Banana King,” he warned me. “Don’t pull any tricks on the old maestro and write about somethin else. The Banana King is your meat. There stands the Banana King.” The Banana King was an old man selling bananas on the corner. [...]. “When you write about the Banana King you write about the human-interest things of life.” I told him I didn’t give a damn about the Banana King. “Until you learn to realize the importance of the Banana King you will know absolutely nothing about the human-interest things of the world” [...].⁶¹

Nótese cómo el nombre se va llenando de sentidos opuestos que generan una tensión basada en su repetición; al considerar este sustantivo como una isotopía en donde se aglutinan elementos opuestos, sin duda veremos que con esta repetición regulada por un ritmo constante, como de péndulo, que a pesar de que regresa al mismo lugar, lo hace cada

⁶⁰ James A. SNEAD, “Repetition as a Figure of Black Culture”, en *The Jazz Cadence of American Culture*, ed. por Robert G. O’Meally, p. 70. Esta repetición y alternancia es fundamental para el fenómeno del *call-and-response* que también podemos encontrar en Kerouac.

⁶¹ Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 72.

vez con mayor presencia. Kerouac usa deliberadamente estos recursos en algunos pasajes de su novela para darle un efecto de aceleramiento a la lectura, un aceleramiento del ritmo bajo un pulso regular propio del *bop*,⁶² porque si “los esquemas de tensión y relajación se asocian fácilmente con parámetros musicales como el *tempo*, la intensidad, el timbre, etc.,”⁶³ sin duda el efecto de la velocidad que provoca el golpeteo continuo del platillo en el *bebop* es retomada por Kerouac para darle una muy marcada fluidez a su literatura. En *On the Road* se pueden hallar ejemplos de las figuras retóricas de repetición más empleadas en ese contexto, en las cuales es destacado el papel que juega la aliteración de sonidos con estas repeticiones; por un lado, encontramos epístrofes, donde una misma palabra se repite muchas veces en un espacio muy reducido, en una cadena de enumeraciones, al final de dos o más frases: “What’s your road, man? – holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road.”,⁶⁴ “Fitful Ferdie, flaptit Ferdie, fosil ferdie, fucking ferdie, flip ferdie, folderol ferdie, fleckedfoam ferdie, fishtail ferdie, farty ferdie, [...]”.⁶⁵ Por otro lado, la epanalepsis, en donde una o más palabras que se encuentran al inicio de una frase se repiten en el final de otra, también existe en su obra:

[...] the eyebone’s connected to the shadowbone, shadowbone’s connected to the luck bone, luck bone’s connected to the, foul bone, foul bone’s connected to the, high bone, high bone’s connected to the, air bone, air bone’s connected to the, sky bone, sky bone’s connected to the, angel bone, angel bone’s connected to the, God bone, God bone’s connected to the bone bone⁶⁶.

Y, finalmente, la figura retórica de repetición más común es la anáfora: “Made to wring the meaning, made to roam the void, made to sing the demeanors to the meeters of the [sic].”⁶⁷

⁶² De este recurso musical se ha hablado en el capítulo 2.2 de este trabajo.

⁶³ Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁴ Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 251.

⁶⁵ Kerouac en una carta dirigida a Neal Cassady, el 28 de diciembre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 262.

⁶⁶ Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, p. 304. Cursivas en el original.

⁶⁷ *Idem.*, p. 310.

Bajo otra perspectiva, también se puede hablar de una repetición de fórmulas sintácticas gracias a la cual encontramos ciertos patrones que hacen reconocible el sentido de lo que se dice.

Ha quedado de muchas maneras constatado a lo largo de este ensayo que, a pesar de que tanto el *bop* como el estilo de Kerouac tienen un vínculo fundamentado en la repetición, las funciones rítmicas que brinda este elemento son diferentes en cada sistema, a pesar de que es cierto que el escritor, al integrar en su obra el énfasis de estos gestos sonoros, frecuentes en el *bop*, logra concebir una presencia sónica que se materializa exitosamente en la figura e intención de sus palabras.

No es de extrañar que en la misma novela se encuentre una memorable descripción de un concierto de jazz al que asisten los protagonistas, en donde, luego de tocar una pieza *bop* que entusiasma al auditorio, el saxofonista de la banda pide un *tempo* lento para cantar “Close Your Eyes”, un exitoso *standard* de 1933 que impresiona a los asistentes:

“Will it make it seem” – what would it make it seem? Everybody waited; he mourned – “O-kay.” The piano hit a chord. “So baby come on just clo-o-o-ose your pretty little ey-y-y-y-yes” – his mouth quivered, he looked at us, Dean and me, with an expression that seemed to say, Hey now, what’s this thing we’re all doing in this sad brown world? – and then he came to the end of his song, and for this there had to be elaborate preparations, [...] because here we were dealing with the pit and prunejuice of poor beat life itself in the god-awful streets of man, so he said it and sang it, “Close – your –” and blew it way up to the ceiling and through to the stars and on out – “Ey-y-y-y-y-es” – and staggered off the platform to brood.⁶⁸

