



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“Can you hear me now?”:
Interpretaciones vocales y musicales
de la obra de Jack Kerouac

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

MIRIAM REYNA TORRES CARRILLO



ASESORA: DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Pasaron ocho años desde que comencé a esbozar lo que se convirtió en esta tesis y su salida a la luz como un texto oficialmente terminado, pero ha transcurrido incluso más tiempo desde el deseo inicial de escribir sobre Kerouac y la música. Este es un espacio muy pequeño para recordar todo lo que contribuyó a la concreción de este trabajo en ese lapso tan largo y de muchas pausas, pero me detendré un momento para honrar a algunas personas que lo hicieron posible:

A mi familia, presente y ausente; en especial a mi mamá, Silvia, por su ejemplo constante y apoyo incansable; sobre todo, por dejarme ser.

A mi asesora, Susana, por su dirección, acompañamiento, comprensión y paciencia, más aún por su fe, que incluso hoy me sorprende.

A mis compañerxs y amigxs dentro y fuera del andar académico/laboral, en particular Ana Cecilia Medina, Diana Estefanía, Ana María González Alatorre, Cinthya García, Amalia Domínguez, Jimena Preza, Liliana Lozano, Griselda Gallegos, Marco Sánchez y Elisa Hernández, por su confianza, escucha y aliento sincero. Mención aparte para Alberto Escobar de la Garma, por su complicidad y guía generosa en lo académico y musical.

A mis colegas en PoéticaSonora por su curiosidad y empeño en conocer nuevas formas de lo literario, desde y más allá de la voz.

A mis lectorxs, Aurora Piñeiro, Gabriela García, Rocío Saucedo y Carlos Lingan, por sus enseñanzas en la Facultad, además de sus observaciones críticas y entusiastas.

Ciudad de México, mayo 2022

Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1: Oralidad y sonoridad del texto literario: su performance en las obras de la Generación Beat	10
1.1 Del sonido, a la letra, a la voz grabada.....	11
1.2 Importancia del performance y las poéticas sonoras para la Generación Beat	16
♦ Antecedentes de la poesía-jazz en Estados Unidos	21
♦ El jazz, los beats y su interés por el performance y la poesía grabada.....	22
♦ Burroughs y Ginsberg: vínculos con el performance, la música popular y sus colaboraciones con otros artistas	27
♦ Canales de distribución de la obra grabada de los beats.....	30
1.3 La prosa espontánea de Jack Kerouac y cómo podemos considerarla como una poética sonora	33
Capítulo 2: Jack Kerouac: de la lectura en voz alta a la canción	38
2.1 Kerouac por Kerouac.....	39
♦ “On the Road (Jazz of the Beat Generation)”	47
♦ “Washington D.C. Blues”	56
♦ “On the Road (Song)”	69
2.2 Kerouac por otros artistas.....	76
♦ <i>Kerouac kicks joy darkness</i>	82
♦ <i>One Fast Move or I’m Gone: Songs from Kerouac’s Big Sur</i>	89
♦ <i>Esperanza: Songs from Jack Kerouac’s Tristessa</i>	96
Conclusión.....	105
Fuentes consultadas	112
Referencias bibliográficas.....	112
Discografía.....	117
Filmografía.....	117

What is my own voice?—because I am an artist, none ever hear it nor my ideas either.

Jack Kerouac, 1950

He spoke no English until he was five. He wrote incessantly, carrying usually a small spiral notebook in his back pocket so as to “sketch” what occurred on the spot. He was in that old way “serious”. He really believed in words.

Robert Creeley

Introducción

Las interpretaciones vocales y musicales de la obra de Jack Kerouac implican procesos de mediación que alteran tanto formal como temáticamente los textos poéticos y narrativos del autor y, por ende, afectan la recepción y significación de los mismos. Aunque en una primera instancia estos procesos parten de una materialidad escrita, es gracias a la lectura en voz alta de la obra (ya sea con o sin un acompañamiento), o bien a la adaptación musical de la misma, que podemos tomar en cuenta los aspectos orales, sonoros y performativos de estas interpretaciones. Gracias al acceso que se tiene a los registros sonoros, se pueden reevaluar las posibilidades de transformación y realización a las que dio lugar su interés por las dimensiones sonoras y musicales de su escritura.

En esta tesis se buscará mostrar los vínculos que tiene la escritura de Kerouac con lo sonoro y musical. Sin embargo, no sólo se hará referencia a las metáforas musicales plasmadas en textos donde explica parte de su poética –*e.g.* “Essentials of Spontaneous Prose”, donde el autor se refiere a sí mismo como un jazzista¹–; o bien, aquellos relativos a las formas de trasladar elementos del jazz –en particular del bebop– para la configuración de su estilo, a partir de recursos como la oralidad, el ritmo y la improvisación, factores que la crítica ha abordado de manera significativa². Esta investigación se centrará, más bien, en develar el papel que juegan lo sonoro y musical, considerando sobre todo el repertorio de grabaciones que dan constancia de su interés por explorar el potencial de la performatividad

¹ Cf. “Essentials of Spontaneous Prose”. *Black Mountain Review* 7 (otoño 1957): 226-228; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 3, Lynn M. Zott, ed. Michigan: The Gale Group, 2003. pp. 65-66.

² Para ahondar en esta aproximación véase Escobar, 2009.

vocal. A partir del acercamiento a estos registros, se mostrará la manera en la que la exploración vocal y sonora constituyó parte de su proceso creativo.

Los lazos sonoro-musicales que se vinculan con su escritura pueden ejemplificarse mediante sus tres álbumes grabados en estudio entre 1958 y 1960 (el primero con un pianista, el segundo con dos saxofonistas y el tercero sin acompañamiento), y con las cintas caseras que realizó hasta los últimos años de su vida, algunas de las cuales han sido editadas de forma póstuma. Se podrá reconocer que el autor recurría a éstas ya sea con un afán de mero entretenimiento, al grabarse mientras escuchaba la radio y cantaba; con intenciones tanto documentales como literarias, al registrar conversaciones con amigos — las cuales trataría de reproducir en su narrativa—; o bien realizando lecturas de su propia poesía o narrativa para experimentar y probar sus alcances y cualidades acústicas, lo que le permitía contar con un referente más para la revisión de sus escritos. Por este motivo, también hablaremos del interés que ha surgido por conocer y estudiar su obra a partir de lo sonoro como tal, ya sea con textos leídos en voz alta y/o musicalizados, más que considerándolos mediados por la página, a través de una lectura realizada en silencio.

Por un lado, es importante señalar que este tipo de estudios se ha beneficiado, desde la década pasada, de la reedición de álbumes de poesía y narrativa leída por los propios autores, como ha ocurrido con Kerouac y con otros miembros de su generación, o bien aquella interpretada por otros artistas, ambos casos difundidos en formatos de LP y CD. Por otro lado, se ha aprovechado el interés que se ha prestado a la creación de archivos sonoros, mediante los cuales se han recuperado, preservado y abierto al acceso público en internet una gran variedad de grabaciones de presentaciones de diversos poetas y artistas de otras disciplinas —ya sea desde iniciativas independientes, o bien, vinculadas a proyectos universitarios— (e.g. PennSound, SpokenWeb, Woodberry Poetry Room, UbuWeb, Naropa

Poetics Audio Archives). Estos materiales, a su vez, ofrecen otra forma más de acercamiento y conocimiento del fenómeno literario en general, sin restarle importancia al texto impreso. De ahí que en las últimas décadas, se hayan tenido que desarrollar nuevas herramientas teóricas y analíticas para los estudios literarios que parten de la existencia de estos recursos, por ejemplo, aquellas elaboradas por el poeta e investigador Charles Bernstein, quien está interesado en el análisis a partir de la escucha de poesía en voz de sus autores, lo que conlleva una nueva forma de apreciar dichas obras.

En este trabajo estudiaremos algunas grabaciones caseras de Kerouac porque, como ya se dijo, servían de soporte a su creación artística, además de que unas de ellas han sido editadas para conservar y subrayar una vez más el vínculo de este autor y su obra con la música. A partir de tres ejemplos —una narración, un poema musicalizado y una canción— mostraremos cómo es que este escritor empleó su voz junto con grabaciones de la misma para enriquecer y poner de relieve la dimensión sonora de sus escritos. Aunque estas cintas serán el eje de este trabajo, no dejaremos de considerar aquellas realizadas en estudio, ni el hecho fundamental de que ante todo tratamos con alguien que siempre se sirvió del registro escrito, aun cuando no toda su obra fuera publicada. Dicho esto, nos veremos en la necesidad de transitar de lo escrito a lo sonoro y viceversa.

Considerando sus características performativas, esta muestra de materiales sonoros abarca desde la lectura hasta la improvisación, además de la colaboración con músicos, en un diálogo constante entre texto y música, al que el escritor apeló desde distintos géneros literarios, que incluyen tanto la lírica como la narrativa. Por último, revisaremos la forma en que este legado musical y literario ha sido retomado por distintos artistas en las últimas décadas, con lo cual han contribuido a mantenerlo vigente y proporcionar una forma más de llegar a conocer la obra de este autor.

En el primer capítulo estudiaremos las manifestaciones que puede tener la oralidad en un texto literario escrito y, a su vez, las posibilidades que surgen a partir del performance y el acompañamiento del mismo. Posteriormente, nos daremos a la tarea de hacer un breve recuento de otros autores, contemporáneos de Kerouac, que, como él, se interesaron por la exploración de sus obras más allá de la página. Veremos que hicieron esto vía la lectura en voz alta durante presentaciones en vivo, donde llegaban a colaborar con músicos, o bien a través de la utilización y edición de grabaciones de sus propias voces y otros sonidos para la conformación de sus escritos. Esto contextualizará esta práctica en un horizonte más amplio, más allá del interés particular de Kerouac en la performatividad sonora, mostrando –hasta donde sea posible– las similitudes, así como las diferencias, por las que sus obras podrían distinguirse de aquellas de otros integrantes de su generación. Por último, haremos una escala en la poética del escritor y la importancia que la oralidad y lo sonoro-musical tuvieron para forjar su estilo de escritura, pues están presentes como un tema, le proporcionaron herramientas para conformar su método de composición, y, finalmente, se constituyeron en otra forma de dar a conocer su obra mediante presentaciones en vivo y la edición de sus lecturas en un estudio de grabación.

Con base en lo anterior, en el capítulo siguiente, haremos un recorrido por la discografía en estudio del escritor. Hablaremos de la importancia que el uso de cintas caseras tuvo para la realización de *Visions of Cody*, con el fin de ubicar estos materiales en la historia del desarrollo de su prosa. Luego, analizaremos las lecturas grabadas y musicalizadas, según sea el caso, de “On the Road (Jazz of the Beat Generation)”, “Washington D.C. Blues” y “On the Road (Song)” como ejemplos de su poética y su relación con la música, todas éstas editadas hasta 1999. Y para concluir, daremos un panorama de otras reinterpretaciones del carácter sonoro de su obra, tomando como referentes tres álbumes editados en los últimos

25 años: *Kerouac kicks joy darkness* (1997), *One Fast Move or I'm Gone: Music from Kerouac's Big Sur* (2009) y *Esperanza: Songs from Jack Kerouac's Tristessa* (2013).

Al terminar este recorrido tendremos un panorama de la intersección de la literatura estadounidense y la música popular durante la segunda mitad del siglo XX, a partir de un acercamiento a la producción de este escritor de la Generación Beat desde lo sonoro, incluyendo aspectos de la interpretación vocal de las obras en cuestión. De ahí, apreciaremos la importancia que tuvo el carácter aural del lenguaje –en el habla, en diálogos, aunado a sus implicaciones emotivas– al cumplir un papel elemental en la concepción misma de su poética y, por consiguiente, en la creación de sus textos. De este modo podremos constatar las maneras en que esta sonoridad trasciende su materialidad escrita y llega a manifestarse a través de diversas voces.

Capítulo 1

Oralidad y sonoridad del texto literario: su performance en las obras de la Generación Beat

Antes de analizar las distintas manifestaciones de lo sonoro en la obra de Jack Kerouac, resulta provechoso señalar que la apertura a este tipo de acercamientos a la literatura se ha hecho posible gracias al trabajo en torno a las tecnologías y prácticas que configuran y modifican la conciencia de lo aural, es decir del sonido y la escucha. A partir de volúmenes como *The Audible Past – Cultural Origins of Sound Reproduction*, *The Auditory Culture Reader* y *The Sound Studies Culture Reader* podemos darnos cuenta de la importancia que el sentido de la escucha tiene en distintos ámbitos del quehacer humano, en la vida cotidiana y en distintas ramas culturales como son la música y la escritura. Sumado a esto veremos que en la academia literaria también hay una línea de investigación que reconoce y privilegia el papel de la oralidad en la cultura letrada y en la producción de distintos escritores, como es el caso de Kerouac. Por este motivo, haremos un breve recorrido por las maneras en que el contexto musical y tecnológico influyó en las ideas sobre la escritura y los alcances que ésta podía tener, durante el auge de la Generación Beat, y que confluyen de manera fundamental en la conceptualización y configuración de la práctica conocida como prosa espontánea. Para este propósito, este capítulo está dedicado en primer lugar a las propuestas recientes en los estudios literarios que subrayan la retroalimentación o interrelación de la oralidad y las distintas tecnologías que impulsan la literatura. Posteriormente, haremos un recuento breve de algunos escritores, tanto aquellos que se han considerado pioneros, como aquellos que fueron contemporáneos y amigos de la generación de Kerouac, y que aprovecharon el auge de la grabación sonora para dar a

conocer sus poemas a través de discos, en los que solía ser común que colaboraran con músicos de su época. Para terminar, expondremos que la prosa espontánea se benefició de las posibilidades de su contexto tecnológico y cultural.

1.1 Del sonido, a la letra, a la voz grabada

El lenguaje ha sido entendido, entre otras cosas, como un sistema mental y abstracto, pero que se manifiesta en la oralidad, es decir, a partir de la emisión o vocalización y la recepción (a través de la escucha) en un intercambio de palabras o mensajes significantes en un contexto determinado. Cabe recordar que al formular su teoría del signo lingüístico, Saussure postuló que éste se compone, por un lado, de una imagen acústica, o sea de sonido, y por otro lado, de un concepto o significado (91-92). Desde esta perspectiva, la lengua todavía no contempla una escritura, una concreción gráfica o inscripción, que puede remitir a lo oral/sonoro del lenguaje para así crear sentido y comunicar. Igualmente, reconocemos que los antecedentes de la literatura occidental como hoy la estudiamos están precisamente en la oralidad, ya que los textos clásicos de la antigüedad se transmitían de boca en boca, independientes de un registro escrito. Y hasta la fecha hay lenguas³ y, por ende, literaturas que son orales, cuya creación, recepción y apreciación dependen de una situación social de escucha, o sea una experiencia colectiva o performance público, en la que la dimensión sonora de lo literario toma precedencia.

