



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ORALIDAD Y JAZZ BOP EN
DESOLATION ANGELS DE JACK KEROUAC

TESINA

PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

VICENTE CASTAÑAR FLORES

ASESOR: DR. MARIO MURGIA ELIZALDE



CIUDAD UNIVERSITARIA

MEXICO 2012



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.

Agradecimientos

A mis grandes maestros Mario, Raquel, Argentina, Charlotte y Noemí por su invaluable ayuda y enseñanzas.

A mis padres y a mi hermana por inculcarme el amor al estudio.

A mi esposa Aline por tanta paciencia, amor e infinita ayuda.

Introducción	1
I. La música y la narración en <i>Desolation Angels</i>	
Escritura y oralidad	3
¿Qué son el swing, el bop y la prosa espontánea?	7
Polirritmo y sonido	14
II. Prosa espontánea: expresión y contrastes polifónicos	
20	
Conclusión: la oralidad en <i>Desolation Angels</i>	30
Bibliografía	34

Introducción

El propósito de esta tesina es demostrar que la narración de *Desolation Angels* de Jack Kerouac, escrita entre 1956 y 1957,¹ imita aspectos musicales del bop para hacer su narración más cercana a una narración oral con sus niveles de contraste y dinamismo. Según el narrador de *Desolation Angels*, la expresividad en el arte, la música y la escritura se había perdido, y apenas en su época era que el bop volvía a desarrollarla.²

El swing y la escritura de la época habían dejado a un lado los elementos orales que las hacían dinámicas y representativas del diálogo del pensamiento y se habían vuelto muy estructuradas: “La seguridad y forzosidad en la respiración condicionan la singularidad del swing”.³ Kerouac quería que su prosa mostrara tanta vitalidad y expresión como el bop, así la narración de *Desolation Angels* muestra un diálogo o conversación “auténtica”⁴ al representar los sentimientos y los ritmos personales espontáneos. Es así como el autor crea una narración con muchos niveles de contrastes y tensiones.

La prosa espontánea⁵ reúne elementos musicales del bop, que el autor representa de forma escrita. Kerouac revaloriza el sonido en el texto; las imágenes o sucesos están contruidos no sólo a través de palabras y descripción sino también por elementos sonoros y musicales que al estar presentes construyen el carácter individual del intérprete, o en este caso, del narrador. Para Kerouac la “escritura” contemporánea no era lo suficientemente humana porque para él no representaba la vitalidad de la vida que

¹ Esta obra fue publicada por primera vez en 1965.

² Jack Kerouac, “Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation”. *Esquire magazine*, marzo 1958, p. 24.

³ Joachim Berendt, *El Jazz*, p. 211.

⁴ Es decir, más representativa y apegada a las cualidades orales del pensamiento.

⁵ Prosa espontánea es el nombre que usa el autor para describir el estilo de su narración. *Cfr.*, Jack Kerouac “Essentials of Spontaneous Prose”.

él veía reflejada en el bop.⁶ El bop y la narración de Kerouac mostrarían la autenticidad y el carácter individual. Sobre esto Kerouac diría en su poética: “Write in recollection and amazement for yourself”,⁷ haciendo hincapié en que el acto de escribir es algo lúdico y personal, como el bop, que es un llamado a acabar con la estandarización y le otorga importancia al carácter personal del artista de manera que el contenido es proporcional a la forma de enunciarlo. Para Kerouac el contenido temático de la narración es igual de relevante a la manera como se ejecuta.

⁶ *Cfr.*, Jack Kerouac, “The Beginning of Bop”.

⁷ *Cfr.*, Jack Kerouac, “Belief and Technique for Modern Prose”.

I. La música y la narración en *Desolation Angels*

Escritura y oralidad

Kerouac se dio a la tarea de vivir y mostrar un estilo de vida alternativo al igual que una escritura que fuera vigorosa en cuanto al contenido y la forma, que fuera más representativa del vaivén del pensamiento.⁸ Esto lo logró a través de la imitación de las peculiaridades orales del bop. Para ilustrar este estilo narrativo escribió dos ensayos: “Essentials of Spontaneous Prose” y “Belief and Technique for Modern Prose”, de 1957 y 1959 respectivamente. En estos ensayos explica que la escritura debería tener cualidades orales y musicales para ser vital, auténtica y real.⁹ El pensamiento y el habla comparten las mismas características.¹⁰

Los aspectos orales de relevancia para esta tesina son los siguientes: la palabra hablada está basada en el organismo, es decir que es análoga a la respiración, el ritmo y el movimiento;¹¹ la palabra en las culturas orales está cargada de sentido, de magia;¹² la conversación es espontánea, es decir, mientras se habla no se planea qué se dirá;¹³ como es sonido, se propaga, envuelve e incluye a todos los que estén cerca de la fuente de origen, es decir que el habla es una actividad comunitaria;¹⁴ también es fugaz y dinámica;¹⁵ es de carácter lineal, es decir, que existe una conexión entre ideas: la primera oración será el tema de la siguiente, la cual explicará lo anterior, y así sucesivamente¹⁶ (a esto se le llama tema y rema); es representativa y por lo tanto está

⁸ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 256.

⁹ Cfr., Jack Kerouac, “Essentials of Spontaneous Prose”.

¹⁰ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*, p. 41.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ Santiago Alcoba, *La oralización*, p. 20.

¹⁴ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶ Santiago Alcoba, *op. cit.*, p. 139.

constituida en diferentes niveles: fónico, sintáctico, semántico y rítmico¹⁷ (esto le da los contrastes, lo que la hace dinámica) y finalmente, “[L]as culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad”,¹⁸ de tal manera que promueven la expresión.

Ahora recordemos lo que la escritura es en comparación con la oralidad y lo que a través del tiempo esta primera ha dejado a un lado. La escritura es analítica, científica y no representativa de los procesos de pensamiento, es artificial;¹⁹ de igual manera es una actividad individualista, excluyente e imperialista.²⁰ La descripción es de imágenes pero el sonido se deja a un lado; los aspectos más intangibles de la palabra, lo musical y poético del lenguaje, “su magia”, se pierde.²¹ En conclusión la escritura y la oralidad han llegado a ser antítesis. Son respectivamente: “[...] lo inauténtico y lo auténtico, lo ilegítimo y lo verdadero, la muerte del alma y la defensa de la vida”.²² La narración de Kerouac imita las características orales, es una conversación con el lector.

Para plasmar la oralidad del pensamiento y su inmediatez, Kerouac escribió sin detenerse a ordenar o a sistematizar, como se hace en una conversación donde no se piensa lo que se dirá.²³ Este proceso de escribir que hace que el subconsciente emane se conoce como escritura automática “[...] a monologue poured out as rapidly as possible, over which the subject's critical faculty has no control—the subject himself throwing reticence to the winds—and which as much as possible represents *spoken thought*.”²⁴

A diferencia de la escritura automática, en la prosa espontánea Kerouac tenía bien claro el tema sobre el cual escribiría; de hecho Kerouac lo escogía antes de comenzar a escribir. Supongamos que quería relatar su viaje a México. Entonces el autor revisaba sus notas sobre sus viajes y de ahí elegía el tema principal sobre el cual

¹⁷ Eugenia Revueltas, *Oralidad y escritura*, p. 81.

¹⁸ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ *Idem.*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

²² Eugenia Revueltas, *op. cit.*, p. 79.

²³ Véase Jack Kerouac “Letter to Neal Cassady, early 1951”, en *The Portable Beat Reader*, p. 208.