Kerouac describe todo el pasaje de una manera dual. Por un lado, usa el entrecomillado para citar lo que el cantante dice al entonar la pieza; la manera en que lo hace, aunque carente de información armónica o melódica, ilustra gráficamente la duración de los versos de la canción, ya sea mediante la repetición de algunas letras para sugerir un

⁶⁸ Jack KEROUAC, *On the Road*, pp. 199-200.

alargamiento del sonido, o marcando interrupciones, pausas, con el guión: “‘Mu-u-u-usic, pla-a-a-a-a-ay!’ [...] ‘Ma-a-a-ake it dream-y for dan-cing’”,⁶⁹ lo cual hace que, para quienes conozcan la canción, lean en esta disposición del texto la notación sonora que se vincula a la duración, los acentos y los gestos de *legato* melódico al menos, recreando la melodía; y para aquéllos que no la identifiquen, Kerouac proporciona suficientes elementos como para evocar la canción desde una perspectiva meramente descriptiva, sobre todo si se considera que menciona el ritmo tranquilo de la pieza y que el cantante hace un gesto: “[a] Billie Holiday’s hip sneer”,⁷⁰ el cual nos sitúa en un tipo de canción que indudablemente es una balada, al ser esa cantante de Harlem famosa por sus interpretaciones de este tipo. Lo interesante de este pasaje es que la música misma no sólo se presenta como un gesto sonoro y estructura, sino que se tematiza también. A la par que va citando este paisaje sonoro, el escritor describe el ambiente, los gestos y movimientos del cantante, así como las sensaciones que provoca todo esto en los personajes, sin dejar de citar lo que sucede en el escenario, como si lo tuviera de fondo mientras delinea la narración.

De este modo, Kerouac construye un pasaje envolvente en donde existe no sólo un ritmo dentro de las oraciones, con el uso de la anáfora al repetir en varias ocasiones la palabra ‘he’ que, por supuesto, refuerza la idea de que todo este fragmento se concentra en la figura del cantante: personajes, escritor y lector encuentran en este momento un vínculo común. No obstante, además de este ritmo interno, existe uno externo que dialoga con el otro. El escritor narra una escena donde la musicalidad es lo primordial y estratégicamente introduce fragmentos de la pieza en cuestión al citar lo que el cantante ejecuta con su voz, mientras la escena va construyéndose, de tal forma que nos inserta en la trama mediante la

⁶⁹ *Idem.*, p. 199.

⁷⁰ *Idem.*

recreación del ambiente sonoro: leemos lo que sucede en ese lugar y, al conocer qué es lo que se escucha ahí, nos pone en el mismo nivel receptivo de los personajes: es como si estuviéramos al lado de ellos.

Este efecto se consigue gracias al diálogo que se mantiene entre dos líneas discursivas diferentes. Tenemos la referencia textual de lo que el cantante dice y cómo se escucha (gesto sonoro), y también sabemos cuáles son las impresiones que esta interpretación provoca en los personajes. Ambos discursos se interrumpen inesperadamente, aunque esto no logra cortar la coherencia ni el flujo que cada uno de ellos lleva; por el contrario, la reciprocidad que se elabora produce un dinamismo ambiental y significativo gracias a la retroalimentación desarrollada entre los dos discursos, tal y como sucede en las improvisaciones *bop* cuando los solistas interactúan con sus instrumentos para entablar un diálogo de temas musicales: “like speech, musical performance is interactive, characterized by dialogue, call-and-response, and collective synchronization.”⁷¹

En particular, este pasaje materializa perfectamente el tipo de relación e influencia que tuvo el jazz dentro de la literatura de Kerouac. Aquí, la música y todo el ambiente donde se escucha, no es meramente un pretexto para elaborar un pasaje que siga la trama de la novela. La escena por completo está impregnada de sonidos, y lo singular de este fragmento es que se habla de música en una escritura musical. Contenido y forma son congruentes y se retroalimentan entre sí, de tal manera que se constata la relevancia que tiene la forma en que Kerouac escribe para conseguir memorables textos como éste que podemos encontrar en *On the Road*, una novela con una firme presencia entre la juventud de hoy, cuya trascendencia puede confirmarse en ámbitos más allá de los literarios.

⁷¹ Vijay IYER, “Exploding the Narrative in Jazz Improvisation”, en *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, ed. por Robert G. O’ Meally, Brent Hayes Edwards y Farah Jasmine Griffin, p. 399.