³ De acuerdo con un documento de trabajo de la UNESCO, es difícil determinar con exactitud el número de lenguas que carecen de sistemas de escritura, aun cuando algunas fuentes llegan a reportar si ciertas lenguas cuentan con una ortografía o una ortografía oficial (Robinson y Gadelii, 2-3). En el caso del *shoshone*, lengua nativa de Estados Unidos, uno de sus hablantes explica que ésta aún no tiene un sistema de escritura estandarizado. A pesar de que han trabajado con lingüistas para el desarrollo de estos sistemas, integrantes de varias tribus los han rechazado: “Algunas personas en verdad creen que su lengua no debería escribirse en absoluto, mientras otras piensan que su escritura ayudaría a su evolución y preservación.” Broncho, s/p) [traducción propia].

Ahora bien, con la implementación de un alfabeto, o sea un conjunto de grafías que remiten a los sonidos del lenguaje, como ocurre con un alfabeto fonético, la oralidad se encuentra mediada por un sistema visual de significación que vuelve más complejo el proceso de comunicación verbal y, por consiguiente, el proceso de interpretación del mensaje literario. De ahí, puede decirse que la escritura alfabética es una primera tecnología del lenguaje, pues es capaz de producir, reproducir y guardar un registro de mensajes verbales. Asimismo, podríamos plantear que el texto literario, en su forma escrita, está compuesto por tres dimensiones, a saber: una dimensión sonora inherente a la lengua; una dimensión visual determinada por las palabras y los signos inscritos en un papel, en una pantalla, o en cualquier otro material o soporte que posibilite la producción, reproducción y recepción de una escritura; y una dimensión conceptual que atañe al significado que se pueda abstraer de un texto, y cuya comprensión se da a partir del proceso cognitivo de recepción, de lo que llamamos “lectura”.

Por lo general, cuando hablamos de la lectura pensamos en aquella realizada en silencio frente a un libro o cualquier otro mensaje escrito. Sin embargo, cabe subrayar que este tipo de lectura es sólo una de las formas en que podemos acercarnos e interpretar una obra literaria. Con tecnologías de reproducción del lenguaje como la escritura, la imprenta, la grabación sonora, la radio, medios audiovisuales como el cine y la televisión, la computadora y el internet, contamos con gran cantidad de herramientas para la creación y difusión de obras literarias, cada una con características específicas que configuran la recepción de dichas obras.

Para efectos de esta investigación, abordaremos la importancia que la grabación sonora tiene dentro del campo literario. Ésta radica primordialmente en el hecho de que posibilita y evidencia la experimentación con la sonoridad de un texto literario, misma que, en

ocasiones, queda subordinada a su contenido semántico. Igualmente, sirve para registrar el audio de un poema o una narración leídos en voz alta, ya sea durante un acto en vivo, dentro de un estudio, o en otra situación, lo que a la larga puede resultar crucial para el entendimiento de cierta obra, autor o corriente literaria. Además, representa una forma más de hacer circular el texto literario, si se editan y distribuyen grabaciones en formatos físicos como el disco de acetato o el cassette, o bien, en formatos digitales como los mp3, a través de plataformas de *streaming* o podcasts. Y por último, como veremos más adelante, la tecnología sonora puede ser un elemento clave para el desarrollo y proceso creativo de un escritor, como es el caso de Jack Kerouac.

Dado que la grabación de la lectura en voz alta de un texto literario escrito abre una vía para conocer su carácter sonoro, ésta a su vez puede llegar a enriquecer, e incluso cambiar nuestra apreciación y entendimiento del mismo. De este modo, aunque haya una escritura que siente un precedente y, en cierto modo, determine a partir de convenciones, como los signos de puntuación y la ortografía, cómo ha de leerse y “sonar” un texto, veremos que éste forzosamente se vuelve otro durante la lectura sonora, pues depende tanto de las intenciones comunicativas de sus respectivos lectores o intérpretes, como del contexto en que se realizan estas lecturas.

En palabras de Charles Bernstein, la grabación de un poema u otro texto literario leído en voz alta evidencia por lo menos dos cosas: la primera es que “no hay un texto original, sólo una serie de versiones en torno a un centro vacío”⁴, pues la obra como tal coexiste en varios medios o soportes diferentes, es decir, en el texto escrito (o alfabético como lo

⁴ Bernstein, Charles. “Conversación con Charles Bernstein”. Textualidades Múltiples LLEOM/Festival Poesía en Voz Alta. Ciudad Universitaria UNAM, Ciudad de México. 17 de abril 2015. Conferencia.

<<http://laboratorioextendido.dropmark.com/150515/4649896>>. [traducción propia]

denomina el autor), en su performance (entendido como su lectura en voz alta) y en la grabación del mismo performance. La segunda es que la grabación misma conlleva mucho más que la sonoridad inherente al texto literario, pues también implica las características vocales y emotivas de quien lo transmite, las circunstancias en que lo hace y su respectiva audiencia. En suma, este medio supone todo un conjunto de manifestaciones acústicas que por su naturaleza no se podrían deducir del texto escrito, y que junto con éste constituyen otra forma de textualidad (Bernstein, 2011, 108, 111).

Dentro de estas manifestaciones acústicas destacan los modos de recitación poética que se utilizan dentro de distintas esferas literarias, e incluso pueden derivarse de las mismas (Meza, 2016). Por ejemplo, dentro de la tradición anglófona, Marit MacArthur ha identificado un modo de recitación que denomina “encantamiento monótono”. Éste se compone de diversas características vocales, emotivas y rítmicas, como el uso de una cadencia descendente dentro de un rango vocal reducido; una actitud grave y poco expresiva, distanciada de la posible emotividad del poema en cuestión; y un ritmo lento y constante que tiene precedencia por sobre una entonación convencional, y llega a difuminar otros rasgos de la textualidad escrita como la longitud y la división de los versos (44). Cabe resaltar, además, que estos modos de recitación incluso pueden determinar que un texto literario, como un poema, se entienda como tal, es decir, se vuelven parámetros para clasificar y diferenciar un texto literario de otro tipo de mensaje verbal (Meza 2016). En conclusión, la manera en que se escucha cómo se lee un texto literario condiciona nuestra interpretación del mismo.

A lo largo de esta investigación daremos cuenta de los modos de recitación que Jack Kerouac utiliza en las grabaciones que realizó de su propia obra, y la manera en que éstos

concuerdan con su poética, al basarse en la improvisación y en la oralidad, ambos elementos básicos en el jazz y el blues.

1.2 Importancia del performance y las poéticas sonoras para la Generación Beat⁵

A mediados del siglo XX, la Generación Beat tuvo un papel clave dentro de los movimientos contraculturales en los Estados Unidos. Por un lado, representó modos de vida no conformistas, que fomentaban una gran diversidad de experiencias por parte del individuo (incluso aquellas que eran nocivas o radicales, en especial en lo relativo al consumo de drogas), y que contrastaban en gran medida con las clases medias que prosperaron dentro de los suburbios después de la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, sus integrantes propusieron e implementaron nuevas maneras de entender el quehacer literario al integrar elementos de otras artes, como los de la música popular y el jazz, y al adoptar una espiritualidad derivada del budismo (entre otras prácticas orientales); además de experimentar con otros medios tecnológicos y soportes, como los que ofrecían el cine y la grabación sonora.

California y Nueva York fueron los estados clave para la conformación y el desenvolvimiento de la Generación Beat. No obstante, no se considera un grupo homogéneo, como tampoco una comunidad artística aislada, puesto que sus miembros convivieron e intercambiaron ideas con artistas y poetas contemporáneos, como aquellos pertenecientes al denominado San Francisco Renaissance, con quienes plantearon perspectivas alejadas de la ortodoxia académica de su momento. También se involucraron en la vida política y social, ya que pensaban que como artistas podían contribuir a ejercer cambios en la sociedad, y se interesaron por temas que se consideraban tabú, como el consumo de las drogas y sus efectos, lo que a su vez les dio gran notoriedad en los medios de comunicación.

⁵ Una versión editada de este capítulo aparece en el sitio web PoéticaSonora MX, con el título “La Beat Generation y el performance” <<https://poeticasonora.unam.mx/la-beat-generation-y-el-performance>>

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, John Clellon Holmes y Neal Cassady, considerados como los fundadores de la Generación Beat, se conocieron entre 1941 y 1948 por medio de amistades comunes como Herbert Huncke y Lucien Carr. En un inicio, frecuentaron el área de Nueva York cercana a la Universidad de Columbia, donde tanto Kerouac como Ginsberg realizaron estudios. El nombre del grupo se le atribuye a Kerouac, quien se refirió así a este clan de amigos escritores, aunque fue también gracias a un ensayo publicado por Holmes en 1952 en la *New York Times Magazine* bajo el título de “This Is the Beat Generation”. Holmes caracterizó a esta agrupación como resultado de los intereses y las condiciones vitales de la juventud estadounidense que llegó a la adultez durante la segunda posguerra (durante la década de los años 40), en oposición al conjunto de escritores y artistas de la primera posguerra (en la década de los años 20), conocido como la Generación Perdida. Éste estuvo marcado por ciertas consecuencias de la Primera Guerra Mundial, como una pérdida de fe y la preponderancia de corrientes filosóficas como el existencialismo. Para Holmes, en cambio, la Generación Beat se definiría por una búsqueda indispensable e inagotable de algo en qué creer, una necesidad por establecer valores propios que les dieran sentido a sus vidas, basados en una fe fundamental en el individuo y en una sed por la libertad del mismo (4-5). De acuerdo con este autor, ‘beat’ era indicativo de algo más que una actitud de tedio o hastío ante las tradiciones sociales, que más bien se refería a la conciencia que las personas tenían de sí mismas, como explica en esta cita: “more than weariness [beat] implies a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself” (4). De ahí que el individuo y sus experiencias fueran elementales para la creación de estos escritores, pues sus propuestas literarias tenderían a homologar sus vidas con sus obras (Gewirtz, 23).

Por su parte, Kerouac concebía a la Generación Beat como parte de una revolución social en los Estados Unidos, que conllevaba una liberación sexual y espiritual, encabezada por la juventud (Gewirtz, 23). Así, recalcó las connotaciones positivas de ‘beat’, pues de acuerdo con la noción que él tenía del término, éste aludía a lo beatífico, a una actitud alegre y desinhibida, y a una disposición para disfrutar de la vida con total libertad, todo lo cual veía materializado en la figura de Neal Cassady. Según explica Isaac Gewirtz: “when he [Kerouac] met Cassady, he felt that he had encountered the embodiment of all the unhhibited openness to experience and refusal to accept authority unquestioningly that was for Kerouac the promise of America” (20).

En 1957, luego de la atención mediática que recibieron tanto el juicio en contra del libro de Ginsberg, *Howl and Other Poems* (1956), por considerársele obsceno, como la publicación de *On the Road*, el adjetivo ‘beat’ comenzó a adquirir connotaciones negativas al ser relacionado con actitudes violentas o criminales, que se alejaban de las nociones que los escritores mencionados tenían de éste. Sin embargo, en un artículo de 1959, Kerouac aún defendía que lo beat consistía en una búsqueda por gozar de la vida con la mayor libertad posible, pues afirmaba: “there is no doubt about the Beat Generation, at least the core of it, being a swinging group of new American men intent on joy...” (“TOBG”, 22)⁶. Igualmente, reconocía la importancia que la cultura y el sonido del bebop tuvieron en la década anterior y la forma en que esto influyó en su poética espontánea y confesional, pues en sus textos habría de implementar un estilo nutrido, entre otras cosas, por la forma de hablar de los seguidores del bebop. Menciona:

⁶ Hay que tomar en cuenta que el autor se refiere sobre todo a los orígenes de este grupo literario. No obstante, en años posteriores también se han identificado a escritoras como Diane di Prima, Joyce Johnson y Anne Waldman, entre otras, como integrantes de este grupo, o bien, como herederas de las propuestas artísticas de los beats.

Anyway, the hipsters, whose music was bop, they 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 (that same old human soul). And so Huncke appeared to us and said “I’m beat” with radiant light shining out of his despairing eyes [...] It was a new language, actually spade (Negro) jargon but you soon learned it [...] Some of these hipsters were raving mad and talked continually. It was jazzy. (“TOBG”, 23)

El poeta LeRoi Jones (Amiri Baraka), a su vez, fue anfitrión de reuniones de varios amigos escritores y defendió a este grupo de sus detractores, al argumentar que su obra era vanguardista y que, como ya hemos mencionado, se contraponía a las concepciones ortodoxas de lo literario. Aunque Jones no distinguía a la Generación Beat como un movimiento con un programa definido, subrayó el parteaguas que significaron las obras más conocidas de Ginsberg y Kerouac, como podemos leer en una carta enviada a la revista *Partisan Review* en 1958, en respuesta a un artículo que criticaba a algunos miembros de este grupo:

It seems to me that Beat is less a movement than a reaction. It is a reaction against, let us say to start, fifteen years of sterile, unreadable magazine poetry. [...] As with Dada, Beat represents a line of departure rather than a concrete doctrine. And even if this departure never produces another poem as influential or controversial as Allen Ginsberg’s “Howl”, there is no doubt in my mind that it will produce better ones. The same is true of Kerouac’s *On the Road*. It breaks new ground, and plants new seeds... (20)

En un ensayo originalmente publicado en 1957, Kenneth Rexroth, a quien Kerouac describió como el padre de los poetas jóvenes de San Francisco, argumentó que los héroes o estandartes de esta camada de artistas eran Charlie Parker, saxofonista fundamental para el bebop, y el poeta Dylan Thomas, pues según él ambos llevaron tanto sus vidas como sus vocaciones al límite. Del mismo modo, reconoció en los beats un espíritu de rebeldía y audacia que consideraba indispensable para la creación literaria en particular, pero que también podía verse reflejado en la pintura y en el jazz de la época (Rexroth, “Disengagement”, 7). Además, dio crédito a los poetas vanguardistas de esa época por su

crítica a los valores de la sociedad y por oponerse a la poesía tradicional o académica. Dentro de este grupo también identificó a Denise Levertov, Robert Creeley, Charles Olson, Robert Duncan y Philip Lamantia, quienes veían a la poesía como un acto comunicativo, un vínculo entre personas a través de un lenguaje claro y conciso, en contraposición con otros escritores que concebían a la poesía como un fin en sí mismo (Rexroth, “Disengagement”, 12).

Asimismo, Rexroth destacó la importancia que la ciudad de San Francisco tuvo en ese periodo, no sólo porque atrajo a poetas como Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Whalen y Michael McClure, sino también por el papel que jugó The Poetry Center of San Francisco al dar cabida a presentaciones en vivo. Cabe recalcar que dichas presentaciones también se llegaron a realizar en galerías y en casas particulares, lo cual apunta a la preponderancia que se le daba a la experiencia comunitaria de la poesía compartida en voz alta, es decir, a su dimensión performática y ante todo sonora (cf. Rexroth, “Disengagement”, 13). Por ejemplo, hasta la fecha, el performance en el que Ginsberg dio a conocer “Howl” se considera legendario, llevado a cabo en San Francisco en la Six Gallery el 7 de octubre de 1955, casi un año antes de su publicación. Esto no sólo es relevante por el hecho de que fue la primera vez que el texto se sometió ante un público de forma auditiva, sino también porque además tuvieron lugar lecturas de Philip Whalen, Philip Lamantia, Gary Snyder y Michael McClure. Entre la audiencia que presenció esta sesión se encontraba el mismo Kerouac, quien haría un recuento de la ocasión en *The Dharma Bums* (Gewirtz, 13; Warner, 26).