²⁴ Cfr., André Breton, *What is Surrealism?* <http://home.wlv.ac.uk/~fa1871/whatsurr.html> Octubre 2012

escribiría, y era entonces que volcaba su mente en el papel escribiendo a máquina sin pararse a ordenar o a reflexionar sobre lo que diría. El autor utilizaba rollos de papel para poder mecanografiar rápidamente y plasmar de inmediato sus pensamientos sin tener que detenerse a cambiar las hojas.²⁵ El escribir o mecanografiar sin interrupción logra captar el diálogo natural e ininterrumpido de la mente y por ende le da características orales como dinamismo y ritmo a la narración.²⁶ Esto es comparable a expresarse a través de un instrumento musical: el cerebro se expresa a través del instrumento, éste se interioriza y se vuelve parte de uno y se establece una conexión analógica entre el cerebro y el instrumento.²⁷

La improvisación en el bop y en la prosa espontánea, que consiste en describir de manera exhaustiva sin descanso una escena o idea, sirve para mostrar el fraseo, o la expresión personal del artista. Kerouac menciona que el bop es una expresión verídica por ser espontánea y no practicada y por lo tanto muestra los sentimientos del artista: “[...] why be subtle and false [...]”.²⁸ Veamos una cita donde el narrador describe lo que hacían los músicos del bop en cuanto a esto respecta: “[...] the cats who worked and got their horns out of hock and blew and had their women troubles, and came on in their horns with a will, saying things, a lot to say, talkative horns, you could almost hear the words [...]”.²⁹ El narrador relaciona la música con el habla; la música bop se trata sobre expresarse de manera auténtica e inmediata siendo fiel a los sentimientos del momento: “you could almost hear the words”. La música bop es tan expresiva que los músicos transmiten un sentimiento sin pronunciar palabra. De manera similar Kerouac aboga por la expresión automática que refleje la inmediatez y la autenticidad del pensamiento o

²⁵ Cfr., Luc Sante, “On the Road Again”. *The New York Times*.

²⁶ Daniel J. Levitin, *This is Your Brain on Music*, p. 191

²⁷ Cfr., Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 85. y Daniel J. Levitin *op. cit.*

²⁸ Cfr., Jack Kerouac, “The Beginning of Bop”, p. 19.

²⁹ Cfr., Jack Kerouac, “Jazz of the Beat Generation”.

diálogo interior. La narración en la obra de Kerouac es más dinámica por imitar la inmediatez de la música bop.

¿Qué son el swing, el bop y la prosa espontánea?

Veamos a continuación qué son el jazz, el swing y el bop, y qué representan, dado que el narrador de la obra retoma aspectos del jazz bop para hacer su narración más apegada a la oralidad. El jazz es la mezcla de aspectos musicales de origen africano y de aspectos musicales europeos. Los aspectos europeos que retoma son la armonía y la melodía.³⁰ De la música proveniente de África el jazz adoptó la improvisación, la polirritmia, el *call and response* y las nuevas combinaciones de notas musicales. Estos cuatro aspectos todavía se encuentran en el jazz y su relevancia consiste en que crean contrastes de tensión y distensión. La improvisación se ve claramente en los *shouts*, que son círculos donde se reunían los africanos traídos al nuevo mundo y cantaban de manera improvisada; creaban música espontánea con sus voces y cuerpos. El polirritmo es el uso de varios ritmos complicados y exóticos a la vez, es el control del ritmo inherente, que es la respiración, con el ritmo del grupo que es el Swing³¹ y con el ritmo personal de cada músico. En el *call and response* utilizado en los *spirituals* y *work songs* había una persona que lideraba el canto y los demás lo seguían mediante repeticiones o respondiendo con fórmulas lógicas, ya fueran memorizadas o determinadas por el tema, la rima, etc. Con nueva armonía me refiero al hecho de que las culturas provenientes de África tenían otras combinaciones armónicas. La escala musical utilizada en África era pentatónica, es decir que contaba con cinco notas, a diferencia de la europea que consta de siete notas. Así, los esclavos provenientes de África en el nuevo mundo experimentaron mucho con las nuevas notas y sus posibles

³⁰ Armonía es la combinación de notas y acordes; melodía se refiere a la idea o al “sentimiento” que transmite la composición, por ejemplo, decimos que tal melodía es una marcha.

³¹ Swing (o Swinging) en mayúscula se refiere a una cualidad de ritmo en el jazz; swing en minúscula se refiere al tipo de jazz.

combinaciones que no eran tan usadas por los músicos europeos.³² Esta combinación de notas que se usa por ser contrastante se llama *blue note* o quinta disminuida.³³

La melodía y la armonía del jazz están basadas en la música popular de entretenimiento, como el baile, el circo y las marchas.³⁴ El embellecer este tipo de música a través de la improvisación, es decir, cambiarle la armonía y agregarle el toque personal del músico, como su ritmo y sentimiento a través del fraseo,³⁵ es hacer jazz. Los elementos fundamentales del jazz son: la improvisación, los ritmos complicados y la armonía nueva, los cuales dan como resultado originalidad y vitalidad, porque a través de su uso se logra plasmar la expresión y el carácter personal del intérprete.³⁶

Por su parte, el bop es la antítesis y el movimiento contrario al swing y la cultura que este último representa. Joachim Berendt, autor de *El Jazz*, uno de los libros más completos sobre este tipo de música, menciona que el jazz siempre ha sido un movimiento contracultural y que existe una relación directa entre el estilo musical y la época en que se vive: “El estilo swing materializa la seguridad y la estandarización en masa de la vida poco antes de la Segunda Guerra Mundial [...] El Bebop capta la intranquila nerviosidad de los años cuarentas”.³⁷ Esta intranquilidad de la época se ve reflejada en la escritura de Kerouac, no sólo en el tema central que es el viajar de manera desenfrenada y buscar valores y sentido a la vida, sino también en la forma de escribir: “Composing wild, undisciplined, pure, coming in from under, crazier the better”.³⁸ Es decir, narrar de manera personal, ser auténtico y mostrar los sentimientos al igual que lo harían los músicos de bop: expresarse de manera menos artificiosa. Esto es

³² Joachim Berendt, *op. cit.*, p. 172.

³³ Un intervalo usado en este tipo de jazz, el cual era prácticamente nueva en esa época.

³⁴ Joachim Berendt, *op. cit.*, p. 193.

³⁵ El fraseo es la formación peculiar del sonido por parte de cada músico, que incluye su acentuación, expresión y hasta su manejo del ritmo. Véase Berendt, *op. cit.*, p. 195 y 420.

³⁶ Joachim Berendt, *op. cit.*, p. 167.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ *Cfr.*, Jack Kerouac, “Belief and Technique for Modern Prose”.

reflejo de la época y del rompimiento con el afán de estandarizar de los años anteriores. En el bop el instrumento musical se convierte en un medio para expresarse y no tanto en un medio para crear música de baile para las masas, como lo es el swing.

Tanto bop como swing comparten los elementos fundamentales de ritmo y armonía, pero en el bop encontramos estos elementos ejecutados con más virtuosismo: “enriquecido con un mayor conocimiento de los supuestos armónicos y una mayor perfección técnico-instrumental el bop es el jazz con más vitalidad”.³⁹ Este virtuosismo se refiere a maniobrar el instrumento en aras de representar los sentimientos del artista, es decir, su expresión personal. En ambos tipos de jazz hay una relación estrecha con el ritmo; en los dos existe el Swing, que es el ritmo inherente y el conocimiento general de la banda de saber acentuar correctamente la nota fuerte de cada compás, pero el bop le agrega más polirritmos. El bop también va más allá al utilizar una armonía aún más radical, la quinta disminuida, que en esa época sonaba muy disonante por ser tan poco utilizada. La improvisación en el bop se basa en la expresión, en ligar o acentuar las frases y mostrar una emoción⁴⁰ o comunicar un sentimiento. En el bop se le da más importancia al solo como vehículo de expresión y no tanto como melodía para que la gente baile.