4.2.2 Impresiones: motivos y consecuencias de la escritura de *On the Road*

A Jack Kerouac le tomó tiempo encontrar el estilo por el cual hoy recordamos su obra. La forma en que escribió su primer libro, *The Town and the City*, publicado en 1950, emulaba muchísimo la prosa lineal de Thomas Wolfe. No fue sino hasta varios años después, cuando Kerouac conoció a Cassady y empezaron a mantener una relación por correspondencia, que el estilo de Kerouac empezó a formarse con base en su propia voz. Una de las epístolas que le mandó Neal Cassady a Kerouac, ahora conocida como la “Joan Anderson Letter”, en donde le narra con avidez cómo conoció y sedujo a una chica, es la que sirvió como catalizador para que Kerouac empezara a vislumbrar el nuevo estilo que desencadenaría en su “prosa improvisada”, y que la crítica misma ha comparado con el jazz: “[a] spontaneous sketching, jazzlike, write-as-you-see-and-feel prose that mirrored the driven emotionality of his generation.”⁷² Kerouac comenzó a explorar este estilo precisamente al narrar los viajes que hizo con Neal entre 1946 y 1950 atravesando Estados Unidos de costa a costa, llegando incluso a México. La primera de las varias versiones que se conocen de *On the Road* data de 1948, aunque su resultado no alcanzó las expectativas del escritor, por lo que la siguió trabajando en otros textos mientras revisaba el escrito en torno al cual se han creado una serie de leyendas. No sería sino hasta la primavera de 1951 cuando Kerouac empezó a redactar una novela alimentando su máquina de escribir con un rollo de hojas unidas entre sí para poner en práctica el estilo que estaba gestando y que, ante todo, no podía ser interrumpido al terminar de escribir una cuartilla para cambiarla por otra. Para octubre de 1952, Kerouac comenzó a redactar otra versión del que era su proyecto principal desde

⁷² Peter O. WHITMER y Bruce VANWYNGARDEN, en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 3, p. 35.

hacía cuatro años. Esta vez emplearía una técnica para cambiar la narrativa convencional de la que se había valido en las otras versiones de *On the Road* para abarcar más niveles de conciencia en su protagonista, Neal Cassady, llamado Cody Pomeray en el texto. Finalmente, esta versión de *On the Road* terminaría siendo otro libro, *Visions of Cody*, publicado póstumamente debido a que en 1952 fue clasificado como incoherente por los editores: “[...] At present, some ninety-five per cent of what follows page 23 seems to us a thoroughly incoherent mess.”⁷³ Sin embargo, este libro es sin duda el mejor ejemplo donde Kerouac emplea la libertad que supone la improvisación, y que incluso hoy en día se mantiene como una de sus novelas menos estudiadas debido a las formas poco convencionales que empleó para redactarla. El estilo de “prosa espontánea” alcanzó con Kerouac su cúspide en lo que cronológicamente sería la continuación de *On the Road*, una novela dedicada enteramente a la persona de Neal Cassady, ahora bajo el nombre de Cody Pomeray, en la obra que Kerouac consideró toda su vida como la mejor.

Al igual que los *boppers* hicieron con su música, Kerouac clasificó a su texto como moderno, perteneciente a una línea diferente de la tradición literaria y en sintonía con el carácter de vanguardia que suponía el desarrollo de técnicas propias de la cultura estadounidense, como también sucedió con el jazz: “This is what will happen: ‘On the Road [Visions of Cody]’ will be published... and it will gain its due recognition, in time, as the first or one of the first modern prose books in America; not merely a ‘novel’, which is after all a European form...”.⁷⁴ Para esta época, Kerouac estaba bastante consciente de lo que quería lograr y cómo quería hacerlo. Lo que un lustro después llamó “prosa

⁷³ Carl Salomon, editor en A. A. Wyn, en una carta dirigida a Kerouac el 30 de julio de 1952, citada por Howard Cunnell, en “Fast this Time”, en Jack KEROUAC, *On the Road, The Original Scroll*, p. 37.

⁷⁴ Kerouac en su respuesta a la carta de Salomon del 5 de agosto de 1952, en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 376-377.

espontánea”, en 1952 lo bautizó como “sketching”, una técnica que el propio autor describe así:

Sketching (Ed White casually mentioned it in 124 the Chinese restaurant near Columbia, “Why don’t you just sketch in the street like a painter but with words”) which I did... everything activates in front of you in myriad confusion, you just have to purify your mind and let it pour the words (which effortless angels of the vision fly when you stand in front of reality) and write with 100% personal honesty both psychic and social etc. and slap it all down shameless, willynilly, rapidly until sometimes I got so inspired I lost consciousness I was writing. Traditional source: Yeats’ trance writing, of course. It’s the *only way to write*.⁷⁵