♦ Antecedentes de la poesía-jazz en Estados Unidos

Hay que tener en cuenta que si esta poesía se prestaba de forma especial para conocerla mediante presentaciones en vivo se debía, en parte, a que fomentaba la colaboración o el performance con músicos. Una de las formas en las que ganó gran popularidad fue a través de la mancuerna poesía-jazz, es decir, aquella que se presenciaba en vivo y que era acompañada por ese tipo de música, si bien es cierto que sus antecedentes se remontan a los servicios religiosos de comunidades negras, en los que el pastor incluía elementos poéticos en sus sermones, a los que los feligreses respondían con cantos (Wallenstein, 1979, 142-143). De ahí que géneros como el jazz, el blues o el gospel adoptaran formas particulares de interacción entre músicos, instrumentos y voces que fueron conocidas como mecanismos estructurales de *call-and-response*.

Además, el jazz se relaciona con lo poético al contemplar un elemento vocal que involucra un ritmo, una cadencia y una emoción manifiesta mediante una o varias voces. En el caso de la poesía-jazz, lo vocal puede suponer desde *scat*, sonidos y palabras inventados o el sinsentido, hasta improvisaciones más elaboradas o *raps*, con sonidos, juegos de palabras y expresiones coloquiales y vernáculos, que en conjunto pueden entenderse como un lenguaje en sí mismo (Wallenstein, 1979, 144). Además, como explica Barry Wallenstein, la improvisación o creación al momento del performance dan la pauta tanto para lo musical como para lo poético, por lo que su combinación puede ser tan fructífera, y es uno de los motivos por los que ésta ha prevalecido:

The ingredient of improvisation is central both to jazz and poetry. Improvisation, or the act of inventing on the spur of the moment, has more or less defined modern jazz and the result has been endlessly innovative music. Likewise, the movement of the poem is its internal performance, the way in which it gets to where it finally ends. The way lines release other lines, the leaps of emotion or emotions along these releases, the flow

of ideas along stanza breaks and ellipses, is the real performance of poetry—and of jazz. (Wallenstein, 1979, 144)

Dentro de los poetas que destacan en este tipo de práctica está Langston Hughes, precursor de la integración del jazz y el blues en sus obras, desde la década de 1920, y partidario del trabajo conjunto con músicos. Llegó a presentarse junto con Charles Mingus, Thelonious Monk y Randy Weston durante performances de su poesía, donde la música enfatizaba no sólo el vínculo entre sus textos y el sonido, sino también la relación de sus poemas con su público (Wallenstein, 1979, 148, 151). Además amerita mencionar que el escritor editó lecturas de sus poemas en el álbum *The Dream Keeper and Other Poems* (1955), entre otras grabaciones relacionadas con el legado del jazz (*The Story of Jazz* (1954)), y la historia afroamericana (*The Glory of Negro History* (1966)). A su vez, otros artistas han retomado y grabado textos de Hughes, o bien, éstos han servido de inspiración para piezas musicales como “I’ve Known Rivers” de Gary Bartz, la cual es una referencia directa a uno de los poemas más conocidos del autor, “The Negro Speaks of Rivers” (Wallenstein, 1979, 148).

♦ El jazz, los beats y su interés por el performance y la poesía grabada

El ímpetu contracultural y subversivo implícito en el jazz siempre ha jugado un papel central para los creadores de esta música, los afroamericanos (Jones, L., 2016). Sin embargo, a partir de la década de 1920, estos factores no pasaron desapercibidos para algunos estadounidenses blancos que se percataron de que a través de esta forma artística se podían formular críticas a la sociedad y a los valores promovidos por la clase media blanca (Thomas, 291). De forma similar, en los años 50 los integrantes de la Generación Beat, en su mayoría blancos, apreciaban las actitudes de rebeldía y rechazo a lo social o

convencionalmente aceptado connotadas por el jazz y la cultura que lo rodeaba. Y aunque para ambos grupos raciales esta música tenía implicaciones contraculturales, en el caso de los afroamericanos éstas además se fundamentaban en el hecho de que el jazz se convirtió en un elemento importante que le daba sentido a la historia y desarrollo de su raza; en suma, éste anclaba su conciencia social y racial (Thomas, 292; Jones, L., 2016).

Dicho lo anterior, en la práctica, escritores negros y escritores blancos veían en la cultura del jazz un vehículo para expresar y pensar ideas diferentes. Por esta razón es necesario abrir un paréntesis para señalar que el empleo de personajes, temas y motivos relacionados con esta música y la cultura afroamericana en general, puede ser cuestionable en obras de autores blancos. A este respecto, el crítico Jon Panish argumenta que el romanticismo con el que Jack Kerouac caracteriza a personajes afroamericanos en sus textos es resultado de su ignorancia de la vida real de éstos y de la opresión que sufrían (99-100). Para Kerouac, los negros simbolizaban aspectos que él consideraba vitales para la experiencia humana y de los que, a sus ojos, carecían los estadounidenses *blancos*. En palabras de Panish: “American society, Kerouac says, desperately needs an infusion of the qualities embodied by her oppressed minorities: the existential joy, wisdom, and nobility that comes from suffering and victimization” (100). De este modo, Kerouac como otros autores podían sustentar su estatus como marginados dentro de una sociedad blanca más o menos privilegiada. Aunque en sus posicionamientos públicos parecían conducidos por una solidaridad con los problemas sociales vividos por las comunidades negras, en realidad pasaban por alto las desventajas sociales que sin duda padecían. Más que una valoración y descripción del verdadero contexto social y la cultura afroamericanos, en las obras de Kerouac la experiencia de ellos se aprecia bajo un lente distorsionado que exalta una supuesta vitalidad, autenticidad y espiritualidad (Panish, 100).

A pesar de esta romantización, producto de las relaciones de poder entre razas que aún prevalecían durante la gestación de la Generación Beat, también se puede argumentar que este escritor sí encontró en elementos constitutivos del jazz como la oralidad, el ritmo y la improvisación bases para formular, hasta cierto punto, su método de escritura, o sea su poética (Escobar, 2009). Como el mismo Panish apunta: “There is no argument about whether Kerouac designed his prose style, in part, to imitate not only the creative process of jazz—the spontaneity that comes from improvising—but also the sound of jazz or, more specifically, the sound of bebop” (105). A propósito, Alberto Escobar argumenta que el bop se distinguió de otras vertientes del jazz y fue relevante para Kerouac por su agilidad rítmica:

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 [...] 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 [...] cultivó [un fraseo] 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. [...] 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 [...] En un amplio sentido, el *bop* modificó el ritmo, haciéndolo a la vez más sutil y, ante todo, más fluido. (2009, 24, 30-31)

No obstante, Panish también pone en tela de juicio la efectividad sonora o musical del estilo del autor en su novela *The Subterraneans*. Es probable que esto se deba al contraste que pueda encontrarse en la obra de escritores de la misma época, como Ted Joans, Bob Kaufman y LeRoi Jones, para quienes el jazz y el trabajo con músicos también fue importante. Y, al estar inmersos en esta cultura por su propio origen afroamericano, se

relacionaban con ella de una forma inmediata al ser parte de su herencia étnica-cultural, al contrario de Kerouac y otros escritores de la Generación Beat.

Pero también hubo escritores contemporáneos, como Kenneth Patchen y Kenneth Rexroth⁷, que se interesaron por grabar lecturas de sus poemas al lado de jazzistas. La obra de Patchen, como la de Hughes, aludía a la conciencia social y se prestaba para que fuera acompañada⁸. En 1958, junto con Allyn Ferguson y un sexteto, se editó el disco *Kenneth Patchen Reads His Poetry with the Chamber Jazz Sextet* con poemas de la tercera edición de su libro *Selected Poems*. Es digno de atención que el autor grabara previamente sus lecturas y luego los músicos se dieran a la tarea de componer a partir de éstas. Según Wallenstein, esto permitió que se conservara la naturalidad del escritor al leer sus textos, y dio a los músicos la libertad creativa necesaria para que sus piezas se integraran con éstos, así como contundencia a la emotividad de los mismos (1980, 122-24).

En 1960, Patchen editó otro álbum con el cuarteto de Alan Neil, titulado *Reads with Jazz in Canada*. En esta ocasión, todos los poemas, excepto uno que ya había incluido en el anterior, eran inéditos, y previo a su grabación, el autor había ensayado su lectura para transmitirlos por radio y para el álbum mismo. La intención de los músicos era que sus piezas expresaran y enfatizaran el sentir de los textos (Wallenstein, 1980, 125). Además, para esta grabación, el estilo vocal del escritor llegó a acercarse más a lo lírico, pues en una

⁷ Es cierto que Patchen y Rexroth en algún momento negaron o rechazaron la etiqueta 'beat'. Sin embargo, los consideramos parte de la genealogía beat, no sólo porque llegaron a convivir con Ginsberg, Kerouac y Lawrence Ferlinghetti, sino también porque sus obras desafiaban las convenciones literarias de la época y por lo mismo resultaban difíciles de clasificar y evaluar.

⁸ Incluso, en años previos, Patchen escribió una obra para radio titulada *The City Wears a Slouch Hat* (1942), para la cual John Cage escribió el *score*.

secuencia de cuatro poemas enlazados a partir de una melodía, Patchen logra emular una balada de *swing*, como apunta Wallenstein (1980, 125)⁹.

Por su parte, Kenneth Rexroth, además de haber sido estudioso y aficionado del jazz, como Patchen, pudo contar con la participación de músicos durante lecturas en público, en las cuales había lugar para la improvisación, aunque dentro de ciertos parámetros preestablecidos y ensayados previamente. Según el mismo Rexroth, el método para su colaboración con jazzistas se basaba en lo que él llamaba “head arrangements”, es decir, arreglos en los que los músicos tenían copias de los poemas frente a ellos, las cuales señalaban los momentos de sus intervenciones, acordes y melodías, entre otras indicaciones. Para el escritor, aunque no se tratara de partituras en un sentido estricto, estos parámetros permitían a los acompañantes tener presente el flujo léxico-discursivo del poema, sin que ello limitara su potencial ni libertad creativos, y a la vez lograban que la base musical fuera más sólida y que se ampliara su rango de emotividad (Rexroth, “Jazz Poetry”, 355).

A mediados de la década de 1950, como impulsor de la ola de poesía-jazz que se propagó más allá de ciudades como San Francisco, Los Angeles y Nueva York a St. Louis, Dallas y Chicago, en recintos que incluían desde bares o clubes nocturnos hasta auditorios universitarios y salas de conciertos, Rexroth aplaudió el tipo de contacto directo que se establecía entre la poesía y los asistentes (Rexroth, “Jazz Poetry”, 355). Uno de sus dos álbumes fue, precisamente, grabado durante una presentación en San Francisco: *Poetry and Jazz at The Blackhawk*. En este disco, el estilo del autor se aproxima al de un cantante (aunque no es tan versátil ni contundente como puede sonar Patchen). Además, fragmenta

⁹ Aunque no abundaremos más en cuanto a la discografía de Patchen, cabe mencionar que en 1960 y 1961 editó dos discos más de lecturas de su poesía, y en la década siguiente se editaron lecturas de algunas de sus fábulas y de fragmentos de su obra *The Journal of Albion Moonlight*.

sus poemas de modo que su enunciación parte de versos cortos, que tienden al estacato, con un énfasis al final. A su vez, la música es de carácter ilustrativo y sólo en ocasiones tienen preponderancia los solos de los jazzistas (Wallenstein, 1980, 127).

Como señala Wallenstein, aunque los poemas de Rexroth evocan el ambiente bohemio del jazz, presentan un lenguaje que, en vez de coloquial o vernáculo, resulta más formal o refinado, contrario a lo que hacían otros poetas que integraron la cultura del jazz en sus obras. Sin embargo, este crítico también apunta que no es necesario que un poema integre el registro del jazz, e incluso argumenta que textos de diferentes periodos podrían ser susceptibles de combinarse con ese género musical (1980, 128).

- ♦ **Burroughs y Ginsberg: vínculos con el performance, la música popular y sus colaboraciones con otros artistas**

Sabemos que Jack Kerouac no fue el único miembro de la Generación Beat que se interesó por las dimensiones sonoras que podían enriquecer su quehacer literario en muchos sentidos y facetas. William S. Burroughs también incursionó en la grabación sonora de sus textos —con y sin música—, e incluso estuvo más involucrado en el aspecto técnico al manipular las cintas a través de los *cut-ups* que desarrolló con el artista multidisciplinario Brion Gysin. Como su nombre lo indica, este proceso de composición consiste en cortar textos previamente escritos, o bien, cintas ya grabadas, para posteriormente reordenar los fragmentos y crear así un nuevo texto escrito o sonoro.

Además, es de Burroughs de quien se han editado más discos. En 1965 en Francia, y un año después en Estados Unidos, se dio a conocer el álbum *Call Me Burroughs*, el cual se reeditaría en CD y cassette hasta 1995 dentro de la colección de spoken word “Word Beat”

de la discográfica Rhino (la misma que en 1990 se encargó de la reedición de los álbumes en estudio de Kerouac). Esta grabación incluye fragmentos de sus novelas *The Naked Lunch* (1959), la primera en la que experimentó con los *cut-ups*, *The Soft Machine* (1961), y *Nova Express* (1964). En 1975, en colaboración con el artista y performer John Giorno, fundador de Giorno Poetry Systems, realizó el álbum *William S. Burroughs/John Giorno*, en el cual lee fragmentos de *Naked Lunch*, *Junkie* y *The Wild Boys*, entre otros textos. Asimismo, participó en otros proyectos de Giorno Poetry Systems, por ejemplo, al lado de Giorno, nuevamente, y de la artista Laurie Anderson, en la grabación de 1981 *You're The Guy I Want to Share My Money With*, y en otras recopilaciones como el doble LP *The Nova Convention* (1979). Éste fue resultado de una celebración en torno a la obra del escritor en 1978 en Nueva York, y reúne presentaciones en vivo y obras de diversos músicos y poetas, entre los que se destacan Patti Smith, Allen Ginsberg, Frank Zappa, John Cage, Philip Glass y Laurie Anderson (Warner 62-3).

Junto con el cineasta Gus van Sant, Burroughs editó dos álbumes más: en 1985, *The Elvis of Letters*, con música original de van Sant, al igual que *Millions of Images* en 1990. En el mismo año, se editó *Dead City Radio* con lecturas de su obra no publicada y acompañamiento a cargo de varios músicos como John Cale y el grupo de rock Sonic Youth. Además, colaboró con el músico de rock Kurt Cobain en el disco *The Priest They Called Him* (1992) y con el director de teatro Robert Wilson en el libreto del musical *The Black Rider* (1990), con música de Tom Waits (editada en el álbum homónimo de 1993) (Warner, 63).