El dinamismo del bop viene de sus contrastes, que “[...] se construyen y destruyen continuamente”.⁴¹ Esto le da variedad, movimiento y Swing. Estos contrastes se ven principalmente en el cambiante ritmo y en la expresión de cada músico. En el ritmo existe la tensión creada por las diferentes velocidades de cada instrumento; también hay contraste entre las diferentes voces y los fraseos en los que cada músico

³⁹ Joachim Berendt, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁴¹ *Ibid.*, p. 420.

expresa su característica individual. Así ésta es confesional, representativa y única de cada artista.⁴²

Para Jack Kerouac el bop comienza como un accidente; una nueva combinación de notas que salieron de un instrumento “sin quererlo” pero que sonaban bien: “The name derives from an accident, [...] a noise, a sound, [...] that has that chest-shivering excitement of [...] dumpyards”.⁴³ Con “noise” y “sound” se refiere a la nueva combinación armónica que al principio para muchos sonaba extraña por ser tan innovadora.⁴⁴ La nueva combinación de notas es representativa del cambio, de una nueva forma de ver la vida; este “chest-shivering excitement” muestra las nuevas visiones del mundo que eran posibles fuera de la encasilladora época del swing, encaminándose a algo más orgánico, subjetivo y vivencial.

Para entender las diferencias entre un tipo de jazz y el otro y su relación con la narración en la novela, analizaremos principalmente el ritmo de dos descripciones, una sobre el swing y la otra sobre el bop en un cuento titulado “The Beginning of Bop” de Jack Kerouac. En este texto el narrador comienza a explicar la situación social desde la gran depresión hasta la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. La manera en que el narrador describe cada época es representativa de cada tipo de jazz; la narración imita el ritmo constante y muy marcado del swing.⁴⁵

[...] teenagers, alienated from their parents who have suddenly returned to work and for good to get rid of that dam old mud of the river – and tear the rose vine off the porch – and paint the porch white – and cut the trees down – and castrate the hedges – burn the leaves – build a wire fence – get up an antenna – listen –⁴⁶

⁴² *Ibid.*, p. 22 y 36.

⁴³ Jack Kerouac, “The Beginnings of Bop”, p. 18.

⁴⁴ Frank Tirro, *Jazz, A History*: “The best work was so complex in harmony and rhythm that it sounded at first incoherent, not only to laymen but also to professionals very close to it”, p. 303.

⁴⁵ Después imita los cambios de velocidades en el ritmo del bop, que es irregular e impredecible.

⁴⁶ Jack Kerouac, “The Beginnings of Bop”, p. 22.

El uso repetido de las conjunciones “and” aunado al uso de las rayas hacen que las pausas sean muy marcadas y por ende también el ritmo. Estas repeticiones sirven como señales para que el lector se vea envuelto en el tajante ritmo de la narración; estas pausas son miméticas del firme ritmo del swing. Recordemos que el ritmo marcado crea un compás ideal que seguir para bailar, ritmo que a su vez es exacto, preciso y por definición limitante:⁴⁷ siempre encontraremos el mismo ritmo predecible desde el principio al final del swing. Cabe mencionar que los fonemas consonánticos predominantes de esta sección relacionada con el swing son /t/, /d/ y /p/. Todos son explosivos⁴⁸ y por lo tanto suenan muy marcados.

Otra manera en que el narrador representa la época del swing, de la guerra y la posguerra y su estandarización (cultura de las masas), es a través del uso de los verbos. Éstos se relacionan con acciones fuertes de hacer o construir y de deshacer o remover: “paint, build, get up” y “get rid, tear, cut, castrate, burn”. En este caso se ve cómo los sujetos que realizan las acciones tratan de crear sus hogares a través de la fuerza y la destrucción y este conjunto de verbos transitivos “marca” las acciones de la época del swing; lo contrario sucede con los verbos utilizados en la sección sobre el bop:

Sidilibee-la-bee you, [...] They came into their own, they jumped, they had jazz and took it in their hands and saw its history vicissitudes and developments and turned it to their weighty use and heavily carried it clanking like posts across the enormity of a new world philosophy and a new and strange and crazy grace came over them, fell from the air free, they saw pity in the hole of heaven, hell in their hearts, Billy Holliday had rocks in her heart, Lester droopy porkpie hung his horn and blew bop lazy ideas inside jazz had everybody dreaming (Miles Davis leaning against the piano fingering his trumpet with a cigarette

⁴⁷ Este énfasis regular no lo veremos en la sección que habla sobre el bop y que precede a esta descripción.

⁴⁸ También llamados oclusivos, son sonidos más fuertes, claros y precisos. Véase Philip Davies Roberts, *How Poetry Works*, p. 41 y 55.

hand working making raw iron sound like wood speaking in long sentences like Marcel Proust) –⁴⁹

En las oraciones de esta cita sobre el bop, los verbos se refieren a acciones más sutiles, representan acciones más suaves. Las acciones no son tan ajenas a los sujetos que las realizan y la acción recae en ellos mismos, no le están haciendo algo a otro objeto, como en la descripción del swing, sino que ellos mismos “came”, “jump”, “saw”, “took”, “carry”, “turn”. Esta cita también es característica porque únicamente tiene comas; no hay puntos, es decir, pausas marcadas para respirar.

El principio de esta descripción tiene un ritmo pausado porque contiene ideas cortas que se encuentran separadas por comas, las cuales nos permiten pausar brevemente y respirar, pero después la narración acelera por la falta de comas para una vez más hacia el final (antes del paréntesis) cobrar un ritmo más lento y pausado a través del uso de las comas y las frases cortas. En toda la cita las frases entre las comas varían mucho en cantidad de palabras y por lo tanto la velocidad de narración acelera o desacelera según el número de palabras de cada expresión, generando así contrastes de velocidad como en la polirritmia⁵⁰ del bop. La repetición de “and” y “they” o “their” se encarga de marcar un ritmo, al igual que las consonantes que se repiten.

Los sonidos consonánticos /h/ utilizadas en la descripción de Billie Holiday crean un ritmo sonoro: “[...] pity in the hole of heaven, hell in their hearts, Billy Holliday had rocks in her heart [...]”. La consonancia marca una intensidad en la descripción de la cantante, y la atención del lector se enfoca en el lenguaje. La mayoría de los fonemas consonánticos que se repiten a través de todo el párrafo citado son /s/ y /ð/; en comparación con los sonidos consonánticos que se repiten en la sección del swing, los

⁴⁹ *Cfr.*, Jack Kerouac, “The Beginning of Bop”, p. 23

⁵⁰ *Cfr.*, Alain Derbez, “Todo se escucha en el silencio”. ”. <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/09/sem-alain.html> agosto 2012.

de esta sección sobre bop son más callados. Los dos sonidos consonánticos son fricativos⁵¹ y por lo tanto menos marcados que los sonidos que más se repiten en la sección del swing.

Este párrafo comienza con una palabra o más bien frase onomatopéyica larga, la cual marca una introducción específica por tener una función poética, es decir que dirige la atención al lenguaje, a no sólo lo que se dice sino a cómo se dice.⁵² Esta onomatopeya enfoca la atención del lector en la forma o el sonido de la narración. Es así como la forma respalda al contenido, el sonido de la música está representado en la onomatopeya y en la consonancia o repeticiones de sonidos; la narración se torna fluida por las oraciones largas y la falta de puntuación. La narración imita dos principales características del bop, la relevancia que el sonido cobra y la polirritmia, en este caso, reflejada por las velocidades cambiantes que se dan en el texto.

⁵¹ La primera es sorda y la segunda sonora.

⁵² Roman Jakobson, *Closing statements: Linguistics and Poetics*, p. 357.

La prosa espontánea de Jack Kerouac imita el polirritmo de la música bop a través de la puntuación. Muchas de las escenas de *Desolation Angels* se desarrollan alrededor del jazz y de la poesía; el narrador no sólo comenta sobre estas dos artes sino que también las imita: “[...] so I run over (walking fast) (to avoid goofing the beat as the musicians play on) (some little tune like “All too Soon”) [...]”.⁵³ El narrador está tan consciente del ritmo de la música que cuando se ve involucrado en una escena donde ésta se toca, se ve impregnado de manera inmediata por el ritmo y tiene que formar parte del mismo ritmo en su narración.