En su texto de 1957, “Essentials of Spontaneous Prose”, Kerouac escribió, esta vez no sólo mencionando procesos pictóricos, sino musicales, una serie de consejos que debían de tomarse en cuenta para, ante todo, llegar a producir un texto en donde no se debe reflexionar en el proceso de escritura acerca de lo bueno o malo que es lo que se redacta, de tal modo que el contenido siempre sea el más original:

Not “selectivity” of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement [...]. Blow as deep as you want.⁷⁶

La “prosa espontánea” la desarrolló Kerouac fuertemente influido por la relevancia musical que el *bop* estaba adquiriendo en ese entonces:

[...] in a sense of a, say, tenor man drawing a breath, and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement’s been made... that’s how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind.⁷⁷

Consciente de las facilidades que propone el principio de improvisación dentro del jazz, que se apuntala en el proceso de formulación melódica tal como llega a la cabeza,

⁷⁵ Kerouac en una carta dirigida a Allen Ginsberg, el 18 de mayo de 1952, en *idem.*, p. 356. Cursivas en el original.

⁷⁶ Jack KEROUAC, “Essentials of Spontaneous Prose”, *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 3, p. 65.

⁷⁷ Kerouac citado por Penny VLAGOPOULOS, en “Rewritten America. Kerouac’s Nation of ‘Underground Monsters’”, en Jack KEROUAC, *On the Road, The Original Scroll*, p. 65.

optimizando las posibilidades de crear ideas imaginativas, Kerouac decide crear una lógica personal de estructura y tiempo en donde los paisajes narrativos se extienden sin interrupciones, como sucedía con el *bop* bajo el influjo del pulso constante y sostenido en los platillos. Todo esto mientras conseguía generar una perspectiva general desde diversos enfoques:

No periods separating sentences-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas – but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases), [but rather] use the divisions of the sounds we *hear* [in speech].⁷⁸

Son justamente las características sonoras propias del jazz, fundadas y desarrolladas, como hemos visto, en una tradición oral, las que fueron útiles para que Kerouac encontrara en el jazz un modelo idóneo para trabajar la expresión de la palabra, mucho más en contacto con su producción oral que escrita, ya que la improvisación en el jazz implica un proceso de sinergia donde diversas voces cooperan de manera independiente entre sí, bajo una forma básica desde donde se produce todo, donde la costumbre y la innovación, el grupo y el individuo, conviven armónicamente entre sí:

Kerouac believed jazz provided the best model for realizing the benefits of spontaneous intelligence. [...]. Jazz performance realized the expression of multiple voices and perspectives. Even a single bebop soloist seemed to approach the musical subject from a variety of perspectives [...].⁷⁹

Kerouac sentía que al retomar la actitud del *bop*, más allá de las cuestiones formales, podría reforzar su obra con la sensación, el significado que esta nueva música estaba originando en Estados Unidos: “I wish to evoke that indescribable sad music of the night in America – for reasons which are never deeper than *the music*. Bop only begins to

⁷⁸ Jack KEROUAC, “Essentials of Spontaneous Prose”, *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, ed. por Lynn M. Zott, Vol. 3, p. 65. Cursivas en el original.

⁷⁹ Preston WHALEY, JR., *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U. S. Culture*, p. 138.

express that American music. It is the actual inner sound of a country.”⁸⁰ En este sentido, Kerouac también retoma características del jazz a la hora de escribir, para concebir una obra que signifique para el lector lo que múltiples oyentes interpretaban como original y revolucionario en la música de Parker y compañía. Sónicamente hablando, la obra del escritor es memorable precisamente porque se apoya mucho más en el *cómo suena* que en el *qué se dice*, retomando la característica del jazz, como ya se mencionó, de crear sus fraseos melódicos pensando en cómo se vocalizan los sonidos que desean producir. Gracias a los cuadernos de apuntes del escritor, sabemos que trabajó durante mucho tiempo para lograr expresar la nueva forma y estilo que tenía en mente, y que parecía tan espontánea como la improvisación musical que, por su parte, según se demostró, también requería de una gran técnica y un profundo conocimiento que se conseguía luego de mucho esfuerzo. Consciente de que la convención narrativa de su época no podía cubrir las demandas de sus ideas, mucho más ligadas con una tradición poética, tuvo que trabajar primero teóricamente en desarrollar una poética, y luego en la práctica sobre la nueva prosa narrativa que lo llevaría a experimentar en múltiples ocasiones.⁸¹

Kerouac sabía que debía usar los recursos técnicos de la poesía épica para alcanzar espacios que la prosa tradicional no podía ofrecerle: “a different structure as well as a different style [...]. Each chapter as a line of verse in the general epic poem, instead of each

⁸⁰ Jack Kerouac, en una entrada de su diario en 1950, citado por Penny VLAGOPOULOS, “Rewritten America. Kerouac’s Nation of ‘Underground Monsters’”, en Jack KEROUAC, *On the Road, The Original Scroll*, p. 65. Cursivas en el original.