Por su parte, Allen Ginsberg, al igual que otros autores contemporáneos, solía presentar en vivo sus poemas y no sólo editó álbumes con lecturas de su propia obra, sino también se aventuró a grabar sus interpretaciones de poemas de otros autores, como William Blake. El

primer disco que editó fue *Howl and Other Poems* (1959)¹⁰. Tanto “Howl” como “The Sunflower Sutra” y “A Supermarket in California” se grabaron en Chicago el 29 de enero del mismo año, en un evento llamado Big Table Reading. Sin embargo, el resto de los poemas del álbum se grabaron en estudio. Del mismo modo, existen grabaciones en vivo incluso previas a la publicación de su poema en 1956, como una que data de febrero de ese año, ocurrida en Reed College en Portland (Jones, J.). Además, desde 2004 el Naropa University Archive Project, se ha encargado de digitalizar lecturas de poesía, performances, cursos y conferencias que datan desde finales de los años 70 hasta la fecha, y que son parte del departamento de escritura creativa de esta institución, llamado Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, cofundado por el propio Ginsberg y la poeta Anne Waldman en 1974¹¹. En 2017 el Maryland Institute College of Art dio a conocer su propio repositorio de audio a través de Archive.org, en el que enlista lecturas de poesía y conferencias de Ginsberg, ocurridas entre 1965 y 1983.

Aunque en *Howl and Other Poems* no hay acompañamiento, a lo largo de los años Ginsberg pudo colaborar con diversos músicos como Paul McCartney, Philip Glass, Lenny Kaye, Bill Frisell y Arto Lindsay, entre otros (Warner, 62). De hecho, durante más de veinte años, el guitarrista británico Steven Taylor fue uno de los músicos de confianza del escritor, y de colegas como Anne Waldman, tanto para sus presentaciones en vivo como para su trabajo en estudios de grabación. Dicho lo anterior, también cabe apuntar que cuando se dio a conocer por primera vez al público británico el rollo mecanografiado de *On the Road*, en el Barber Institute of Fine Arts de la Universidad de Birmingham en 2008,

¹⁰ Varios de los poemas que constituyen este disco también se editaron en el libro homónimo de 1956, y además hay lecturas de otros textos, como “Kaddish”, que se publicaron posteriormente. Y de este poema en específico se realizó una grabación exclusiva para un álbum en 1966.

¹¹ Cf. González Aktories, Susana, Aurelio Meza y Miriam Torres Carrillo. “Reflexiones sobre el Naropa University Archive Project”. *PoéticaSonora*. 2018. Web.

este guitarrista participó en la elaboración de un ciclo de canciones compuestas a partir de esta novela de Kerouac, así como del poema *Mexico City Blues* y de la obra híbrida *Some of the Dharma* (Warner, 417).

Pero volviendo a Ginsberg, otro vínculo importante que estableció con la esfera de la música popular fue precisamente gracias a su amistad con Bob Dylan, de quien, mucho tiempo antes de que se le reconociera con el Premio Nobel de Literatura en 2016, ya se subrayaba la veta poética de sus canciones. Por ejemplo, en 1965, una época bastante prolífica para él, se hablaba de la relación entre su obra y la de los beats. Ésta puede entenderse desde distintas perspectivas, que pueden considerar ya sea momentos históricos y sociales, o bien, características formales y de contenido como claves para explicar la pertinencia de comparar a Dylan con Ginsberg y sus contemporáneos. De acuerdo con las segundas, se argumenta que uno de los rasgos más relevantes que los hermana es el papel fundamental que juega la sonoridad del lenguaje para la creación y apreciación de sus respectivas obras¹².

♦ Canales de distribución de la obra grabada de los beats

Para concluir este repaso de las facetas en las que la dimensión sonora influyó en la obra de los integrantes de la Generación Beat, y antes de adentrarnos en específico en la obra de Kerouac, cabe remarcar la importancia de dos prácticas que combinaban la música y la literatura: por un lado, los performances de poetas junto con músicos, que por sus cualidades efímeras nos llegan a partir de testimonios y grabaciones documentales parciales, y por otro lado, la grabación en estudio o en vivo de poesía, con o sin

¹² Cf. Escobar de la Garma, Alberto. “*The Freewheelin’ Sounds of Poetry: Bob Dylan y los beats*”. *Poética Sonora*. Octubre 2017. Web.

acompañamiento musical, que es la que constituye los documentos más completos de esta faceta de su obra que ha llegado hasta nuestros días. En este sentido, es digno de atención que algunas de las grabaciones antes mencionadas, como las de Hughes, Patchen y Ginsberg, se editaron a través de disqueras como Folkways Records (ahora Smithsonian Folkways Recordings), fundada en 1948 —tan sólo diez años antes de que se popularizaran los álbumes de poetas leyendo su obra—, que hasta la fecha es un referente para consultar y conocer poesía en audio. Asimismo, en el catálogo de otras compañías discográficas como Fantasy, con especial interés en la música y el jazz, podemos encontrar la obra de Rexroth y Ginsberg, quien además está entre las filas de los poetas editados por la disquera Caedmon¹³, dedicada específicamente a literatura. El catálogo de Caedmon en particular es bastante atractivo, extenso y abarcador, pues no sólo le ha dado un lugar privilegiado a la poesía, sino también al teatro y la narrativa. Todo esto demuestra que, por lo menos desde finales de los años 50, no sólo las editoriales se han ocupado de dar a conocer literatura de distintos géneros y tradiciones¹⁴. Esto justifica que en las últimas décadas ya se les preste más atención a estas manifestaciones de la palabra dentro de la academia y los estudios literarios.

Como podemos ver, tanto las lecturas de poesía como la edición de discos dedicados a este género literario siguen vigentes hasta la fecha, aunque las lecturas de poesía en vivo han prevalecido en mayor medida. Sin embargo, si bien la edición de grabaciones de poesía tiene menor alcance o proyección, en comparación con la publicación y circulación de

¹³ En 2004, editó un set de tres discos que compilan varios poemas y canciones que Ginsberg presentó en una serie de performances llevados a cabo entre el 4 y el 11 de mayo de 1995, en un recinto neoyorkino llamado The Knitting Factory, en los que el autor hizo un repaso cronológico de su obra.

¹⁴ Si bien esto es cierto, también cabría pensar en los criterios en los que las disqueras se basan para elegir a qué escritores grabar y editar. Además de las cualidades sonoras de las obras (que en ocasiones parecieran secundarias), pueden entrar en juego factores como la legitimación, tanto de la compañía como del poeta en cuestión; la nostalgia o el fetichismo a los que llegan a apelar las reediciones en vinil; o bien, el interés por conservar y apreciar las obras de determinados escritores a partir de la escucha.

libros, no deja de ser relevante que ésta aún se realice, sobre todo si consideramos que la disponibilidad de los servicios de *streaming*, junto con la de archivos sonoros digitales — los cuales siguen en aumento— supera la que puede tener un disco físico¹⁵. Por ejemplo, en abril de 2017 vimos la reedición del primer disco que Jack Kerouac realizó junto con Steve Allen, *Poetry for the Beat Generation*, limitada a 900 copias; y en 2018 la de *Blues and Haikus*, con 1000 copias. No obstante, y al igual que otros discos de sus contemporáneos, el álbum puede escucharse y descargarse del sitio UbuWeb¹⁶ —uno de los repositorios de audio y video más conocidos, dedicado a las vanguardias— así como puede consultarse en plataformas como Spotify (orientada más que nada a la música), y comprarse en tiendas digitales como iTunes. Del mismo modo, en 2017 se dio la reedición en vinil de *Reads Kaddish* y de *The Complete Songs of Innocence and Experience* en CD, ambos de Ginsberg; mientras que 2015 y 2016 trajeron la reedición en vinil de tres álbumes de Burroughs: *Nothing Here Now But the Recordings*, *Call Me Burroughs* y *Let Me Hang You*. Es así que el legado de estos escritores dentro de la literatura y la música es más que evidente, y a su vez explica el interés y la fascinación por sus obras.

¹⁵ Entre aquellos acervos dedicados a la preservación y digitalización de grabaciones y lecturas de la tradición anglófona, en su mayoría, se encuentran el Woodberry Poetry Room de la Universidad de Harvard (<https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/poetry/listeningbooth/index.html>), PennSound de la Universidad de Pensilvania (<http://www.writing.upenn.edu/pennsound>), el repositorio de la Biblioteca Decker del Maryland Institute College of Art (<https://archive.org/details/micadeckerlibrary>), SpokenWeb de la Universidad Concordia en Montreal (<http://spokenweb.ca/>), y UbuWeb, un proyecto del poeta Kenneth Goldsmith (<http://www.ubu.com>).

¹⁶ Cf. http://www.ubu.com/sound/kerouac_poetry.html

1.3 La prosa espontánea de Jack Kerouac y cómo podemos considerarla como una poética sonora

Una vez establecido el contexto en que se producen obras literario-sonoras cercanas a las de Kerouac, y determinadas las condiciones en las que éstas llegan a circular, toca ahora detenernos brevemente en los principios bajo los que el propio autor enfocaba su práctica literaria, antes de adentrarnos en el análisis de algunas de sus obras documentadas en registros sonoros. Hacer una escala en su poética y las maneras en que se relaciona con la oralidad, la música y la improvisación, permitirá establecer los parámetros básicos presentes en las propuestas que revisaremos en el siguiente capítulo de esta investigación.

Para fundamentar y consolidar su estilo narrativo y poético a través de lo que denominó prosa espontánea, Kerouac se sirvió de varias estrategias y recursos con los que experimentó de formas diferentes. Los textos más conocidos en los que vertió sus ideas y técnicas de la escritura son dos: “Essentials of Spontaneous Prose” (1957) y “Belief and Technique for Modern Prose” (1959). Sin embargo, también expuso las nociones de su propio quehacer en cartas, introducciones a obras de compañeros escritores, entre otros de sus artículos y obras menos difundidas e incluso inéditas, dado que fue una preocupación constante desde una etapa temprana de su formación¹⁷. Si bien el par de artículos referidos arriba se publicaron hasta que él fue un autor reconocido, ambos condensan aspectos primordiales de su labor. El primero consiste en la explicación de nueve factores o principios en los que basaba su teoría y ejercicio como escritor: *set-up*, *procedure*, *method*, *scoping*, *lag in procedure*, *timing*, *center of interest*, *structure of work* y *mental state*. Éstos

¹⁷ El manuscrito de “Essentials of Spontaneous Prose” data de 1953, simplemente titulado como “Essentials”. Posteriormente, con fines archivísticos el autor añadió una nota al inicio en la que de hecho lo denomina “Essentials of Modern Prose” (Gewirtz, 173).

aluden tanto a la fuente de la escritura –imágenes mentales, ya sean recuerdos, vivencias u objetos que se observan o piensan durante el acto creativo¹⁸— como al proceso¹⁹ (el estado o ánimo de quien escribe y cómo lo lleva a cabo²⁰); además de los límites temáticos y lingüístico-estilísticos, al igual que la configuración o estructura del texto resultante²¹. En su conjunto, pero en particular *procedure*, *method*, *scoping*, *timing* y *center of interest* sirven para explicar cómo subyacen en su poética elementos que la relacionan con la oralidad, es decir, con los sonidos de las palabras al decirlas, y que a su vez permiten vincularla con su afición e interés por la música. En éstos recurre a analogías del ámbito visual y musical para referirse al acto de escribir; por ejemplo, en *procedure* remite a la escritura y al habla (*speech*) como si se tratara de un bosquejo verbal. Además compara esta actividad con la ejecución de un jazzista –quien toca un instrumento de viento, en específico— enfatizando el carácter vocal, personal, íntimo y desinhibido del desarrollo de la obra/texto sobre el tema o imagen en cuestión: “Time being of the 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.” (“ESP”, 65)

En *method*, señala que en la estructura de sus enunciados toma precedencia una “retórica

¹⁸ SET-UP. The object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object. (“ESP”, 65)

¹⁹ LAG IN PROCEDURE. 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 and be in accordance with Great Law of timing. (“ESP”, 65)

²⁰ MENTAL STATE. If possible write “without consciousness” in semitrance (as Yeats’ later “trance writing”) allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so “modern” language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or-typing-cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich’s “beclouding of consciousness.” *Come* from within, out — to relaxed and said. (“ESP”, 65)

²¹ STRUCTURE OF WORK. [...] Follow roughly outlines in outfanning movement over subject, as river rock, so mindflow over jewel-center need (run your mind over it, once) arriving at pivot, where what was dim-formed “beginning” becomes sharp- necessitating “ending” and language shortens in race to wire of time-race of work, following laws of Deep Form, to conclusion, last words, last trickle — Night is The End. (“ESP”, 65)

de la respiración”, con pausas marcadas por guiones largos que dividen cada enunciación, tomando distancia de una puntuación más convencional con comas y punto y comas. Aquí evoca, una vez más, la figura de un músico de jazz como una analogía de la retórica y desenvolvimiento en su propia práctica. Privilegia enunciados, ideas, de largo aliento y toma en consideración el sonido mismo de las palabras al decirlas y oírlas, al igual que el tiempo y el aliento necesarios para su enunciación:

METHOD No periods separating sentence-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)—“measured pauses which are the essentials of our speech”—“divisions of the sounds we hear”—“time and how to note it down.” (William Carlos Williams) (“ESP”, 65)

En *scoping* podemos identificar que lo espontáneo surge de una libre asociación mental en la que la única regla o parámetro para su continuación está marcada por los ritmos de una retórica de la enunciación (“rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement” (“ESP”, 65)) a la que ya remitía en el punto anterior. Por consiguiente, involucra una idea del habla, cuyo ritmo está determinado por el énfasis o contundencia de cada enunciación y las pausas entre ellas.

Timing y center of interest refuerzan que el momento de la escritura y lo que se quiere expresar en ese instante son las bases de su proceso, en cuyo desarrollo espontáneo no hay lugar para revisiones o correcciones, excepto después, si es que acaso son necesarias por motivos estilísticos o factuales, pero no con la intención de censurar o “mejorar” en un sentido prescriptivo (Cf. Gewirtz, 174). Asimismo, reitera tanto el componente personal como el vínculo o analogía con la creación musical de un saxofonista:

CENTER OF INTEREST Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at *moment* of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion-Do not afterthink except for poetic or P. S. reasons. 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 (‘ludicrous’), spontaneous, ‘confessional’ interesting, because not ‘crafted.’ Craft is craft (“ESP”, 65).

Es cierto que aquí Kerouac no equipara de forma literal su poética espontánea con la improvisación. Sin embargo, la analogía con la figura de un saxofonista de jazz y el desarrollo de sus textos a partir de la libre asociación en el instante de la escritura son suficientes para apuntalar los lazos de su práctica con aquellas del jazz y el blues, géneros fundamentados en la improvisación. A propósito, Isaac Gewirtz señala lo siguiente: “Kerouac often compared his ideal of literary composition to a jazz saxophonist improvising upon a melody, in which a wealth of experience and skill is put to the service of spontaneous, improvisatory creation” (174); y agrega que aunque en un par de ocasiones el autor recurrió a métodos más tradicionales, los principios aquí expuestos establecieron una constante que rigió gran parte de su producción literaria a lo largo de su vida (174).