Variar la velocidad con la que se lee es característico de *Desolation Angels*; el narrador logra acelerar (o desacelerar) el ritmo de lo narrado a través de enunciados largos, los cuales se “encabalgan”⁵⁴ por la falta de puntuación. “We were at it again, every time we got together the conversation became a poem swinging back and forth except when we had stories to tell”.⁵⁵ Con este percatarse del ritmo y seguirlo, técnica conocida en el jazz como “swinging”,⁵⁶ podemos ver cómo el narrador se fija en el ritmo inherente del lenguaje y de sus conversaciones, en este caso con otro poeta, Allen Ginsberg. Justamente la cita anterior cambia de velocidad; tenemos pocas palabras al empezar antes de la coma, son sólo cinco palabras que se leen a una velocidad pausada de manera tranquila en una exhalación. Sin embargo la siguiente parte de la oración cuenta con veintiún palabras y éstas se encabalgan. El lector se apresura a leerlas en una sola exhalación y por lo tanto la velocidad con que se lee aumenta para poder pronunciar la oración, lo que crea exaltación. La siguiente cita muestra cómo el narrador

⁵³ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 134.

⁵⁴ Como sucede en la poesía cuando se desajusta el ritmo, Véase., Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*. p. 173.

⁵⁵ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 260.

⁵⁶ Cfr., Bill Treadwell, “What is Swing?” en *Big Book of Swing*.

representa de manera oral la música a través de la velocidad cambiante y la onomatopeya:

Alternately bang bang the jazz crashes in to my consciousness and I forget everything and just close my eyes and listen to the ideas – I feel like yelling “Play A Fool Am I!” which would be a great tune – But now they’re on some other jam – whatever they feel like, the downbeat, the piano chord, off –⁵⁷

Los enunciados cortos al final llevan menos tiempo en expresarse, se leen de forma más pausada que la primera oración que por ser tan larga corre aceleradamente por no tener signos de puntuación. Si omitimos las palabras y las representamos con números tenemos: 24 – 15 – 7 – 4, 2, 3, 1 palabras por cada enunciado. Esto señala una reducción gradual de la velocidad porque cada vez hay más tiempo para respirar y las respiraciones son más cercanas entre sí; a diferencia de los primeros enunciados que corren por ser pronunciados. Cuando llegamos al “But now they’re on some other jam” el cambio de velocidad indica el ánimo del narrador que ahora desacelera por este desencanto, ya no está presente la acelerada emoción del principio. Así, en la palabra “downbeat”, ya cambió la narración totalmente de velocidad, y ahora la música y la narración están desacelerando y esto es un juego entre el contenido y la forma.

Veamos otra cita que evoca a la música bop a través de la velocidad cambiante bajo la cual el narrador se ve envuelto y narra:

Then I get to the Cellar and jump down, steep wooden steps, in a broad cellar hall, right to the right is the room with the bar and the bandstand otay where now as I come Jack Minger is blowing trumpet and behind him’s Bill the bad blond pianist scholar of music, on the

⁵⁷ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 139.

drums that sad kid with the sweating handsome face who has such a desperate beat and strong wrists, and on bass I cant see him bobbing in the dark with beard – Some crazy Wigmo or other – but it’s not the session, it’s the regular group, too early, I’ll come back later [...]”⁵⁸

La narración comienza despacio y después se desboca y cobra velocidad para finalmente ser más pausada y lenta. Aquí encontramos la velocidad cambiante, imitativa de la música bop en la cual se desarrolla la escena. El primer enunciado, hasta la primera coma tiene nueve palabras, y el siguiente tiene tres. Si contamos las palabras, las omitimos y las representamos con números y además respetamos los signos de puntuación, nos encontramos con la siguiente forma de representar la cita anterior: 9, 3, 5, 35, 20, 13 – 5 – 5, 4, 2, 4 palabras respectivamente por enunciado. Las primeras tres frases se leen a una velocidad de una oración normal. Después de las oraciones “normales” tenemos un cambio extremo en la cantidad de palabras en cada enunciación, marcada y reconocible por la puntuación. Esto da inicio a la aceleración rápida, ya que de los primeros enunciados de 9, 3 y 5 palabras que acaban de ser pronunciadas pasamos a 35. La gran cantidad de palabras nos obliga a acelerar la enunciación; tenemos que apresurarnos a pronunciarlas en una sola exhalación. Después de este enunciado de 35 palabras, que es el más largo, los demás enunciados contienen más pausas con las comas y tienen menor cantidad de palabras: 20, 13 – 5, 4, 2, 4 palabras respectivamente, haciéndolos cada vez más pausados y la velocidad de la narración o lectura disminuye.

La aceleración y desaceleración de la narración son reflejo del cambio de ánimo del narrador. Éste comienza a narrar de manera rápida y emocionada porque está llegando al bar y escucha que ya está tocando un grupo; baja las escaleras rápidamente mientras escucha el bop y describe a los integrantes de la banda y después la narración

⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.

se vuelve lenta y entrecortada. Así al final demuestra el desencanto de percatarse que la banda es el “regular group”, que ya conoce.

Al principio y al final de la primera cita de este capítulo se encuentran palabras onomatopéyicas que se relacionan con la música; “Alternately bang bang the jazz crashes in to my consciousness” y “the downbeat, the piano chord, off –”⁵⁹ (Todos los subrayados de las citas son míos.) Estas palabras cobran una función poética y nos remiten al lenguaje. La consonante explosiva /b/, la cual se repite al principio, es muy sonora, hace mucho ruido y es fácil de pronunciar. El narrador enfoca la atención del lector a la música que está escuchando, no sólo a través de lo narrado, o de las velocidades cambiantes, también lo hace a través de la consonancia que evoca dicha música. Cerca del final se repite en varias palabras el fonema /f/, labiodental fricativo, que es un fonema poco sonoro y nos remite al silencio: “I feel like yelling “Play A Fool Am I!” which would be a great tune – But now they’re on some other jam – whatever they feel like, the downbeat, the piano chord, off”.⁶⁰ Este enunciando calla y finaliza con la onomatopéyica palabra “off”. Con el uso de la onomatopeya y la consonancia el narrador imita la sonoridad de los instrumentos musicales de la banda de bop sobre la que narra; hay una representación de la variedad sonora en la cual se ven involucrados el narrador y el lector.

La narración, en esta última cita, representa y evoca de manera sonora cada instrumento de la banda; al principio de la cita tenemos la descripción de la trompeta, seguida por el piano, después las percusiones y por último el bajo. Primero tenemos las repeticiones del fonema /r/, que es vibrante, que rueda y que nos guía: “[...] right to the right is the room with the bar [...] Jack Minger [...] blowing trumpet [...]” Después siguen las /b/s que por ser oclusivas son explosivas y muy sonoras: “[...] Bill the bad

⁵⁹ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 139.

⁶⁰ *Idem*.

blond pianist [...]”. Todas las consonantes primeras de todas las palabras subrayadas son oclusivas y al final tenemos la /p/ oclusiva y sorda, evocando un sonido muy marcado. La siguiente repetición es el /d/, fonema sordo y oclusivo, “Drums that sad kid with the sweating handsome face who has such a desperate beat.” Este fonema /d/ es preciso, explosivo, es referente al ritmo pesado y constante de las percusiones, que por lo general marcarían más el ritmo.