⁸¹ Como ya se ha mencionado anteriormente, por lo menos existen tres intentos de inicio de *On the Road*, además del rollo, una edición revisada escrita casi inmediatamente de finalizar el legendario rollo, así como dos revisiones más que terminarían definiendo la edición publicada en 1957. Además, *Visions of Cody*, la novela publicada póstumamente en 1972, escrita originalmente entre 1951 y 1952, fue titulada por el autor en aquella época como *On the Road*. El rollo aún se conserva y fue adquirido en una subasta por \$2.4 millones de dólares en 2001 por el dueño del equipo de fútbol americano de los Colts de Indianápolis, Jim Irsay, quien ha concedido que el rollo esté en diferentes bibliotecas exhibiéndose, como si viajar fuera algo que mantuviera al rollo y a su contenido con vida. Las demás versiones se encuentran en la Universidad de Columbia. Para más detalles sobre la historia del texto, en todas sus versiones, cfr. Howard Cunnell, “Fast this Time: Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*”, en *ibid.*, pp. 1-52.

chapter as a broadstreamed prose statement in the general epic novel.”⁸² Así, pudo encontrar un espacio donde la sonoridad podía ser explotada sin temor: “It appears I must have been learning in the past 8 months of work on... poetry. My prose is different, richer in texture.”⁸³ Esta riqueza fue necesaria de fortalecer para que la forma y concepción de *On the Road* evolucionara de novelas previas de Kerouac como *The Town and the City* o *Orpheus Emerged*, en donde escribía de acuerdo al canon narrativo de la época; Kerouac intuyó que la poesía épica le sería útil para materializar sus ideas: “a novel like poetry, or rather, a narrative poem, an epos in mosaic.”⁸⁴ El término “epos” es bastante apropiado, ya que define a todo aquel poema narrativo no escrito que caiga fuera de la definición de lo épico. Y, más importante, nos remite a la época clásica de los aedos, forjadores de una tradición poética basada en la oralidad. Si Kerouac empezó a concebir su obra más famosa como un poema narrativo relacionado con la épica y la oralidad, la relevancia de su sonoridad es algo que no debió subestimar, y a nivel de contenido esto se justifica pues, ¿qué es *On the Road* sino la *Odisea* que todo joven de mediados del siglo XX quería vivir en carne propia? Por lo mismo, la sonoridad en la obra de Kerouac debe ser tratada no como una mera peculiaridad dentro de su estilo, sino como uno de los ejes principales para la concepción formal de su obra que se vuelve parte sustancial de su contenido. ¿No se trata, entonces, únicamente de leer a Kerouac, sino también de aprender a escucharlo? Cabe destacar que la referencia de la voz de Kerouac que se puede apreciar en algunas grabaciones que hizo de textos suyos, permite materializar esas palabras tal como él las

⁸² Jack Kerouac, citado por Joshua Kupetz, en “The Straight Line Will Take You Only to Death: The Scroll Manuscript and Contemporary Literary Theory”, en *ibid.*, p. 85.

⁸³ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁴ *Idem.*

escuchaba;⁸⁵ darle sonoridad a un texto escrito es darle un cuerpo distinto al que las glosas sobre el papel le confieren, mucho más inmediato y directo. De alguna manera, todo esto vuelve a su obra como una especie de partituras en donde el jazz adquiere un papel no sólo importante, sino vital, para poder apreciar el nivel sónico en donde se establece la literatura de Kerouac. Mencionar la relación que existe entre estas letras y una sonoridad propia del jazz, no es definitivamente sólo una característica anecdótica de este escritor, sino un elemento trascendente que debe ser tomado en cuenta con la relevancia que tiene.

⁸⁵ Cfr. la caja compilatoria de discos compactos *The Jack Kerouac Collection*, editada por Rykodisc en 1998, en donde se encuentran las principales grabaciones que Kerouac hizo: *Poetry for the Beat Generation* (1959), *Blues and Haikus* (1959) y *Recordings by Jack Kerouac on the Beat Generation* (1960). Como ya se mencionó en la nota 98, resulta de suma importancia el carácter que se puede derivar del análisis de la voz.