Como señalamos arriba, el escritor también apunta a una retórica de la enunciación, la cual implica una noción de lo vocal y de su sonoridad, un tono, al igual que una dinámica o ritmo que surge de la respiración y de las pausas entre cada emisión de voz. Tanto el mismo Kerouac como diversos estudiosos de su obra han señalado la relevancia de la enunciación en la concepción y en la apreciación de sus textos. Por ejemplo, en un escrito inédito de 1962, llamado “History of the Theory of Breath as a Separator of Statements in Spontaneous Writing”, el autor remite a dos de los principios en “Essentials of Spontaneous Prose”, *procedure* y *method*, para, por un lado, argumentar que Ginsberg había copiado sus ideas y las había usado dentro de la nota introductoria al álbum con la lectura en voz alta de *Howl* (ya referido en el apartado anterior de esta tesis) (Gewirtz, 175). Por otro lado, en este texto Kerouac retoma y enfatiza la figura de un saxofonista de jazz, la preponderancia del

aliento al tocar y el impulso en el instante de la ejecución, como puntos de partida análogos para su propia creación literaria. Apunta:

To the jazzman breath-measure is the natural suspiration of a simple story-line musical or otherwise, the stress of telling, of drawing thy breath in pain to tell the story all within the disciplinary structure of the “tune”, the harmonic line with its delimited bars and bridges repeating one strict chorus after another. In prose or poetry there is the same logical rule, it has to be observed right on the dot in the fire ordeal of time passing by once and forever or hold your tongue. No jazzman ever went back and revised his solo because spontaneous art, like action painting, is once and forever or nothing (Gewirtz, 177).

Hemos de añadir que también especifica que este método no se limita a la escritura de su narrativa, sino que igualmente abarca su poesía (Gewirtz, 177). Esto permite considerar las características vocales, sonoras y rítmicas tanto de sus novelas como de sus poemas, sobre todo los blues, como veremos más adelante.

En suma, como señala Alberto Escobar, el hecho de que el estilo de Kerouac se apoye en una noción del aliento como la base o unidad de medida tanto para la composición como para la enunciación de sus escritos, y que la cadencia de ésta esté a su vez marcada de forma gráfica por medio de guiones largos, deriva en una “construcción que connota una atmósfera, una actitud y un sonido particulares” (“... *If It Ain't Got that Swing*”, 2017, s/p).

Capítulo 2

Jack Kerouac: de la lectura en voz alta a la canción

En el capítulo anterior se han presentado, por un lado, las prácticas sonoro-musicales a las que Kerouac y varios de sus contemporáneos e integrantes de la Generación Beat eran afines. Por otro lado, expusimos los principios que él declaraba seguir en sus escritos. Con base en ello, en este capítulo haremos un recorrido por los registros en voz de Kerouac, tanto aquellos grabados en estudio como en cintas caseras, refiriendo además el uso que dio a este recurso como un apoyo para realizar sus propuestas escriturales — explícito en el caso de *Visions of Cody*—, con el fin de ubicar estos materiales en la historia del desarrollo de su obra. A continuación, seguiremos con el análisis de tres lecturas correspondientes a distintos géneros (dos de ellas deliberadamente musicalizadas para su edición póstuma): el texto en prosa “On the Road (Jazz of the Beat Generation)”, el poema “Washington D.C. Blues”, y lo que él mismo asoció con la lírica en “On the Road (Song)”; ejemplos de su poética y su relación con la música, pero que no vieron la luz pública sino hasta 1999.

En contraste con estas exploraciones vocales y sonoras en voz del propio Kerouac, al final de este estudio presentaremos reinterpretaciones del carácter sonoro de su obra, a partir de propuestas ajenas que fueron acogidas en tres álbumes editados casi treinta años después de su muerte, a manera de reconocimiento de su legado o influencia sonoro-musical en artistas de generaciones posteriores.

2.1 Kerouac por Kerouac

De acuerdo con Douglas Brinkley, en 1949 Kerouac conoció a Jerry Newman, ingeniero de audio y productor que solía grabar sesiones en varios clubes de jazz en Manhattan. Newman y el escritor John Clellon Holmes realizaron grabaciones de Kerouac en discos de acetato y él mismo comenzó a utilizar una grabadora mientras cantaba, experimentando con un magnetófono casero de bobina abierta (*reel to reel*) para registrar su lectura y probar las cualidades rítmicas de sus escritos (Kerouac, *Reads On the Road*, s/p). También se interesó en este medio al conocer las grabaciones que habían hecho poetas como Langston Hughes, Carl Sandburg y Dylan Thomas. Según Brinkley, escuchar “A Child’s Christmas in Wales” de Thomas —texto en prosa originalmente para radio— fue uno de los motivos que convencieron a Kerouac de que la prosa debía leerse en voz alta y para un público, es decir, dentro del contexto de un performance²².

Como parte de su experimentación con la grabación casera vale la pena mencionar que ésta jugó un papel clave para la escritura de *Visions of Cody*, en 1952. El registro sonoro de sus conversaciones con Neal y Carolyn Cassady, principalmente, durante los periodos en que vivió con ellos en San Francisco, le permitieron captar una sonoridad particular que luego transcribió y que también trató de emular para seguir moldeando el tono conversacional que puede llegar a apreciarse en su estilo²³.

Después de la publicación de *On the Road* en 1957, Kerouac mismo realizó algunas lecturas en público en Greenwich Village. En ocasiones contó con su amigo David Amram,

²² Otro aspecto que demuestra su interés por que su obra se proyectara en un formato basado en la oralidad es el hecho de que concibió un drama radiofónico llamado *American Times*, una versión de *On the Road* previa al rollo mecanografiado de 1951, con la intención de hacerse de un público mucho más grande (Gewirtz, 98).

²³ Cf. Warner y Sampas, 401.

entre otros músicos de jazz, para acompañar sus presentaciones, las cuales, según Brinkley, recibieron muy buenas críticas (aunque se dice que su primera actuación en el club de jazz Village Vanguard en 1958 no fue nada exitosa (Meza, 2011, 23)). Después firmó un contrato para realizar tres álbumes que se grabaron y editaron entre 1958 y 1960: *Poetry for the Beat Generation* (1959), en el que estuvo acompañado por el pianista y conductor de televisión Steve Allen; *Blues and Haikus* (1959), al lado de los saxofonistas Al Cohn y Zoot Sims; y *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation* (1960), sin ningún acompañamiento²⁴.

La colaboración entre Kerouac y Allen para *Poetry for the Beat Generation* surgió luego de que Allen acompañara en el piano una lectura del escritor en el Village Vanguard, invitado por el crítico musical Gilbert Millstein (quien además había reseñado *On the Road*) (Meza, 2011, 23-24). En esta grabación podemos escuchar varios poemas que habrían de publicarse en *Mexico City Blues* (1959), *Pomes All Sizes* (1992) y *Book of Blues* (1995), además de fragmentos de *On the Road* y *Visions of Cody*²⁵. De acuerdo con Aurelio Meza, el piano permite que la voz y la palabra sean protagonistas, aunque en ocasiones establezcan un diálogo superficial con el instrumento (en “Abraham” y “The Wheel of the Quivering Meat Conception”), o bien compitan con él (en “Deadbelly” y “Charlie Parker”). El ritmo sincopado derivado del bebop y característico de su prosa también se aprecia en estos poemas, aunque el acompañamiento no acentúa este aspecto (2011, 24-25). Cabe

²⁴ En 1990 la compañía discográfica Rhino reeditó estos álbumes en un set titulado *The Jack Kerouac Collection*. En 2012, Chrome Dreams los compiló en dos discos compactos como *Jack Kerouac The Complete Collection*. En la página dedicada al autor en UbuWeb pueden escucharse y descargarse los tres álbumes, además de una grabación casera editada en cassette como *The Northport Tapes (1958-64)* por Counter Culture Chronicles en 2014, y una lectura de *Old Angel Midnight* por parte de Clark Coolidge. Ésta última es resultado de la escritura automática y de la escritura de sueños que practicaba el autor (<http://ubu.com/sound/kerouac.html>).

²⁵ Éstas últimas se incluyeron como pistas adicionales en la reedición de 1990, y no fueron grabadas en una sesión de estudio, pues formaron parte de su presentación en *The Steve Allen Plymouth Show* el 16 de noviembre 1959 (cf. *Poetry for the Beat Generation*).

destacar además que, según Allen, no hubo ensayos previos a la grabación, por lo que la improvisación fue fundamental (*The Jack Kerouac Collection*, 5). Este aspecto sobresale no sólo porque la versión escrita de estos textos (en su mayoría inéditos al momento de la grabación²⁶) difiere de la versión sonora, sino también y sobre todo porque Kerouac utilizaba sus escritos como una guía o notación para su lectura, lo que igualmente se aprecia en sus demás grabaciones (2011, 26).

Respecto a las grabaciones de *Blues and Haikus* (1959), éstas demuestran las distintas maneras en que el autor podía manifestar la sonoridad de su obra, desde una recitación convencional, pasando por la narración, hasta el canto. Kerouac le pidió –por no decir que le exigió– al productor y cofundador del sello Hanover/Signature, Bob Thiele, que lo acompañaran “sus músicos favoritos”, los saxofonistas tenores Al Cohn y Zoot Sims. Aunque, según Thiele, Cohn y Sims no consideraron su participación como una colaboración artística sino como un trabajo más (*The Jack Kerouac Collection*, 7). No obstante, según apunta Meza, el acompañamiento con saxofones (y piano en “Old Western Movies”) resulta más natural, dinámico y provechoso que el de Allen, además de que “la espontaneidad sigue siendo el elemento rector en cada pista” (2011, 33-34). Por ejemplo, Kerouac se toma la libertad de improvisar y agregar algunos versos, como hace en “Conclusion of the Railroad Earth” con una introducción cantada (2011, 34).

Este álbum, como el que lo precede, se realizó en una sola sesión sin ensayos previos, e incluso podemos escuchar las interacciones entre Kerouac, el productor Bob Thiele y los músicos, así como las indicaciones mínimas del escritor para Cohn y Sims. Al contrario de la colaboración entre Patchen y el sexteto de Allyn Fegurson ya mencionada, en este caso tanto la música como la voz se grabaron al mismo tiempo. Esto supuso un carácter

²⁶ Hasta entonces sólo “October in the Railroad Earth” había sido publicada (Meza, 2011, 25).

espontáneo en concordancia con la poética del autor y del jazz mismo. A pesar de esto, y en contraste con la perspectiva de Meza arriba citada, el guitarrista Lee Ranaldo, conocedor apasionado de la obra de Kerouac —e involucrado en más de un proyecto musical en torno a él—, considera este álbum como el menos destacable de estas grabaciones en estudio, dado su carácter “improvisado”. A propósito comenta:

My least favorite record in this collection, this one seems thrown-off, unfocused, a bit off all around despite some nice passages. [...] There is less mood on this disk. Too spontaneous (!). This is indulgent babbling, riffing with no place to go, on the part of all the players. Too loose. Occasionally a flash of Jack’s vision, a phrase or sentence, rises out of this murk. This record makes little sense to me. I can’t really listen to this, especially next to the other two. (Ranaldo, 145)

En la edición original de *Blues and Haikus* sólo se incluyeron cuatro pistas: “American Haikus”, “Hard Hearted Old Farmer”, “‘The Last Hotel’ and ‘Some of the Dharma’”, y “Poems from the Unpublished Book of Blues”²⁷, que en conjunto comprenden 38 poemas aún inéditos en esa época²⁸. Además, cabe mencionar que, de los álbumes de estudio, éste es el único dedicado por completo a textos poéticos (de los cuales dos sólo están editados en esta colección, el haiku 19 y “Hard Hearted Old Farmer”). Esto significa que en 1959 esta grabación, junto con los poemas incluidos en *Poetry for the Beat Generation* y *Mexico City Blues* constituían el total de la poesía publicada del escritor.

Como el título indica, las pistas principales y de mayor duración son “American Haikus” y “Poems from the Unpublished Book of Blues”, las cuales permiten al escucha comparar dos de los géneros poéticos que el autor cultivó²⁹. Por un lado están los haikus, poemas

²⁷ En el álbum no se indica el poema al que pertenecen los coros de blues, pero éstos corresponden en su mayoría a los primeros 21 coros de “San Francisco Blues” (*Book of Blues*, 1995), el cual consta de 80 coros en su edición impresa.

²⁸ En la reedición del disco para el set *The Jack Kerouac Collection* (1990) se incluyen dos pistas adicionales grabadas en la misma sesión, el poema “Old Western Movies” y un texto en prosa llamado “Conclusion of The Railroad Earth”.

²⁹ Aunque, de hecho, en *Poetry for the Beat Generation* ya había grabado coros de “Bowery Blues” y “MacDougal Street Blues”.

breves de tres versos sin un número específico de sílabas, según los concebía Kerouac, los cuales evocan impresiones o *snapshots* sobre momentos del día, el ambiente y la naturaleza circundante. Por otro lado están los blues, los cuales recibían su nombre según el lugar donde el autor los había concebido. Estos poemas se relacionan con el estilo musical del mismo nombre gracias a que su desarrollo se basa en la improvisación de versos y en su conformación en coros, cuya extensión puede variar entre 15 y 25 versos, pues está determinada por el tamaño de la página en que Kerouac los registraba. Además, un mismo coro podía extenderse por más de una página si la idea que desarrollaba así lo requería³⁰.

Gracias al acompañamiento de Cohn y Sims, el contraste entre ambos géneros se puede apreciar mejor. En el caso de “American Haikus”, la colaboración entre el escritor y los saxofonistas parte de la lógica del *call-and-response*, es decir, la lectura de los 34 haikus y las intervenciones musicales se alternan entre sí. Kerouac recurre a un ritmo pausado y fluido, acorde con una recitación poética más convencional, sin que se perciba un tono serio o una actitud acartonada de su parte. Esto da pie a que los saxofones ilustren sonoramente algunos de los haikus, pero en ocasiones la música logra cierto protagonismo por encima de los poemas y, más que como acompañamiento, las melodías de Cohn y Sims bien podrían apreciarse como piezas independientes a los textos.

No obstante, la participación de los músicos durante la lectura de “San Francisco Blues” resulta más enriquecedora. Aquí Kerouac pide expresamente que los jazzistas toquen al mismo tiempo que él lee los coros de blues y espera a que ellos comiencen para luego sumar su voz a la música. También hay momentos en los que permite que los saxofones continúen por sí solos y luego sigue a la par de éstos. En comparación con su forma de

³⁰ Cf. “Blues” en “Editorial Explanation of Various Techniques of The Duluoz Legend” en *Some of the Dharma* (1997), donde el autor define algunos de los géneros y técnicas literarias que concibe dentro de su poética; así como los epígrafes en *Mexico City Blues* y *Book of Blues*.

recitar los haikus, en los blues su estilo vocal se acerca al de un narrador, un tanto más enfático y versátil, con cambios en el tono y volumen de su voz para representar a otros personajes dentro del poema, así como para imitar otros sonidos, como el de un tren al que hace referencia.