Toda la novela está llena de sonidos y palabras onomatopéyicas que nos remiten a la función poética del lenguaje, como los acentos de los personajes neoyorquinos, franceses y rusos. Una vez más los acentos distintivos crean sonoridad y contrastes porque el narrador habla y se escribe de manera distinta a los otros personajes que cita textualmente. Veamos cómo el narrador le explica al lector el acento de un personaje;

that accent he talks in I do not know where he picked it up—It’s like a Moor educated at Oxford, something distinctly Arabic or Aramean [...] “But how marvel-l-l-ous, real-ll-y,” he’d say [...] Your Buddhism is nothing but vestiges of Manichaeism J-a-a-ck, face it [...] there’s no queshtion, you see⁶¹

El narrador juega con las palabras, las hace más largas al añadirles letras y el lector las lee de manera alargada y se imagina y escucha aquel acento. También sabemos que la palabra “question” no se escribe como lo hace el narrador arriba: “queshtion”, pero esta grafía sirve para dotar de rasgos distintivos al personaje. Como en el siguiente ejemplo: “Shore!”⁶² en vez de “sure”. Estas grafías aportan cualidades orales y musicales a la narración porque ponen de manifiesto los rasgos característicos del habla de cada uno de los personajes.

⁶¹ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 206.

⁶² *Ibid.*, p. 226.

Usar el lenguaje para percatarnos de sus múltiples cualidades es una función poética que nos remite a su magia o profundidad al tener diferentes niveles,⁶³ es decir que la palabra puede representar de manera simultánea, puede referirnos a algo y también puede ser arte en sí misma. De igual manera el cambiar el ritmo a través de repeticiones y puntuación muestra el sentir del narrador. Sobre el cambio de ritmo y la expresión el autor menciona en sus indicaciones para escribir prosa espontánea: “Time being of essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image”.⁶⁴ Esto quiere decir que para plasmar el pensamiento hay que hacerlo de manera inmediata para así capturar su expresividad. La música bop y la prosa espontánea contendrían el elemento expresivo del carácter y humor del intérprete; éste es natural y por ende impredecible. Es, en otras palabras, espontáneo y confesional del sentir del artista.

⁶³ *Cfr.*, Roman Jakobson, *op. cit.*

⁶⁴ *Cfr.*, Jack Kerouac, “Procedure” en “Essentials of Spontaneous Prose”.

II. Prosa espontánea: expresión y contrastes polifónicos

Los siguientes puntos convierten a la prosa espontánea, como al jazz bop y a la oralidad, en una experiencia dinámica y llena de vida, siempre a través de los contrastes que crean: 1) evidenciar la emoción a través de la improvisación, el fraseo del músico o en este caso del narrador (incluyendo las peculiaridades de cada personaje, como su acento); 2) los solos y el *call and response* que se crea entre las citas directas y las opiniones o pensamientos del narrador; 3) la aceleración de la lectura (como encabalgamiento en la poesía) a través de la puntuación, y 4) la imitación musical, ya sea onomatopéyica o a través de la consonancia, o la pronunciación de los diversos personajes. Este último punto nos remite a la función poética o pragmática del lenguaje al remitirnos al poder de evocación de la lengua hablada. Kerouac se dispuso a incluir los elementos que convertían al bop en una expresión artística de lo vivaz, elementos que también encontró en la oralidad. Decidió que el bop estaba ligado al pensamiento y a la oralidad y se dedicó a representar éstos en su escritura.

Sobre esta libertad de expresión y con relación a la narración Kerouac diría: “No pause to think of proper word but the infantile pileup of scatological buildup words till satisfaction is gained, which will turn out to be a great appending rhythm to a thought”.⁶⁵ La prosa espontánea y el bop representan la emoción del intérprete o narrador a través de la espontaneidad o improvisación.

Kerouac imitó la máxima expresión que logra el bop al improvisar. El autor representó este otro aspecto del jazz al escribir de manera automática y mostró sus “libres asociaciones de ideas”. Con “libre asociación de ideas” me refiero al desarrollo de un argumento de tema y rema⁶⁶ a través de la escritura automática, no en el sentido

⁶⁵ *Cfr.*, Jack Kerouac, “Lag in Procedure” en “Essentials of Spontaneous Prose”.

⁶⁶ Ver p. 3 de esta Tesina.

de realizar conexiones cinemáticas como se utiliza este término de retórica y poética.⁶⁷ El narrador de *Desolation Angels* sabía el tema que desarrollaría, sólo que lo hacía de “forma” espontánea. En la oralidad “[...] cuando hablamos de espontaneidad nos referimos a la formulación lingüística del discurso, no al contenido temático”.⁶⁸

El narrador desarrolla un tema copiando el diálogo del pensamiento, respetando su ritmo cambiante, el cual es expresivo. Tanto en el bop como en la oralidad de la prosa espontánea se busca la autenticidad de la expresión: “En el jazz no hay un bel canto ni una melosidad violinística, sino sonidos duros y claros: la voz humana se queja y acusa, llora y grita, gime y se lamenta, y los instrumentos son expresivos y volcánicos, sin el filtro de ningún reglamento sonoro, sea cual fuere”.⁶⁹ Así la consigna de la narración era escribir sobre la experiencia de manera espontánea y representar el vaivén del pensamiento.⁷⁰ Acerca de esto el narrador le dice a otro personaje del libro cuando éste le leía un poema: “Raphael Urso⁷¹ [...] remember to write without stopping, without thinking, just go, I wanta hear what’s in the bottom of your mind”.⁷² En su poética Kerouac menciona esto como:

Never afterthink to “improve” or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind-tap from yourself the song of yourself, blow!-now!-your way is your only way-“good”-or “bad”-always honest (“ludi- crous”), spontaneous, “confessionals” interesting, because not “crafted.” Craft is craft.⁷³

⁶⁷ Véase Helena Beristáin, “Monólogo” en *Diccionario de retórica y poética*, p. 344 y Erich Auerbach *Mimesis*, p. 514.

⁶⁸ Santiago Alcoba, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹ Joachim Berendt, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁰ *Cfr.*, Jack Kerouac, “Belief and Technique for Modern Prose”.

⁷¹ En la vida real es el poeta Gregory Corso. Ver Ann Charters, *The Portable Beat Reader.*, p. 171.

⁷² Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 142.

⁷³ *Cfr.*, Jack Kerouac, “Center of Interest” en “Essentials of Spontaneous Prose”.

En otro punto de la obra, el narrador vuelve a mencionar sus opiniones sobre la escritura: “[...] I will not sit thru his crafty productions on a typewriter dedicated as they are usually to the imitation of the best poetry hitherto written [...] I’d rather hear Raphael’s new bombs⁷⁴ of words [...]”.⁷⁵ “Bombs” evoca movimiento, velocidad, fugacidad. Esta cita es pronunciada de camino a una lectura de poesía; el narrador hace una comparación entre la poesía convencional que considera poco auténtica y que es una copia de otros estilos, y la que sí “siente” y piensa que es auténtica por ser dinámica: donde el contenido construye la forma.

El narrador describe la poesía de su personaje Raphael como “new bombs of words”, refiriéndose a la representación de los pensamientos espontáneos escritos, las frases o ideas que vienen a la mente y son “new” porque no imitan otros estilos, los “crafted”. Este comentario acerca de la poesía de Raphael habla acerca de la vitalidad que se le da a la narración al representar el diálogo interior (la libre asociación de ideas), a diferencia de otros estilos: “I dont want to hear more, because in it I hear the craft of his carefully arranged thoughts and not the uncontrollable involuntary thoughts themselves”.⁷⁶ El narrador reconoce que este estilo no “suena” natural como una conversación oral lo haría, a diferencia de algo más representativo del pensamiento, un estilo que imite de manera más auténtica la oralidad del pensamiento y del bop, los “uncontrollable involuntary thoughts”. Más adelante en la obra, el narrador menciona que lo único que entiende en una conversación es el “franticness”,⁷⁷ es decir, la vitalidad misma. El narrador sólo le da valor a lo natural y vivo, a lo candoroso y dinámico como el jazz bop. El narrador menciona que en su prosa espontánea,

⁷⁴ El poeta mencionado en realidad tiene un poema titulado “Bomb” (1958).

⁷⁵ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 205.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 166.