V. *They Can't Take That Away From Me*: Conclusión

A partir de que empezó a trabajar en la que sería su segunda novela publicada, *On the Road*, Jack Kerouac desarrolló a lo largo de toda su obra, y más evidentemente en su prosa, un sentido sonoro que, al retomar el proceso de improvisación tan trascendente en el jazz, manejó como un medio donde su expresividad no se limitaba a las formas tradicionales en las que entonces se escribía. Haciendo un brevísimo recuento de lo analizado hasta ahora en relación con la esfera sonora vinculada a la obra de Kerouac, podemos concluir que las figuras retóricas que emplea como recursos gestuales que emulan características del *bebop* se basan en la repetición, desde muy diversos ángulos y con distintas intenciones y funciones, por lo que es frecuente hallar oraciones largas, nutridas por intensas digresiones, que siguen su caudal incluso páginas después de que iniciaron. Como se ha visto, la repetición es un recurso ampliamente desarrollado dentro de la tradición africana, aunque no se debe olvidar que su presencia en la oralidad cotidiana es frecuente.

Una de las virtudes de la literatura de Kerouac es, además, que nos provee parte del retrato de la idiosincrasia estadounidense de mediados del siglo XX, en donde el conformismo, la supeditación a ciertas normas sociales, además de la intolerancia hacia otras culturas, eran cuestiones que se polemizaban en los textos de los *beats*. Debido a estas razones, la crítica se ha aproximado a Kerouac más desde un enfoque sociológico o histórico que literario, considerándolo todavía como el “Rey de los *beats*”, el portavoz de toda una generación, de quien se piensa que expresó con su propia actitud hacia la vida toda una visión desafiante y rebelde. A pesar de que su figura es relevante dentro de un contexto social en particular, su legado literario es igual de importante, más allá de que las facetas anecdóticas prevalezcan en los textos críticos publicados sobre el escritor. Como se pudo

apreciar, los recursos literarios dentro de la obra de Kerouac lo ligan con la tradición de distinguidos novelistas como Joyce, Proust o Faulkner, entre otros, de quienes el propio Kerouac fue lector asiduo a lo largo de su vida. Sin duda alguna, más allá de los episodios singulares en los que se desarrolló su errante existencia –momentos que, por otro lado, son la fuente principal del argumento en su obra–, Kerouac es un literato fundamental dentro de la vertiente de prosistas en inglés, con una serie de influencias palpables dentro de su propio estilo. Entre estos elementos que sustentaron su manera de escribir, vale la pena hacer énfasis en los símbolos sónicos que existen en sus textos, que nos remiten tanto a otros libros, e incluso a contextos y fenómenos más allá del terreno literario, como lo es, por un lado, la sonoridad del jazz, aunque también se establece una correspondencia con todo el significado que contiene esa música, con su ambiente, su actitud, sus efectos y, por qué no, su ideología.

Sin lugar a dudas, el carácter literario de la obra de Kerouac es grandioso porque los elementos de su prosa, de su oralidad, convergen y se relacionan bien tanto en su forma como en su contenido, que es difícil analizar uno sin considerar al otro. A lo largo de su obra, es evidente que la música jugó un papel fundamental dentro del desarrollo de la misma, logrando una perfecta integración y sinergia. Sin embargo, cabe mencionar que esa musicalidad, llena de alusiones y gestos del contexto del jazz, de los negros, al pasar a través de las letras de Kerouac, se convierte en otro signo que *a posteriori* se le ha relacionado con la rebeldía, con ir en contra de la corriente. Esta adaptación y transformación de un mismo signo y la manera en que a éste se le van adhiriendo nuevos significados, es notable en el caso no sólo de Kerouac, sino de los *beats* en general.

A pesar de que se les encasille como parte de un solo grupo, es importante notar que la expresión de la Generación *beat* no fue homogénea, aunque es cierto que la presencia sonora en sus obras fue importante en mayor o menor grado, por lo menos para Allen Ginsberg y William S. Burroughs. Se sabe que Ginsberg imitó el estilo de Kerouac para llevar a cabo la escritura de su poema más importante, “Howl”, publicado en 1956,¹ y que Burroughs experimentó durante un periodo con la técnica del *cut-up*, en donde un texto se corta al azar, y se vuelve a reagrupar para conformar otro texto. El autor de *Naked Lunch* inclusive llegó a usar este método en forma sonora, con una grabadora, en donde editaba y reformulaba nuevos textos sonoros. La colaboración o inspiración que algunos de los *beats* han ejercido para elaborar obras sonoras, no es una mera coincidencia. Su relación con las características orales de la literatura, ha hecho que diferentes músicos contemporáneos o posteriores a ellos los mencionen en sus obras. Ya se habló de las grabaciones recopiladas de distintos textos del escritor en *Kerouac – kicks joy darkness*, que fueron tratados sónicamente por actores, músicos y colegas. Algo similar sucedió con Ginsberg y Burroughs; éste último fue incluso motivo de un retrato sonoro por parte del grupo Matmos que opera en San Francisco, en la pieza “Rag for William S. Burroughs”, del 2006. Es curioso que estos escritores muchas veces hayan motivado la creación por parte de músicos, entre los que no ha faltado el ingrediente idealizador que hace visualizar a los *beats* como eternos rebeldes portavoces de la juventud de distintas generaciones, lo cual nos recuerda lo que sucedía entre los *hipsters* y Charlie Parker.