Dados estos antecedentes, resulta un tanto sorpresivo que en *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation* (1960) no haya ningún acompañamiento. Sin embargo, Gerald Nicosia, entre otros estudiosos y aficionados, comenta que ahí se plasma de la mejor manera la riqueza sonora de la obra de Kerouac. El crítico enfatiza el contraste, pero también el punto de convergencia entre las grabaciones del autor y las páginas escritas de sus textos, o sea el momento de su performance o interpretación: “In Kerouac’s work, the difference between what eye records and ear hears gives a measure of how Kerouac was creating each piece afresh simply in the act of reading it aloud” (*The Jack Kerouac Collection*, 9). Esto se confirmará con más detalle en sub-apartados siguientes. Además, Nicosia recomienda al escucha prestar atención a “dónde pone las pausas, o toma un ritmo (*beat*) inesperado” (Meza, 2011, 34)³¹.

Aunque esos fueron los únicos álbumes “oficiales” que se editaron en su tiempo, Brinkley señala que Kerouac siguió realizando grabaciones caseras a lo largo de su vida³². En éstas, no sólo podemos escucharlo “improvisar a partir de piezas de Bessie Smith o

³¹ Cf. *The Jack Kerouac Collection*, 9.

³² En *Kerouac On Record, A Literary Soundtrack* hay un apéndice compilado por Dave Moore donde se hace un recuento de grabaciones tanto caseras y de estudio, como editadas e inéditas, donde participó Kerouac, y de las que se tiene conocimiento hasta el momento. Las más tempranas datan de 1949, grabadas por John Clellon en acetatos de 10 pulgadas, y en una de ellas, el escritor lee un fragmento de la que sería su primera novela publicada, *The Town and the City* (1950). Este listado contempla, además, entrevistas, lecturas de obra e interpretaciones improvisadas de canciones populares de su época, que el autor hacía solo o acompañado por amigos. De acuerdo con este documento, los registros sonoros inéditos de algunas de sus obras incluyen la novela arriba mencionada, *Doctor Sax* (1952 y 1960); *Old Angel Midnight* y “San Francisco Blues” (1960); el coro 230 de *Mexico City Blues* y el coro 10 de “Orlanda Blues” (1964); *Vanity of Duluo*, *Mexico City Blues* (coros 1-112), *Satori in Paris* (completo) (1968-1969) (Warner y Sampas, 399-409).

inventar letras a piezas de Duke Ellington”³³ —en un impulso creativo que llamaba “From Mind to Voice”— también demuestran que grabar sus textos inéditos le permitía probar y experimentar con sus alcances sonoros en el papel y más allá de éste (Kerouac, *Reads On the Road*, s/p).

Jack Kerouac Reads On the Road (1999) compila algunas de estas ocasiones. Por un lado, cuenta con cuatro canciones populares, “Ain’t We Got Fun”, “Come Rain or Shine”, “When a Woman Loves a Man” y “Leavin’ Town”. Kerouac las grabó con Jerry Newman como productor en 1961³⁴. Por otro lado, se encuentran musicalizaciones de los poemas “Orizaba 210 Blues” y “Washington D.C. Blues” por parte de David Amram³⁵, a solicitud del coproductor del álbum Jim Sampas. El primero data de 1956 y fue grabado por Kerouac en 1960, sin acompañamiento, en la parte trasera de la tienda de discos de Newman en Greenwich Village³⁶. Para su musicalización, Amram toca el corno francés, el piano, el shahnai (un tipo de oboe), el derbake (instrumento de percusión árabe), un tambor de marco, una flauta nativa Lakota, flautas del tipo *tin whistle* (o *penny whistles*), ocarinas, congas y otras percusiones. En palabras de Amram, colaborar con Kerouac era “tan natural como respirar”, por lo que quiso evocar “ese sentir indio” del poema (Kerouac, *Reads On the Road*, s/p)³⁷.

³³ Traducción propia. Cf. Kerouac, *Reads On the Road*, s/p.

³⁴ En el *booklet* de este álbum no se especifican el año ni los músicos participantes. Sin embargo, Dave Moore reporta que estas pistas surgieron de una sesión con Newman en 1961 (Warner y Sampas, 405).

³⁵ Como veremos más adelante, Amram también estuvo a cargo de la música para *Pull My Daisy* (1959), un cortometraje dirigido por Robert Frank y Alfred Leslie. Escrito y narrado por Kerouac, está basado en el tercer acto de una obra inconclusa llamada *Beat Generation*, y cuenta con la participación de Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky y el mismo David Amram, entre otros.

Asimismo, en 1964 compuso una cantata, “A Year in Our Land-Four Seasons in America”, con textos de Kerouac y otros escritores estadounidenses como James Baldwin, John Dos Passos, John Steinbeck, Thomas Wolfe y Walt Whitman.

³⁶ Según Moore, las cintas caseras de “Orizaba 210 Blues”, “Washington D.C. Blues” y “On the Road (Song)” son de 1960. En éstas se alcanzan a escuchar canciones de Frank Sinatra al fondo, aun con la musicalización posterior para la edición del disco (Warner y Sampas, 404).

³⁷ Traducción propia.

“Washington D.C. Blues”, por su parte, permanece inédito —en su versión escrita— y por lo pronto sólo está disponible como material de escucha dentro este álbum. Según Brinkley, Kerouac lo escribió en la casa del poeta Randall Jarrell en Capitol Hill en 1956, por lo que uno de los 33 coros que lo componen está dirigido a él. En esta ocasión, además de que Amram toca varios de los instrumentos ya mencionados (el piano, el corno francés, el shahnai, el derbake y flautas *tin whistle*), lo acompaña un ensamble que, entre otros, incluye a tres músicos que también participaron en el *score* de *Pull My Daisy*, Ronald Roseman (oboe y corno inglés), Jane Taylor (fagot) y Midhat Serbagi (viola). Sumado a estos instrumentos, pueden escucharse un órgano Hammond, una guitarra, un saxofón alto, un contrabajo, batería y bongós. Más adelante hablaré con más detalle de esta grabación.

Por su parte, “On the Road (Song)” es una grabación casera sin acompañamiento, también de 1960, a la que los productores Jim Samps y Lee Ranaldo decidieron agregar música de fondo. Para ello recurrieron a Victor Juris en la guitarra y a John Medeski en el órgano. Y, además, contaron con Tom Waits, conocido por su afición y relación con la obra de Kerouac³⁸, quien realiza una versión de esta canción junto con la banda de rock Primus. Esta pista destaca, en un principio, por ser la única contribución vocal por parte de otro artista dentro de esta compilación en la que el escritor es la figura central. Tanto la grabación del escritor como la versión del músico serán abordadas más adelante.

³⁸ Por mencionar sólo un ejemplo, Kerouac, Cassady y sus aventuras son el tema del popurrí “Jack & Neal/California Here I Come” (*Foreign Affairs*, 1977), con letra original de Waits y parte de la letra de “California Here I Come”, de los años 20.

♦ **“On the Road (Jazz of the Beat Generation)”**

Comenzaremos el análisis de las pistas seleccionadas con el corte que da título al álbum, “On the Road (Jazz of the Beat Generation)”. El *booklet* del disco indica que los acetatos que resguardan esta lectura portan la leyenda “Charlie Parker”, pero no especifican ni el lugar ni la fecha de grabación. Sin embargo, a partir de datos proporcionados por el productor Bill Randle, el investigador Dave Moore propone que estos acetatos provienen de la misma sesión de 1958, dedicada a la que sería su última producción en estudio: *Readings on the Beat Generation*. De acuerdo con Randle, en esa ocasión el autor grabó material suficiente para otros dos álbumes, incluido un set dedicado a su novela más popular, y cuya portada habría de incluir una foto del afamado Robert Frank. De ahí que Moore concluye que la lectura de “Jazz of the Beat Generation” se realizó durante aquella sesión. No obstante, la mayor parte de esas lecturas permanece inédita y, al parecer, algunas están extraviadas (Warner y Sampas, 402).

Ahora bien, el sonido de baja fidelidad parecería indicar que fue un registro casero. Y, dado que Kerouac lee un texto que apareció en la revista *New World Writing* en abril de 1955, podríamos inferir, más bien, que ésta tuvo lugar a mediados de los años 50. Además, cabe mencionar que tanto el rollo mecanografiado de 1951 como la edición de 1957 de la novela incluyen algunos fragmentos significativos de este texto³⁹, lo cual podría apuntar a una época en la que Kerouac aún estaba ocupado en la revisión de su obra más conocida⁴⁰.

³⁹ Cf. Tercera parte, capítulos 4 y 10 de *On the Road* (178-184; 217-220), y tercera parte de *On the Road: The Original Scroll* (295-300; 336-339).

⁴⁰ Otro motivo que nos lleva a esta deducción es que en este escrito los nombres reales de los protagonistas, Jack y Neal, ya han sido sustituidos por Sal y Dean, los pseudónimos que aparecen en la edición original de la novela.

Es digno de atención que los productores hayan preferido dejar esta grabación intacta, sin añadir ningún tipo de musicalización, pues de este modo se equipara a lo realizado en *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation*, donde no hay ningún acompañamiento. Hemos de recordar que este es el álbum favorito de críticos y aficionados, quienes lo consideran el mejor ejemplo de la poética del escritor y de sus cualidades sonoras. Incluso podríamos decir que, al editar el audio lo más cercano posible a la grabación original, se pretende recalcar la preponderancia del jazz, junto con las sonoridades que confluyen a partir de esta música, mediante la voz del escritor como vehículo primordial, sin la intervención de otros instrumentos.

Como ya hemos señalado, la escritura de Kerouac pone de relieve ciertos aspectos orales y sonoro-musicales del lenguaje, gracias al vínculo establecido con el bebop (Escobar, 2009). Aunque esto podría resultar paradójico, dado que lo sonoro-oral se proyecta a partir de lo escrito, no lo es. En la poética de este autor el lenguaje está ligado de forma muy significativa a su representación sonora y a su efecto auditivo, aun cuando las palabras están inscritas en una página.

En la obra de Kerouac, la oralidad del lenguaje interviene de tres maneras: en primer lugar, por las páginas de sus textos; en segundo lugar, por un tipo de “oralidad” análoga a la del *call-and-response* entre instrumentos en el jazz. En sus novelas, sobre todo, esta dinámica puede entenderse como la alternancia o el entrecruce de la acción y la reflexión, es decir, la interrelación entre el desarrollo de las historias y las impresiones o pensamientos del narrador acerca de las mismas. Por último, una tercera forma de recurrir y manifestar la palabra hablada tiene lugar a partir de sus grabaciones y lecturas en voz alta. Como ya hemos mencionado, en los performances de un texto literario –con sus respectivos contextos de realización y de recepción– lo escrito funciona como una especie de notación

o partitura que da pie a una lectura en voz alta, es decir, desemboca en una interpretación sonora y en la escucha sucesiva por parte de un público.

Estas interpretaciones ponen de manifiesto elementos que apelan a lo aural desde la materialidad de la escritura, a través de convenciones como signos de puntuación (puntos, comas, guiones largos, apóstrofes, signos de admiración, signos de interrogación); onomatopeyas; el espacio entre letras y palabras; la repetición de letras para ‘alargar’ sonidos; el uso de mayúsculas para apelar a cierta intensidad o potencia; o el empleo de cursivas para añadir énfasis; todo lo anterior con la tentativa de indicar pausas, ritmos y entonaciones. Sin embargo, estas lecturas en voz alta también conllevan sonoridades que no están del todo contempladas o determinadas por la versión impresa de los textos y que, más bien, varían según las intenciones comunicativas que se establecen entre quien lleva a cabo el performance y su audiencia. Esto da lugar a que cada performance de la misma obra pueda variar con cierta notoriedad, aun en voz del propio autor.

A lo largo de los 28 minutos y 46 segundos que dura la lectura de “On the Road (Jazz of the Beat Generation)”, si bien se evidencian los elementos que Kerouac adaptó del bebop para consolidar su estilo narrativo, como el ritmo y las dinámicas del *call-and-response*, aquí destaca la improvisación como una pauta para la composición o performance literario. En este caso, como en el de *Poetry for the Beat Generation*, veremos que la improvisación resulta fundamental, ya que a partir de ésta el texto escrito se puede concebir, más que como una prescripción fija, como una guía para la interpretación vocal. En ésta pueden tomarse ciertas licencias que en consecuencia actualizan el texto (sea por efecto de velocidad, ritmo, timbre, gestos sonoros, o aun por ligeras “desviaciones” del texto, al cambiar palabras o modificar sintaxis, recurriendo a repeticiones o a la inclusión de acotaciones no presentes en el texto). Por ejemplo, hay ocasiones en las que pareciera que

el autor se corrige a sí mismo o hace aclaraciones respecto a lo que acaba de mencionar, como si tuviera el afán de ser más preciso o fiel al contexto de los hechos, o bien, para dar a entender que los nombres de algunos personajes y lugares son pseudónimos. Estos elementos de la performatividad oral, lejos de ser considerados “errores” o traiciones al texto escrito, pueden interpretarse como cambios naturales que refuerzan el carácter “improvisatorio” del habla, mismo que el autor busca imprimir a sus textos al momento de la lectura. Siguiendo a Al Filreis, estos elementos podrían considerarse como “parafonotextuales”, es decir, claves para la escucha que se incorporan al momento de la lectura o la representación oral (Filreis, 2015). Veamos algunos ejemplos: en el min. 00:41-00:45, Kerouac se refiere a “Howard Street —Folsom Street— actually”, un dato que no aparece en la versión escrita del relato. Más adelante, en contraste, cuando habla sobre un músico de nombre Ronnie Morgan y al lugar donde acaba de tocar, el Hey Now Club, agrega “—I call him Ronnie Morgan— [...] — I call it the Hey Now Club—” (min. 15:45-15:52), comentarios ausentes en el texto impreso, pero que refuerzan el gesto dialógico del habla natural, más que el de un programa de lectura.

La voz narrativa de Kerouac predomina y, curiosamente, como personaje dentro de su propio relato sólo habla una vez. El autor entreteje diferentes historias y personajes relacionados con el jazz, ya sean instrumentistas o no. La mayoría de ellos son negros y tienen un lugar preponderante a lo largo de la narración. Además, la temática musical y el ambiente sonoro que ésta conlleva se ven enriquecidos o ampliados gracias a la forma en que el escritor articula las voces de los personajes, en sus maneras de hablar o cantar, que finalmente se traducen en una variedad de registros, manifestados a través de frases con una

cadencia peculiar,⁴¹ con un tono humorístico, e incluso canciones, como el estándar de jazz “Close Your Eyes”⁴². No obstante, cabe mencionar que la imitación de la oralidad que refleja la procedencia étnica de los personajes resulta limitada, inevitablemente, pues se trata de un escritor blanco que recrea el “habla” de los afroamericanos de manera artificiosa. Kerouac recurre a tópicos sonoros que, tanto por el estilo y la forma (la sintaxis) como por la expresión, parecen lugares comunes, tipificados, aquéllos por los que se suele caracterizar a este sector de la población. Dicho esto, también es necesario señalar que el mismo autor está consciente de que sólo aspira a imitar a un cantante de blues afroamericano llamado Freddy. Luego de interpretar “Close Your Eyes”, añade: “[...] and [Freddy] blew it way up to the ceiling with a big voice —not like mine, I’m just trying to imitate him— that came not from training but feeling and that much better, and blew it through the stars and on up [...]” (mins. 6:06-9:18)⁴³.