I was originating a new way of writing about life, no fiction, no craft, no revising afterthoughts, the heartbreaking discipline of the veritable fire ordeal where you cant go back but have made the vow of “speak now or forever hold your tongue” and all of it innocent go-ahead confession, the discipline of making the mind the slave of the tongue with no chance to lie or re-elaborate⁷⁸

Una vez más nos encontramos con una sección del libro que se acelera y demuestra la excitada emoción del narrador al contarnos lo que es para él su prosa espontánea. Este acelerar y cambiar de velocidad es representativo de la vida misma, de aquel “franticness” que se escucha en el jazz bop. El narrador nos aclara que un estilo auténtico y lleno de ritmos naturales se relaciona a la confesión y al no mentir. Esta sección relata el tema de la prosa espontánea y es narrado de forma rápida, mostrando así exaltación; el narrador expresa libremente sus pensamientos como en el fraseo del jazz. El tema se relaciona con el ritmo de la narración; lo relevante es cómo están presentadas las oraciones: las primeras están separadas por comas y al principio la lectura se realiza de manera pausada; a estas ideas cortas les sigue un enunciado largo y sin puntuación, el cual acelera y así muestra la emoción que le causa al narrador hablar sobre este tema. Lo relevante y característico de su estilo de narración es que también la forma autentifica su relato, ya que al imitar al bop la prosa espontánea se torna una expresión no sólo estética sino auténtica, como este tipo de música,

Debido a que lo que toca un músico de jazz es “verdadero” en un sentido enteramente inmediato, ingenuo y “primitivo”, posee también “belleza” ahí donde contradice los estándares estéticos. Puede decirse que la belleza de la música de jazz es más de tipo “ético” que de tipo “estético”.⁷⁹

⁷⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁹ Joachim Berendt, *op. cit.*, p. 147.

El otro aspecto que comparten el bop y la prosa espontánea es el contrapunto, el cual en la música sirve para formar contrastes y exaltar la particularidad de cada instrumento o voz.⁸⁰ El contrapunto en la obra está construido a través de la riqueza de los numerosos y variados contrastes de la música y el habla que representa. Recordemos que el habla está llena de contrapuntos o contrastes porque es un sistema binario: inhalar y exhalar, hablar y escuchar, decir y contestar.⁸¹ *Desolation Angels* también tiene contrastes; el tipo de narración es intercalada,⁸² por momentos es retrospectiva y en otros momentos es simultánea, como en un diario en el que se narra utilizando tiempos verbales en pasado y en presente. De igual manera el narrador integra en el mismo plano narrativo lo que los personajes dicen y los comentarios del propio narrador acerca de ellos.

En la obra, las partes más dinámicas son aquellas que contienen contrastes entre diferentes tipos de narración, entre diferentes personajes y tipo de lenguaje. En cambio, las partes donde se encuentra el narrador solo en la montaña o viajando sin sus amigos no tienen variedad y no se capta vida en el texto porque no hay pluralidad de voces, no hay aportación comunitaria, no hay diálogos diversos que le aporten diversidad a la narración. A continuación veamos un ejemplo: “YES FOR I’D THOUGHT, in June, hitch hiking up there to the Skagit Valley in northwest Washington for my fire lookout job [...] I’d come face to face with myself, [...] many’s the times I thought I’d die, suspire of boredom”.⁸³ En esta cita proveniente de la primera parte del libro, el narrador relata su experiencia como vigía en una montaña y hasta comenta que su soledad lo aburría. La narración continúa así, sólo describiendo lo que hizo el narrador y mencionando ocasionalmente cómo se sintió o qué pensaba. Como no hay nadie en la

⁸⁰ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, p. 111.

⁸¹ Eugenia Revueltas, *op. cit.*, p. 83.

⁸² Gérard Genette. *Discours du récit*, p. 228. *Apud* Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 8.

⁸³ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 4.

montaña, no existen interrupciones o comentarios de otros personajes o eventos exteriores; la narración es monótona y “lenta” a diferencia de la segunda parte del libro donde el narrador se ve envuelto en vitales diálogos polifónicos⁸⁴ y escenas de jazz, donde podemos ver un efecto de “aceleración”.⁸⁵

En la segunda parte del libro el narrador viaja por diferentes ciudades, visita a sus amigos y va a bares a escuchar bop; la música narrada, las diversas voces de los personajes y las interrupciones del narrador para comentar cada suceso crean contrastes: le dan variedad a la narración. Como una banda de bop en la que cada instrumento y músico luce su peculiaridad. La siguiente cita es representativa de cómo la narración se vale de contrastes para su dinamismo:

I pass old juke joints where I used to go in and play Lester on the box and drink beers and talk with the cats, “Hey! Whatcha doin down here?” “In from New York,” pronouncing it New Yahk, “The Apple!” “Precisely the Apple” “Down City” “Bebop City” “Bebop City” “Yeah!” – and Lester is playing “In a Little Spanish Town,” lazy afternoons I’d spent on Third Street sittin in sunny alleys drinking wine—sometimes talking –⁸⁶

Esta cita contiene todos los contrastes de los cuales se vale el narrador para hacer dinámica su narración.⁸⁷ Veamos los cambios de narración que realiza: primero el narrador relata lo acontecido y se cita de manera directa al igual que lo hace con los otros personajes, después comenta de manera indirecta acerca de esto y finalmente se enfoca en narrar sobre un pasado más remoto. También tenemos contrastes referentes al

⁸⁴ Cfr., Mijaíl Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

⁸⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato el perspectiva*, p. 50.

⁸⁶ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 191.

⁸⁷ En específico en el cambiante tipo de discurso o diálogo en la narración, sus diferentes imitaciones de los acentos de sus personajes y en el aspecto musical como en el ritmo y sonido.

sonido: usa palabras y expresiones cuyo énfasis reside en sus formas, las cuales contrastan con la narración general. Éstas “suenan”, es decir que evocan la música, como el “Hey” y el “Yeah”; también el narrador se vale de palabras que escribe diferente, cuya grafía nos indica la relevancia de las diferentes maneras de pronunciar: “Whatcha doin”.

Veamos otra cita donde el narrador muestra toda la pluralidad de voces y contrastes que contiene el libro:

kid with a beret that says to me “What do you do?”

“I am the greatest writer in America.”

“I am the greatest jazz pianist in America,” says he, and we shake on it, drink to it, and at the piano he whangs me strange new chords, to old jazz tunes – Little Al the waiter pronounces him great— Outside it’s October night in Manhattan [...] I stop and warm my hands and take a nip two nips from the bottle and hear the bvoom of ships [...] and I look up there, the same stars as over Lowell, October, old melancholy October [...] it will all tie up eventually into a perfect posy of love I think⁸⁸

En esta parte el narrador cita de forma directa una conversación que sostiene con un músico, también realiza una cita indirecta por parte del “waiter” y después se remonta a un pasado lejano a otra escena, donde nos encontramos ahora “Outside” en un recuerdo del narrador. El narrador nos describe esta nueva idea y después el clima hace que se acuerde de octubres pasados, así interrumpe el presente de la narración para acordarse y describir su pueblo natal. Esta transición crea contraste entre el presente inmediato y el recuerdo que éste genera. Cabe mencionar una vez más la función poética del lenguaje al utilizar palabras onomatopéyicas como “whangs” y “bvoom”. Éstas nos vuelven a

⁸⁸ Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 53.

remitir a la importancia del sonido en la narración, al nexo que debe haber entre narración escrita y oralidad para autentificar la narración oral. El efecto que crea el contraste, que se da por la pluralidad de voces, es de energía, con lo cual el texto cobra vida.

La siguiente cita está aún más relacionada con la música y la función poética del lenguaje porque el narrador cita directamente a un cantante y escribe la canción que está escuchando, al igual que refuerza la función poética al escoger una presentación diferente al texto en el libro.