¹ En una carta de Ginsberg a Kerouac del 25 de agosto de 1955, aquél le describe cómo el proceso de escribir “Howl” le hizo darse cuenta de lo avanzado que estaba éste en su técnica poética: “how right you are, that was the first time I sat down to blow, it came out in your method, sounding like you, an imitation practically. [...]. I need years of isolation and constant writing to attain your volume of freedom and knowledge of the form.” Citado en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 508.

Así como se romantizó la figura de 'Bird' a través de las décadas gracias a la revolución rítmica que inició en el jazz, aunada a esto su excesiva forma de vida, lo mismo le ha ocurrido a Jack Kerouac: el personaje y las leyendas en torno a sus novelas son incluso más fuertes que la persona y sus hechos. Quizás algunos se pregunten con qué finalidad uno estudia la obra de este prosista, un escrito de quien se ha dicho mucho a lo largo de cinco décadas. La respuesta es sencilla: la gente lo sigue leyendo. Su legado, además, es trascendente en la obra de artistas que, curiosamente, no se dedican a la literatura, como ya se mencionó. Este fenómeno es absolutamente comprensible si se toma en cuenta que el propio Kerouac cultivó su obra no sólo gracias al fruto de semillas literarias, sino musicales también.

Esto último resulta de particular interés, puesto que, a lo largo de las décadas, diferentes músicos de rock hayan mencionado la obra de estos escritores como uno de los principales motivos para desarrollar su propio estilo, entre los que podemos mencionar a Tom Waits, Bob Dylan (quien fue acompañado en su gira '*Rolling Thunder Revue*' de 1975 por Ginsberg, en la que hizo una parada en la tumba de Kerouac para cantarle), Lou Reed, Patti Smith, Ian Curtis de Joy Division, Michael Stipe y Peter Buck de R. E. M., The Clash, Kurt Cobain, King Crimson, The Doors, Lee Ranaldo de Sonic Youth, y Mark Sandman de Morphine, por mencionar algunos. Justo en la música es desde donde principalmente se ha mantenido vital el legado de Kerouac y sus colegas, como si la obra de estos literatos se hubiera nutrido de la música de su época, y que más adelante sirviera como aliento para componer una nueva música, lo cual bien puede ser materia de un estudio futuro. Haría falta dilucidar en un trabajo posterior las diferencias y semejanzas en la obra de estos escritores en relación con la aproximación que tuvieron con la música y, en general, con el lenguaje sonoro. Por lo menos en el caso de Kerouac, queda claro que su manera de

escuchar fue relevante para su escritura: no se puede escribir sin saber hablar, es decir, sin saber cómo suenan las palabras, y vale la pena materializar sónicamente la obra de Kerouac para disfrutarla mejor.

Quizás la fuente musical de Kerouac, es decir, el *bebop*, no se ha retomado propiamente en la obra de estos músicos, pero la sonoridad de su obra sí que continúa siendo un peso decisivo para la creación de estos artistas. Es como si cierta aura sónica permaneciera, a pesar de todo, en los libros de Kerouac. Entusiastas de Bob Dylan, de The Grateful Dead, se topan con estas referencias a la literatura de Kerouac y de los *beats*, y una de las reacciones al escuchar esta música contemporánea, se materializa en varios auditores en la lectura de esos textos que, a pesar de que ya no lanzan a tantos jóvenes a las carreteras en busca de aventuras y experiencias como hace algunas décadas atrás, siguen siendo portadores de una energía y un arte tan frescos como cuando fueron escritos.

Referencias

Audiografía

PARKER, Charlie, *The Complete Savoy and Dial Studio Recordings*, (seis discos compactos), Nueva York: Atlantic, 2000.

_____, *Bird: The Complete Charlie Parker on Verve*, (diez discos compactos), Nueva York: Verve, 1988.

Varios artistas, *Kerouac—kicks joy darkness*, (disco compacto), Londres: Rykodisc, 1997, 79:30min.

KEROUAC, Jack, *The Jack Kerouac Collection*, (tres discos compactos), Londres: Rykodisc. 1998.

Bibliografía

BERENDT, Joachim, *El Jazz*, trad. de Jas Reuter, México: FCE, 1976.

COOPER, Grosvenor, y MEYER, Leonard B., *Estructura Rítmica de la Música*, trad. de Paul Silles, Barcelona: Idea Books, 2000.

CORSO, Gregory, *Mindfield. New and Selected Poems*, intr. de David Amram, Nueva York: Thunder's Mouth Press, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona: Bruguera, 1980.