En general, el ritmo de lectura de Kerouac es constante, interrumpido sólo en un par de ocasiones en que se queda sin aire y hace una pausa para retomar la narración. En cuanto a la prosodia, su estilo de enunciación por momentos se asemeja al de un cronista deportivo de radio, con el tono y ánimo de alguien que narra los hechos en el mismo momento en que se desarrollan. En este caso, contrariamente a lo que ocurre en “Washington D.C. Blues” u “On the Road (Song)”, escuchamos una voz alejada de un tono anecdótico, con el carácter vocal que adoptaría alguien que rememora sus vivencias desde un sentir nostálgico. Aquí su voz resulta enfática, enérgica y se torna más aguda, sobre todo en escenas que resultan climáticas o intensas. La emotividad sonora parece provenir de quien experimenta o

⁴¹ Cf. voz de Lampshade, mesero en Jackson’s Nook (mins. 15:28-15:43).

⁴² Cf. mins. 7:06-9:20

⁴³ Para el análisis textual-sonoro de este pasaje musical, véase “Visiones del bop” (Escobar 2009), donde el crítico atiende a la puntuación y a las repeticiones de letras como marcas sonoras que apuntan al estilo de la canción y, a su vez, a la manera en que habría de leerse/escucharse este fragmento (79-80).

atestigua los eventos y circunstancias muy de cerca, pero que, paradójicamente, toma cierta distancia para dar cuenta de los detalles de lo ocurrido. Esto se percibe de forma particular cuando introduce a personajes, describe sus acciones, y externa sus emociones. Por ejemplo, destaca el entusiasmo con el que caracteriza a Dean Moriarty, mediante su forma de hablar, cuando asisten a presentaciones de jazz en San Francisco y Chicago. En contraste, cuando Kerouac describe lugares, más que acciones o movimiento, su tono se vuelve un tanto más bajo, menos emotivo, como si adoptase una actitud descriptiva de narrador en tercera persona, más que de un protagonista o de narrador en primera persona que rememora con afecto aquellos sitios y circunstancias. Frente a las otras escenas, se atestigua aquí una actitud de mayor desapego. No obstante, el carácter no resulta monótono, aburrido o aun indiferente.

Además del papel central de los jazzistas y del ambiente en el que interactúan, en este pasaje destaca la presencia y la caracterización de Dean, ya que el escritor compara o relaciona sus cualidades con aquellas de los músicos con quienes convive, e incluso con otras figuras clave de la tradición del jazz. En el texto este vínculo no sólo se establece a través del gusto evidente del personaje por este estilo musical y por su cercanía con los instrumentistas, sino también a partir de una actitud de vida compartida, hasta cierto punto, según la perspectiva del narrador.

En la primera escena de este relato, el personaje central es un saxofonista tenor. Desde el inicio el autor subraya la energía del músico, al llamarlo “a wild tenorman”, al igual que lo sobresaliente de su ejecución, al calificar el sonido del instrumento con el adjetivo “bawling”. Esto no sólo alude a la intensidad, el volumen, de la música, sino también a su contenido emocional, a una especie de llanto o berrido lastimero. Sin embargo, cuando el

escritor pretende emular cómo se escucha este saxofón, no alcanza a transmitir esta emotividad en términos sonoros.

Por un lado, en la versión escrita del texto, el sonido del instrumento está representado por onomatopeyas en letras mayúsculas, acompañadas por signos de admiración que señalan cierta potencia sonora; dice: “a wild tenorman’s bawling horn across the way going “EE-YAH! EE-YAH!” [...] The behatted tenorman was blowing at the peak of a wonderfully satisfactory free idea, a rising and falling riff that went from “EE-yah!” to a crazier “EE-de-lee-hay!”” (7). Por otro lado, durante la lectura, las primeras onomatopeyas se traducen en dos sonidos idénticos, agudos, cortos y animados, en lugar de tristes (mins. 00:03-00:07); mientras que en la segunda instancia, cuando Kerouac se refiere al fraseo del instrumento, las onomatopeyas representan un sonido agudo y prolongado, y otro agudo y corto, en concordancia con la dinámica referida con los adjetivos “rising” y “falling”. No obstante, en ambos casos estos recursos no expresan o evocan el sentimiento de dolor indicado en un inicio con el calificativo “bawling” (min. 1:07-1:19).

Además de la ejecución de este saxofonista, Kerouac también integra y narra los sonidos paralelos de otros instrumentos, como la batería, y las reacciones de la audiencia. Así, no sólo menciona sus aplausos al compás de la música, sino recrea el gesto de sus gritos de emoción y ánimo dirigidos a los jazzistas (“folks yelling “Go, go, go!”” (0:08-0:11)). Esto es más evidente gracias a que el autor expresa ese entusiasmo en el tono y la velocidad de sus palabras. Al igual que el saxofón, la batería tiene la misma potencia o preponderancia, pues el escritor caracteriza el sonido de ésta como algo casi estruendoso cuando dice: “the rolling crash of butt-scarred drums hammered by big brutal-looking curl-sconced guy with a bullneck who didn’t give a damn about anything but punishing his tubs, crash, rattle-ti-boom, crash” (mins. 1:20-1:33). Aquí también destaca el uso de onomatopeyas para aludir

al sonido de la música (“crash, rattle-ti-boom-crash”), así como el uso de verbos que incluso sonoramente pueden simular un carácter percusivo, como “hammer” y “punish”, para indicar la energía o actitud del baterista. A su vez, hemos de notar que durante la lectura el escritor recalca la aliteración creada por la repetición de la /b/ y la /r/ en “butt-scarred drums hammered by a big brutal-looking curl-sconced guy”. Con esto subraya, por un lado, el golpeteo del instrumento y, por otro lado, la agresividad con la que se toca. Cuando enuncia las onomatopeyas que corresponden al sonido de la batería lo hace de forma más pausada, lo que pone de relieve la energía a la que alude con este recurso.

Tanto en los fragmentos mencionados como en los que les siguen notamos, en primera instancia, que la ejecución de los músicos funciona como una clave para encauzar el relato. Kerouac busca estructurarlo alrededor de los performances de los jazzistas. De esta forma logra retratar el ambiente de estos foros a partir de unidades sonoro-narrativas que representan las distintas acciones que lo componen: por una parte, alude a los distintos músicos (bateristas, pianistas, saxofonistas, cantantes) y la forma de interpretar sus instrumentos; por otra parte, está el diálogo que establecen con la audiencia y la respuesta de la misma, en la que sobresale la reacción de Dean a la música. Así se crea una estructura sintáctico-fónica que evoca una de las dinámicas características del este género musical, el *call-and-response*,⁴⁴ como podemos constatar en el siguiente fragmento:

⁴⁴ Escobar ya identificaba este diálogo como una base para el desarrollo sonoro-discursivo de la narración. En su análisis del fragmento donde se canta “Close Your Eyes” señala: “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 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 [...] la reciprocidad que se elabora produce un dinamismo ambiental y significativo gracias a la retroalimentación desarrollada entre los

Boom, kick, that drummer was kicking his drums down the cellar and rolling the beat upstairs with his murderous sticks, rattlety-boom! A big fat man was jumping on the platform making it sag and creak. Whoo! The pianist was only pounding the keys with spread-eagled fingers, chords only, at intervals when the great tenorman was drawing breath for another blast of phrase, Chinese chords, they shuddered the piano in every timber, chink and wire, *boing!* The tenorman jumped down from the platform and just stood buried in the crowd blowing around; his hat was over his eyes; somebody pushed it back for him. He just hauled back and stamped his foot and blew down a hoarse *baughing* blast, and drew breath, and raised the horn high and blew high wide and screaming in the air. (min. 2:41-3:29)

En segunda instancia, a partir de la lectura que realiza el propio autor, podemos inferir que él mismo se asume como un ejecutante más, a la par de sus personajes. Por ejemplo, cuando indica que el saxofonista toma aire antes de tocar, él recrea ese preciso gesto con su aliento. Asimismo, cuando alarga la enunciación de “hauled back”, subraya y alude al esfuerzo del músico durante su interpretación que, por analogía, resulta ser el mismo que Kerouac realiza al leer su relato en voz alta. Igualmente, su gesto vocal tiende hacia arriba en cada palabra de la frase “raised the horn high and blew high wide and screaming in the air”, con lo que logra evocar y hasta representar la potencia y el clímax de la música.

Toda esta variedad de recursos sonoros que pueden reconocerse en la grabación hacen del texto una experiencia vívida, en la que no sólo se identifica una narración, sino que incluso ésta se siente escenificada, encarnada en una voz capaz de travestirse y transformarse en múltiples cuerpos y objetos.

dos discursos, tal y como sucede en las improvisaciones *bop* cuando los solistas interactúan con sus instrumentos para entablar un diálogo de temas musicales” (2009, 80-81).

♦ “Washington D.C. Blues”

“Washington D.C. Blues” forma parte de una grabación casera de un poema escrito en 1956, editada y musicalizada hasta 1999 para la compilación *Jack Kerouac Reads On the Road*. Como mencionamos más arriba, David Amram es el encargado de la musicalización póstuma de la cinta, a petición del coproductor del álbum, Jim Samps (sobrino del escritor). Según el músico, fue en 1956 cuando comenzaron sus colaboraciones con Kerouac, ya fuera durante presentaciones improvisadas en fiestas en estudios de pintores e intelectuales, en cafés y bares de Nueva York como el Café Figaro o el Five Spot (concurrido por artistas como Franz Kline, Willem de Kooning y el cineasta y pintor Alfred Leslie, entre otros), o bien durante lecturas en público del autor. Además, tuvo una estrecha relación de amistad con él y conocía bien la importancia que la sonoridad de las palabras así como la improvisación tenían dentro la obra del autor (Amram, 399-401). Cuando acompañaba a Kerouac, Amram solía tocar el corno francés, el piano o percusiones. En una ocasión en 1957 tuvieron la oportunidad de alternar en el piano de una de sus anfitrionas, mientras el otro cantaba o hablaba, e incluso intercambiaban rimas mientras el escritor tocaba los bongós (402). En noviembre del mismo año tuvo lugar lo que Amram describe como la primera lectura de poesía jazz en Brata Art Gallery de Nueva York, con la presentación del mismo Kerouac, Philip Lamantia, Howard Hart y él mismo en el corno francés (404).

Durante sus actuaciones, el músico comenzaba con un blues y tanto él como Kerouac inventaban versos. La improvisación por parte de ambos era la constante, pues Amram desconocía el texto que el escritor leía o decía a modo de *scat*, es decir, con palabras o sílabas sin sentido, y por lo mismo no sabía qué era premeditado y qué inventado en el

momento (404). A propósito de esto, agrega: “When we performed together, we were celebrating the moment, dealing with the informal and daring to improvise like tight-rope walkers” (410).

Hasta ahora, el texto escrito del poema permanece inédito, ya que no está incluido en *Book of Blues* (1995) —donde Kerouac compiló varios de sus poemas blues⁴⁵— ni en *Collected Poems* (2012). La versión grabada, editada y musicalizada es la única forma textual que se conoce y ahí radica en gran medida su importancia: por un lado, el audio representa el texto autorizado o legítimo de “Washington D.C. Blues” y, por otro lado, es una muestra más del papel que la experimentación sonora juega en el quehacer literario del escritor. Al mismo tiempo, pone de relieve una interpretación musical para la apreciación de la obra. Además, no es el único blues que podemos escuchar de su voz, pues, como ya hemos apuntado, en sus álbumes de estudio grabó coros de “Bowery Blues”, “MacDougal Street Blues” (*Poetry for the Beat Generation*), “San Francisco Blues” (*Blues and Haikus*)⁴⁶, y *Mexico City Blues* (*Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation*), entre otros. El nombre de cada blues corresponde al lugar donde fueron creados y, según el autor, están compuestos por coros, cuyo número de versos está determinado por el tamaño de las hojas de las libretas donde fueron escritos. Cada coro puede constar de 15 a 25 líneas, aunque la idea de uno puede continuar hasta la siguiente página, y así la longitud de éstos puede variar, al igual que la extensión de cada verso. La forma depende del tiempo que toma el desarrollo de cada de coro y de la espontaneidad en su composición; por lo tanto, se

⁴⁵ Se trata de “San Francisco Blues”, “Richmond Hill Blues” (cada coro lleva un título de acuerdo con el tema que trata), “Bowery Blues”, “MacDougal Street Blues (in the form of 3 Cantos)”, “Desolation Blues”, “Orizaba Blues”, “Orlanda Blues” y “Cerrada de Medellín Blues” (dividido en dos solos con doce y diez coros, respectivamente). Aunque fueron publicados hasta 1995, fueron escritos entre 1953 y 1961.

⁴⁶ Como ya señalamos, la pista 4, “Poems from the Unpublished *Book of Blues*”, corresponde en su mayoría a los primeros veintiún coros de “San Francisco Blues”.

trata de una forma libre basada en la improvisación⁴⁷. En el epígrafe a *Book of Blues*, Kerouac lo resume con la frase “It’s all gotta be non stop ad libbing within each chorus, or the gig is shot.” Y con ello da sentido a esta poética espontánea, a este “non stop ad libbing”, sobre el que Robert Creeley agrega en la introducción al mismo volumen: “What holds it finally all together are *words*, one after another, as he plays, moves, with their sound, follows their lead, shifting from English to Franco American *joual*⁴⁸, nonsense to sense, reflection to immediate sight and intimate record.” (xii-xiii) De este modo Creeley, también amigo de Kerouac, refiere el carácter improvisado e impredecible de los blues y su relación con la sonoridad de las palabras, más allá del significado que puedan tener.

Es así que Kerouac establece otro vínculo directo con el jazz, pues dentro de la tradición de este género, el blues es una de sus formas precursoras, igualmente derivada de la combinación del *call-and-response* de la música de África occidental y de la armonía europea. Aunque el blues puede tener una estructura estándar (de doce compases, divididos en tres partes iguales, con una acorde diferente para cada una), la improvisación y la creatividad de los músicos también son fundamentales (Stearns, 104). Asimismo, el cantante de blues y su voz son protagonistas, pues el grito o llamado (*cry* o *holler*) es un elemento básico que determina el cambio constante y repentino en el tono (*pitch*) de la melodía (Stearns, 100).

Dicho lo anterior, no resulta extraño que Kerouac haya denominado blues a uno de sus géneros poéticos, pues así indica que estos poemas pueden escucharse tanto literal como metafóricamente a partir de su lectura y que, por lo tanto, pueden musicalizarse. Esto

⁴⁷ Cf. “Blues” en “Editorial Explanation of Various Techniques of The Duluoz Legend” en *Some of the Dharma* (1997), donde el autor define algunos de los géneros y técnicas literarias que concibe dentro de su poética; así como los epígrafes en *Mexico City Blues* y *Book of Blues*.