“In This World ,
Of ordinary people,
Ex- tra- ordinary people,
I’m glad there is you,”
—holding the “you,” breath, “In this world, of overrated pleasures,
and underrated treasures,” hum, “I’m glad there is You”— Twas me
told Pauline Cole to tell Sarah Vaughan to sing that in 1947—⁸⁹

La cita directa evoca la canción que escucha el narrador, quien le añade a la cita forma y explicación al describir cómo canta esta persona. (Por cierto que una vez más la narración cobra ritmo a través de su puntuación.) En este caso el narrador se dirige al lector usando otra grafía: en vez de utilizar “it was” escribe “Twas”. Esto es más corto y la palabra se pronuncia más rápido, el narrador se apresura a dirigirse al lector a platicarle sobre otra idea, otra libre asociación referente a esta canción que está escuchando. La multiplicidad de voces, de citas directas, opiniones por parte del narrador y exclamaciones le dan al texto contrapunto, es decir, contrastes y por lo tanto dinamismo.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 90.

Kerouac dijo que planear y adornar la prosa con recursos literarios ajenos a la conversación es una falsedad.⁹⁰ Denominó su prosa como una confesión verdadera porque le parecía que la narración de sus contemporáneos no representaba de manera tan fidedigna el habla; si el contenido no era cercano a la forma, el primero no era auténtico. Representar el habla no se puede lograr a través de revisiones y planeaciones temáticas sino sólo al representar el vaivén del dialogo natural entre personas o el diálogo que se forma en la mente. Justo esto era lo que el autor practicaba en su prosa espontánea: elegía el tema, revisaba sus notas y relataba desde el recuerdo y la memoria sin detenerse a sopesar lo que diría, o cómo lo diría; como en una conversación en la que se platica lo que se siente y piensa; sólo transmitiendo el pensamiento. Al escribir su diálogo interior o pensamiento de manera *verbatim* podemos experimentar la exaltación y los cambios de ánimo de sus recuerdos.

En los ensayos de Kerouac sobre prosa espontánea se indica que para representar el pensamiento de manera auténtica se debe ser meticuloso y describir de manera exhaustiva:⁹¹ “write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion”.⁹² A través de una descripción larga y sin puntuación la narración cobra un ritmo acelerado (o lento según la emoción del narrador): “Miles Davis leaning against the piano fingering his trumpet with a cigarette hand working making raw iron sound like wood speaking in long sentences like Marcel Proust”.⁹³ La manera de tocar de Davis es comparada con el diálogo; Kerouac menciona a Proust como un ejemplo a seguir para crear su prosa espontánea. Recordemos que Proust describía episodios de manera completa y detallada donde no cupiera duda alguna sobre los sentimientos del

⁹⁰ Cfr., Jack Kerouac, “Center of Interest” en “Essentials of Spontaneous Prose”.

⁹¹ Cfr., Jack Kerouac, “Belief and Technique for Modern Prose”.

⁹² Cfr., Jack Kerouac, “Essentials of Spontaneous Prose”.

⁹³ Jack Kerouac, “The Beginning of Bop”, p. 23.

narrador.⁹⁴ Esta cita manifiesta la exaltación que le provoca al narrador explicar lo que es el bop y su conexión con la escritura. Al mismo tiempo que no cabe duda sobre los sentimientos del narrador, por la manera exhaustiva de explicarse como Proust; la forma, es decir, el tipo de narración encabalgada o entrecortada, transmite la emoción del narrador, ya sea un diálogo pensativo o emocionado.

⁹⁴ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 510.

Conclusión: la oralidad en *Desolation Angels*

Las cuatro características que la oralidad comparte con el bop y la narración de Jack Kerouac son el ritmo dinámico, la expresión a través de la espontaneidad, los diferentes niveles y contrastes de la lengua que le dan energía a la narración y la magia del lenguaje, es decir, su función pragmática o poética.⁹⁵ El narrador unifica el contenido con la forma. La importancia del mensaje recae en el mensaje mismo, en cómo se dice. El cómo se oye es igual de relevante que el relato. Éste no puede ser contado de otra manera y la forma debe ser igual de vital y sonora que el contenido del cual habla, la generación Beat y la era del bop.

Kerouac es un autor oral, con su prosa espontánea representa el diálogo y el aspecto musical y poético de éste. El dinamismo de la palabra no puede ser mostrado a través de la descripción de imágenes, sino de la imitación de la música o el pensamiento que son dinámicos, porque nunca se podrá describir una imagen con la inmediatez con la que se percibe.⁹⁶ La música y el diálogo son lineales, se construyen como una cadena, no existen en el tiempo como un objeto, no pueden representar de golpe, sino que dan significado a través de la concatenación de notas musicales o palabras. En este sentido la palabra es más cercana a la música que a la imagen. La antepenúltima novela de Jack Kerouac es la síntesis de todo su quehacer literario: pasando por poesía, guión cinematográfico, ensayos, poética y biografía. Esta novela está basada en los aspectos estéticos y orales de la música como la apariencia libre y fluida del jazz bop. La novela también ilustra los ritmos cambiantes de este tipo de jazz; los repentinos cambios de velocidad en la lectura representan el entusiasmo y el desencanto del narrador. También

⁹⁵ Cfr., Roman Jakobson, *op. cit.*

⁹⁶ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 61.

emula la música y el diálogo a través de presentar contrastes, como el diálogo entre instrumentos, o en el caso de la novela, entre los personajes.

La vida y obra de Kerouac son parte de la contracultura de su época; el autor estaba en contra de lo establecido en cuanto a lo social y artístico. Criticaba el arte de la época, tanto música como escritura, como el jazz swing, característico de la época de la posguerra industrial por ser ordenado, predecible, de entretenimiento y de evasión. Kerouac exaltaba al bop, el cual representaba los sentimientos y la expresión del artista. El bop revela al artista, en cambio el músico de swing es un animador. El medio y el mensaje del bop son vehículos de expresión artística. Kerouac aboga por un arte expresivo, es decir, más representativo de lo intangible en la experiencia humana. Para el autor, el valor del músico o escritor y de su obra está en el contenido verídico, en el ser fiel a los sentimientos que pudieran transmitir y no sólo en la pericia del artista. A esta manera de escribir que exalta la espontaneidad, Kerouac la llamó prosa espontánea.

En el jazz bop como en la prosa espontánea, se debe plasmar el fluir de la mente sin detenerse a sopesar lo que se dirá; lo relevante es volcar los sentimientos a través del instrumento musical, o en el caso del autor, a través del uso de la máquina de escribir. La prosa espontánea es la conversación no planeada, es más representativa del pensamiento y del habla por venir del subconsciente y por realizarse en un estado de trance al escribir sin detenerse a reflexionar, como en la escritura automática. Kerouac dejaba guiar su arte por la intuición y la libre asociación porque creía que lo artificial minaba la naturaleza y la sociedad.⁹⁷ Esto se le facilitaba al verter sus pensamientos a través de mecanografiar en rollos de papel para así no tener que interrumpir el flujo de su diálogo cada vez que cambiase de hoja. Creía que la escritura y la música eran más auténticas si imitan la oralidad o el pensamiento, como en la improvisación musical

⁹⁷ Jack Kerouac, "Beauty as a Lasting Truth" en *Atop an Underwood*, p. 227.

bop, la cual es espontánea y representativa de lo que el intérprete o artista está pensando o sintiendo en ese momento.

La narración en *Desolation Angels* es un regreso a la oralidad en la escritura misma. Cabe recordar que la escritura vuelve la descripción de una imagen o idea estática y fragmentaria; no se puede leer de golpe, como con la vista que se puede ver una imagen u objeto en su totalidad. Kerouac creía que su prosa sería más auténtica y fiel a la oralidad si mostraba la espontaneidad, dinamismo y vitalidad de ésta. La música sí se asemeja a la oralidad porque es lineal y se va construyendo frase por frase y además logra transmitir la emoción del intérprete.⁹⁸ En el bop Kerouac encontró una expresión similar a la que quería utilizar en sus escritos.