DEVEAUX, Scott, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, Berkeley: University of California Press, 1997.

_____, "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography", *Black American Literature Forum*, 25: 525-60, 1991.

EIELSON, Jorge Eduardo, *Vivir es una obra maestra. Poesía escrita*, Madrid: Ave del Paraíso, 2003.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, *El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica*, Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Edhasa, 1977.

HASTY, Christopher F., *Meter as Rhythm*, Nueva York: Oxford University Press, 1997.

- HOCEVAR, Drina, *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*, Helsinki: The International Semiotics Institute, 2003.
- HREBENIAK, Michael, *Action Writing: Jack Kerouac's Wild Form*, Chicago: Southern Illinois University Press, 2008.
- JARRETT, Michael, "Four Choruses on the Tropes of Jazz Writing", en *American Literary History*, Vol. 6, No. 2, p. 337, 1994.
- KAUFMAN, Bob, *Cranial Guitar. Selected Poems by Bob Kaufman*, Minneapolis: Coffee House Press, 1996.
- KERNFELD, Barry, (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz, Vol. Two L-Z*, Hong Kong: MacMillan, 1997.
- KEROUAC, Jack, *Book of Dreams*, introducción de Robert Creeley, San Francisco: City Lights Books, 2001.
- _____, *Book of Haikus*, introducción de Regina Weinreich, Nueva York: Penguin Books, 2003.
- _____, *On the Road*, introducción de Ann Charters, New York: Penguin Books, 2003.
- _____, *On the Road. The Original Scroll*, ed. por Howard Cunnell, Nueva York: 2007.
- _____, *Orpheus Emerged*, introducción de Robert Creeley, Nueva York: iBooks, 2000.
- _____, *Pomes All Sizes*, San Francisco: City Lights Books, 1992.
- _____, *Selected Letters 1940 – 1956*, ed. por Ann Charters, Nueva York: 1996.
- _____, *Visions of Cody*, Nueva York: Penguin Books, 2003.
- LOCATELLI, Aude, *Que sais-je? Littérature et Musique au XXe Siecle*, París: Presses Universitaires de France, 2001.
- McNALLY, Dennis, *Jack Kerouac*, trad. de Jorge Piatigorsky, Barcelona: Paidós, 1992.
- MÉNDEZ CARRASCO, Armando, *Chicago Chico*, Santiago de Chile: Flor Nacional, 1965.
- MONTANDON, Mac, (ed.), *Tom Waits. Conversaciones, entrevistas y opiniones*, trad. de Ignacio Juliá, Barcelona: Global Rhythm Press, 2007.

- MORRISON, Toni, *Jazz*, Nueva York: Vintage, 2004.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Seix Barral, 1987.
- O' MEALLY, Robert G. (ed.), *Seeing Jazz. Artists and Writers on Jazz*, San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- O' MEALLY, Robert G., (ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*, Nueva York: Columbia University Press. 1998.
- O' MEALLY, Robert G., HAYES EDWARDS, Brent, y GRIFFIN, Farah Jasmine, (ed.), *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- ONDAATJE, Michael, *Coming Through Slaughter*, Toronto: Vintage Canada, 1998.
- ONG, Walter J., *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, México: FCE, 1997.
- PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik, 1985.
- RADANO, Ronald, y BOHLMAN, Philip V., (ed.), *Music and the Racial Imagination*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- RIUS, *Guía Incompleta del Jazz*, México: Grijalbo, 1992.
- SAVAGE, Steve, *The Billboard Book of Rhythm*, Nueva York: Billboard Books, 1989.
- SKVORECKY, Josef, *Talkin' Moscow Blues*, Toronto: Lester Orpen Dennys, 1988.
- _____, *The Bass Saxophone*, Londres: Picador, 1980.
- _____, *The Swell Season*, Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1975.
- STEARNS, Marshall W., *The Story of Jazz*, Nueva York: Oxford University Press, 1976.
- TIRRO, Frank, *Jazz. A History*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 1993.
- WALLENSTEIN, Barry, "The Jazz-Poetry Connection", en *Performing Arts Journal*, Vol. 4, No. 3, pp. 122-134, 1980.
- WEINREICH, Regina, *Kerouac's Spontaneous Poetics: A Study of the Fiction*, Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2002.
- WHALEY, JR., Preston, *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U. S. Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- WILLEMS, Edgar, *El ritmo musical*, trad. de Violeta Hemsy de Gainza, Buenos Aires: Eudeba, 1964.

WITKIN, Robert, *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, Nueva York: Norton & Company, 1953.

ZOTT, Lynn M., (ed.), *The Beat Generation: A Gale Critical Companion, Vol. I, II y III*, Michigan: The Gale Group, 2003.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la Poesía Oral*, trad. de María Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus, 1991.