En *Desolation Angels* el lector no sólo se enfrenta a una descripción analítica, también se ve involucrado en el sonido. El lector es triplemente llevado a la escena narrada: primero que nada a través de la lectura entiende lo narrado y lo visualiza; segundo, a través del sonido el lector se transporta a la escena de jazz narrada y es envuelto por el sonido tanto como en el habla; por último el lector capta las emociones que el narrador muestra a través de la cambiante velocidad de su relato. Recordar es vivir y lo que relata el narrador lo hace con tanta fidelidad que transmite la exaltación en su diálogo escrito y hace partícipe de esta emoción o sentimiento al lector. Esta dinámica narración oral y sus sonidos transportan al lector a la frenética época del bop, caracterizada por los cambios vertiginosos, viajes, experimentos, las nuevas visiones y religiones.

El narrador quiere romper con la vieja forma mecanizada de pensar: industrializada, materialista, consumista, destructiva, y quiere exaltar la naturaleza y el amor a través de plasmar con autenticidad el pensamiento o lo natural. Su obra refleja su

⁹⁸ Daniel Levitin, *op. cit.*, p. 192.

visión del mundo, su obra sirve para autovalidarse y confesarse. No está reglamentada por la sintaxis o la puntuación sino por el solo hecho de transmitir pensamientos de manera inmediata. A través del contenido y la forma de narrar el autor autentifica y valora su estilo de vida, además representa una época y un sentir: su visión del mundo, la visión Beat. Su obra tiene matices religiosos que van desde lo dionisiaco hasta el cristianismo y budismo. Lo dionisiaco como lo auténtico, los sentimientos al desnudo, la veracidad antes del orden analítico, racional apolíneo de la escritura. Este decir, lo que se piensa sin sopesar o planear, es una confesión, es un deber artístico.⁹⁹

Kerouac revaloriza el alcance del sonido en el lenguaje escrito al igual que su carácter de colectividad a través de su novedosa forma de escribir, representativa de su visión de la vida, así como su participación con otros artistas y poetas parteaguas en tantas lecturas y actividades culturales y sociales. Este autor va más allá de la palabra escrita, trasciende la mera descripción de imágenes y construye un panorama sonoro a través de una descripción auditiva, oral y musical. Revive el lenguaje oral en el relato escrito, logra convertir el contenido en la forma y la forma en contenido. La prosa se vuelve nuevamente como el lenguaje oral, que es rico en sonido y pluralidad; de una manera exuberante describe una época y un estilo de vida y un tipo de música igualmente vital.

⁹⁹ Jack Kerouac, "Beauty as a Lasting Truth" en *Atop an Underwood*, p. 227.

Bibliografía

- Alcoba, Santiago. *La oralización*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Auerbach, Erich. “La media parda” en *Mimesis*. trad. Willard Trask. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Desiderio Navarro. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Berendt, Joachim. *El Jazz*. Trad. Jas Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. (Colección Popular)
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.
- Breton, André. *What is Surrealism?* Bruselas, 1934.
<http://home.wlv.ac.uk/~fa1871/whatsurr.html> Octubre 2011
- Clellon Holmes, John. “This is the Beat Generation”. *The New York Times Magazine* noviembre 16, 1952.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Trad. Jesús Bal y Gay. México: FCE, 2002. (Breviarios 101)
- Dardess, George. “Jack Kerouac” *Dictionary of Literary Biography*. Vol. XVI. Michigan, A Bruccoli Clark Book/Gale Research Company, 1983.
- Derbez , Alain. “Todo se escucha en el silencio” La Jornada Semanal, 9 de mayo de 2010. <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/09/sem-alain.html>
- Domínguez Caparrós, José. “Estructuras métricas y sentido artístico”. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. No 3 (mayo 2004). <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre3/dominguez.pdf>
- García Roble, Jorge. *El disfraz de la inocencia: la historia de Jack Kerouac en México*. México: Milenio, 2000.
- Genette, Gérard. “Discours du récit”. *Figures II*, París: Seuil, 1969.
- Ginsberg, Allen. “A Definition of the Beat Generation” *Friction*, 1. [Winter 1982].
- Hoffman, Miles (1997). "Syncope". *National Symphony Orchestra*. NPR.
<http://www.kennedy-center.org/nso/classicalmusiccompanion/syncope.html>.
Julio 2009.
- Jakobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics” en *Style in Language*, Nueva York: Wiley, 1960.

- Kerouac, Jack. *The Town and the City*. Nueva York: Penguin, 2000.
- _____. *Atop and Underwood: Jack Kerouac, Early Stories and Other Writings*. Ed. Paul Marion. Nueva York: Penguin, 2000.
- _____. *On the Road*. Nueva York: Viking Press, 1957.
- _____. *Desolation Angels*. Nueva York: Riverhead Books, 1995.
- _____. *Big Sur*. Londres: New English Library, 1972.
- _____. “Essentials of Spontaneous Prose” (1957) en *The Portable Beat Reader*. Ed. Ann Charters. Nueva York: Penguin Books, 1992.
- _____. “Belief and Technique for Modern Prose” (1959) en *The Portable Beat Reader*. Ed. Ann Charters. Nueva York: Penguin Books, 1992.
- _____. *Jazz of the Beat Generation* Album. Ed. Simon Galloway, Londres: Jazz FM.
- _____. “The Beginnings of bop.” Escapade abril 1959. En el cuadernillo del CD *Jazz of the Beat Generation*. Ed. Simon Galloway, Londres: Jazz FM.
- _____. “Jazz of the Beat Generation” de la lectura de *On the Road* (1959). En el cuadernillo del CD *Jazz of the Beat Generation*. Ed. Simon Galloway, Londres: Jazz FM.
- _____. “Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation”. *Esquire magazine*, marzo 1958, p. 24. <http://xroads.virginia.edu/~ug00/lambert/ontheroad/articles/esquire0358a.jpg> marzo 2012.
- Levitin, Daniel, J., *This is Your Brain On Music*. Nueva York: Plume, 2007.
- Lotman, Yuri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
- Maynard, John Arthur. *Venice West, The Beat Generation in Southern California*. Nueva Brunswick y Londres: Rutgers University Press, 1991.
- Nicosia, Gerald. *Jack Kerouac*. Barcelona: Circe, 1994.
- O’Neil, Paul. “The Only Rebellion Around”, *Life Magazine* noviembre 30, 1959.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: FCE, 1999.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo veintiuno, 2002.
- _____. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales, La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo veintiuno, 2001.

- Phillips, Lisa, *et al. Beat Culture and the New America: 1950-1965*. Nueva York: Flammarion y Whitney Museum of American Art, 1995.
- Portable Beat Reader, The*. Ed. Ann Charters. Nueva York: Penguin, 1992.
- Revueltas, Eugenia. *Oralidad y escritura*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Roberts, Philip Davies, *How Poetry Works: The Elements of English Poetry*. Middlesex: Penguin, 1987.
- Sante, Luc, “On the Road Again”. *The New York Times*. Agosto 19, 2007. http://www.nytimes.com/2007/08/19/books/review/Sante2-t-1.html?_r=0 Septiembre 2012.
- Sosa López, Emilio, “Prólogo” y “Visión y técnica novelística de Virginia Woolf” en *La novela y el hombre*. Madrid: Gredos, 1968. (Biblioteca Universitaria Gredos II. Ensayos.)
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1958.
- Storr, Anthony, *La música y la mente, el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós, 2002. (Paidós de música, 3)
- Tirro, Frank. *Jazz, A History*. Nueva York: Yale University Press, 1977.
- Treadwell, Bill. “What is Swing?” *Big Book of Swing*. Nottingham: Cambridge House, 1946. http://www.savoyballroom.com/bandstand/original_descriptions.htm marzo 2012