⁴⁸ Esta fue la lengua materna de Kerouac, hemos de recordar que hasta los 6 años de edad comenzó a hablar inglés.

resulta coherente con que haya recurrido a la grabación casera y en estudio de los mismos, pues lo llevaron a experimentar, explorar y explotar la dimensión sonora que nutre su escritura. Por su parte, como músico y compañero del escritor, Amram se guía por esa experiencia colaborativa, así como por el espíritu de improvisación del blues poético y musical para la composición de “Washington D.C. Blues” (Amram, 402, 409). Sin embargo, aunque el músico elige algunos de los instrumentos que llegó a utilizar junto con el autor, como el piano y los bongós, también incluye otros poco convencionales dentro de la música occidental, o bien, ajenos al blues, como el derbake (instrumento de percusión árabe) y el shahnai (un tipo de oboe oriental). Esta selección de instrumentos, y el hecho de que se trata de una composición póstuma, demuestran que cuenta con la libertad artística para darle un sello propio a su acompañamiento del poema. Esto, a su vez, explica la variedad de registros musicales que utiliza a lo largo de su musicalización, aun cuando éstos no siempre parecen relacionarse y empatar con la enunciación del poema.

Sobre la estructura de la pista completa, cabe mencionar que ésta dura 17 minutos con 46 segundos, y la lectura del poema en sí abarca del minuto 1:33 hasta el 16:03. El poema consta de 33 coros independientes entre sí⁴⁹, sin un tema rector entre cada uno, pues, como mencionamos, el blues se basa en la improvisación y los contrastes de un coro a otro son muy notorios. Dado que la música nos da pautas para las transiciones entre los coros y, a su vez, los relaciona, podemos dividir la grabación en 22 segmentos textuales-musicales que pueden comprender uno o más coros, o bien, comentarios paralelos a la lectura del poema, como podemos observar en el cuadro siguiente:

⁴⁹

En el texto introductorio a la compilación, Douglas Brinkley indica que el poema comprende 33 coros.

Segmentos textuales-musicales de “Washington D.C. Blues”

Segmento	Duración (mins.)	Coros	Segmento	Duración (mins.)	Coros
1	00:00-1:32	Anécdota introductoria	12	8:18-9:07	20 y 21
2	1:33-2:17	1 y 2	13	9:08-10:16	22, 23, 24 y 25
3	2:18-2:52	Anécdota sobre Gregory Corso y Zora	14	10:17-11:26	26 y 27
4	2:53-3:21	3	15	11:27-12:03	28
5	3:22-3:52	4 y 5	16	12:04-13:00	29
6	3:53-5:01	6, 7 y 8	17	13:01-13:48	30
7	5:02-5:53	9, 10 y 11	18	13:49-14:22	31
8	5:54-6:03	12	19	14:23-15:19	32
9	6:04-6:41	13	20	15:20-16:03	33
10	6:42-7:16	14, 15 y 16	21	16:04-16:53	Conclusión por parte del autor
11	7:17-8:17	17, 18 y 19	22	16:54-17:46	Coda instrumental

El piano del segmento inicial introduce el *leitmotiv* de blues que presenta y acompaña al autor, y que reaparece a lo largo de la grabación —donde es retomado por instrumentos diferentes—. Kerouac, por su parte, incluye otro pasaje que puede considerarse parafonotextual, según Filreis, al contar la anécdota de la creación del poema en 1956. Éste surgió como respuesta a un comentario que hizo su anfitrión en Washington D.C., el poeta Randall Jarrell, quien después de leer el manuscrito de *The Subterraneans*, insinuó que la novela sería popular porque no era poética, una opinión contraria a la del autor (mins. 0:00-1:32).

Ahora bien, al tratarse de una grabación casera también apunta a que el autor realiza una lectura improvisada. Además de que en un momento lo escuchamos dudar de la pronunciación de la palabra *dachshund*, igualmente, oímos cuando introduce anécdotas o “notas al pie” del poema para contextualizar lo que acaba de mencionar o bien para

comentar acerca de su labor poética⁵⁰. Este tipo de paréntesis o paratextos nos indican que, aunque la cinta podría estar limitada a un uso personal, el escritor tiene la conciencia de que alguien más podría escucharla, es decir, toma en cuenta un público receptor (si acaso hipotético), como lo haría para un performance en vivo. Sin embargo, contrario a como pudo haberse escuchado en vivo, e incluso opuesto a como lo escuchamos en sus álbumes de estudio, en los que se concibe más como un intérprete, con un tono enfático, un ritmo más dinámico y un estilo narrativo bastante versátil⁵¹, aquí nos encontramos con un Kerouac con menor proyección, pues reconocemos pocos exabruptos o cambios drásticos en el volumen de su voz y el ritmo de lectura es más pausado, aunque no lento. La naturaleza de la cinta, el sonido de baja fidelidad, nos colocan en un contexto íntimo, privado, y Kerouac adopta un tono conversacional espontáneo que predomina a lo largo de la grabación. Éste se combina con gestos reflexivos y con otros más cercanos al de una voz narrativa cinematográfica à la Humphrey Bogart en películas sobre detectives de los años 40, como *The Big Sleep* (1946) (dirigida por Howard Hawks, y ya considerada un clásico en la década de los años 50).

Durante los primeros dos segmentos, hasta el minuto 2:17, pareciera que la música no ha sido pensada *a posteriori*, pues el motivo de blues se escucha en armonía con la voz, gracias a la instrumentación con piano, contrabajo, batería, saxofón, bongós y guitarra eléctrica, y a los antecedentes ya mencionados entre el músico principal y el escritor. En los

⁵⁰ Al igual que Filreis, Charles Bernstein también habla de estos recursos en el performance en su libro *Attack of the Difficult Poems* (116). Se trata de consideraciones que, si bien son marginales, en las grabaciones llegan a formar parte del sentido y parte característica de la representación. En este caso se trata de reflexiones paratextuales.

⁵¹ Cf. "Poems from the Unpublished *Book of Blues*" (*Blues and Haikus*).

primeros coros destaca la repetición de sonidos y los juegos a partir de la pronunciación de las palabras. El primero dice:

Nobody knows the knowing
that can't be known
but if they only knew
ooh ooh ooh
I wish everybody knew what I have known
they'd feel good
this afternoon (mins. 1:33-1:53)⁵²

Por medio de la grabación podemos notar con más claridad que el desarrollo de este coro depende de la repetición de los sonidos vocálicos /ou/ en 'nobody', 'knows', 'knowing' y 'known'; así como del sonido /u/, alargado en el cuarto verso (una especie de eco de 'knew' en el verso anterior), y en 'good' y 'afternoon' en los últimos dos versos respectivamente. En el segundo coro Kerouac juega con la pronunciación convencional de su apellido y los de sus amigos Lucien Carr, Neal Cassady y Gregory Corso, para dar lugar a la aliteración del sonido /s/, al sustituirlo en lugar del sonido /k/: "If Celtics / was pronounced Seltics / our names would be / Serouac, Sarr, Sassady, and Sorso" (mins. 1:54-2:14).

En los dos segmentos posteriores la música introduce nuevos espacios o ambientes relacionados con las palabras que escuchamos. Antes del tercer coro, en un paréntesis anecdótico relacionado con el poeta Gregory Corso y una mujer apodada "Zora", la música nos transporta a un paraje oriental. No obstante, los músicos no consideran a "Zora" como la clave para representar un lugar oriental, sino más bien la reiteración del nombre y su similitud sonora con la palabra *surah*, que denomina a cada capítulo del Corán, al que Kerouac hace referencia (mins. 2:18-2:52). A continuación, el contraste musical y temático

⁵² Las transcripciones de los versos son aproximadas, ya que no es posible cotejar la puntuación, la división ni la disposición de los coros y versos en las páginas con la copia mecanografiada del poema albergada en el archivo del autor dentro de la Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature de la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL).

nos conduce a un ambiente aristocrático. Los versos están dedicados a la mascota de Gregory y “Zora”, una perrita *Dachshund* o salchicha: “Schatzi is a daschund [sic] / whose name’s Darling Treasure / can’t run in the weeds / being too low.” En este caso la música estilo barroco, con viola, oboe y fagot, nos remite a un castillo centroeuropeo y sus alrededores, un escenario acorde con Schatzi⁵³, pues esta raza era una de las favoritas de las monarquías europeas. Además, el ánimo alegre, incluso saltarín, del tema musical le da un toque cómico al cuadro de la pequeña mascota en medio de la hierba (mins. 2:53-3:21).

Luego de estos escenarios que resultan un tanto ajenos al contexto inicial de la cinta, la música recrea un ambiente más acorde con el área de Nueva York a la que se hace referencia en esta parte del poema. El tema musical con viola, fagot y oboe es un tanto sombrío, hasta melancólico, y comienza cuando el autor menciona la neblina en High Street (Brooklyn) al inicio del coro. Durante el desarrollo de los versos notamos un cambio significativo en la voz, el cual subraya el carácter imaginario del tema del coro; el escritor adopta un tono propio al de una voz en *off* para representar una visión o ensueño donde aparece Buda y quien lo presencia le hace una plegaria. Es así que hay un desdoblamiento entre la voz lectora de Kerouac y la voz poética de este coro (mins. 3:23-3:48).

El siguiente segmento musical con piano, batería y saxofón, evoca el ambiente de un club nocturno y, en el desarrollo de estos coros, el gesto vocal también es similar al de una voz en *off*, aunque aquí tiene un tinte más cinematográfico y menos poético que nos hace pensar en escenas sórdidas del cine *noir*. Los coros a su vez presentan imágenes discordantes como ataúdes navideños, esqueletos con labios rojos y colas de plástico

⁵³ En alemán, *Schatzi* es un diminutivo que se usa para referirse a alguien cariñosamente, “tesorito” sería el equivalente en español. Llama la atención este nombre como otro posible gesto de clase, que privilegia la incorporación de germanismos.

desmontables (“Christmas coffins / containing skeletons with red lips / and detachable plastic tails”); o bien escenas grises y desencantadas en el coro que dice “Hidden unhappiness America / watching your cute TV / dealing with the mudbowl [...]”. El segmento concluye con la onomatopeya *snap* y tanto la voz como el piano reproducen ese sonido repentino para enfatizar el final del coro (mins. 3:53-5:01).

A continuación reaparece el *leitmotiv* inicial, ahora en guitarra eléctrica acompañada con batería, y musicaliza un par de coros (mins.5:02-5:53), pero los segmentos subsecuentes resultan desconcertantes pues irrumpen con este motivo y no corresponden con lo que dice el autor. El primero, en el que predominan las percusiones, es muy corto (mins. 5:54-6:03). Kerouac dice “I’ve been made / The world is nuts / Horses put up with fat cowboys”, tras lo cual el registro musical cambia drásticamente. En lugar de ilustrar a los vaqueros mencionados más bien nos remite a un paraje europeo en el campo. Los versos improvisados que siguen también contrastan con este fondo musical, lo que subraya el sinsentido de estos coros en los que el autor divaga y mezcla recuerdos (“This poem was written long before I met Mona (Edie)”) con ideas, impresiones o escenas ficticias (mins. 6:04-6:41). Asimismo, el registro musical del segmento siguiente (mins. 6:42-7:16) introduce un ambiente antillano bastante animado que no se relaciona en absoluto con las palabras del autor, quien, apesadumbrado, habla de la gente en Nueva York:

Multiple city so much
in New York nobody cares
nobody reads looks listens
all talk
a million eager long talks
because of convenience mutual interests
wallets —snap
I don’t want it

Después la música reintroduce el *leitmotiv*, ahora con un órgano y con un ritmo que se ralentiza de forma paulatina para darle más protagonismo al autor, quien recurre a un tono reflexivo y un ritmo pausado para los coros que en su mayoría tratan ideas abstractas (mins. 7:17-8:17). Lo mismo ocurre en el segmento inmediato, es decir, el tema musical con instrumentos de cuerda y viento es contemplativo y su tempo pone de relieve la voz de Kerouac, quien continúa ponderando abstracciones como la naturaleza de las cosas y el carácter de los alquimistas (mins. 8:18-9:07). En estos casos el acompañamiento musical no contrasta con los coros y más bien les da seriedad o gravedad.

A continuación, el tono melancólico de la voz concuerda con el sentir de los coros, en los que se expresa aburrimiento, por un lado, y añoranza por otros lugares y sonidos, por el otro. En cuanto al acompañamiento musical con saxofón y otros instrumentos de cuerda y viento, éste parece subrayar aquel sentimiento nostálgico (mins. 9:08-10:16). No obstante, el ánimo y el tono imperativo con el que el autor pronuncia la palabra final de ese segmento, *rejoice*, dan la pauta para que los músicos reintroduzcan el motivo principal con un ritmo mucho más veloz y alegre, con una guitarra eléctrica, batería, bongós y piano. En este caso en particular la interacción entre el poema y la música que implica el *call-and-response* es bastante notoria. Desde el inicio, el desarrollo de los versos depende de la improvisación a partir de un juego de libre asociación basado en similitudes sonoras, ya sean por aliteración o rima, por ejemplo: “Gregory gasoline / Jack kerosene / chick-a-bomb / Red rat”. Y en el último coro de este segmento continúa con una serie de preguntas retóricas, como por ejemplo: “Think you the Virgin Queen needs the bum? / Think you the Pope’s sore because of baby doll? [...] Think you the answer ever answers those who live to see?” (mins. 10:17-11:26).

En los tres segmentos siguientes con coros dirigidos a Randall Jarrell, Neal Cassady y Robert Giroux, respectivamente, el escritor emplea un tono más íntimo y conversacional, como si se dirigiera directamente a ellos, ya sea en presencia o asumiendo que podrían escuchar la grabación. En el caso de los versos dirigidos a Neal Cassady, los músicos recurren al *leitmotiv* pero la instrumentación con cuerdas e instrumentos de viento le da un toque bastante nostálgico al coro. Aunque en el momento en que Kerouac realizó esta grabación Cassady aún vivía, el acompañamiento le confiere un carácter elegíaco a los versos, alejado de la intención original del autor, que era más bien laudatoria (mins. 12:04 - 13:00).

En los dos segmentos que abarcan del minuto 14:23 al 16:19, el tempo del motivo musical, ahora en saxofón, pone de relieve la voz del autor, mientras que la improvisación en la labor poética de éste se refleja cuando habla sobre la creación de dos coros, aunque por medio de métodos diferentes. Kerouac explica en un inicio que el primer coro fue escrito cuidadosamente para que fuera convencional, “a real rhyme”. En éste se refiere a la figura del poeta como una palomilla, con poca gracia o gris, cuando se preocupa por corregir o cambiar laboriosamente sus versos, en lugar de ser un artesano que deja que sus creaciones sean más libres y, por tanto, mejores. El coro reza:

Had the moth more care
Than the craftsman's hair
It would take so long to butterfly at song
If the moth revised

Who ever heard of moth
Buttering its cause
With cankerous changes and []

Who ever thought a moth
would sit and reconsider
the better way to troth an [] so bitter [...]

Durante la lectura de estos versos el gesto vocal resulta un tanto acartonado, con un ritmo pausado, lo que expresa la falta de convicción en una escritura no espontánea. Es por eso que en el coro siguiente Kerouac reivindica su postura a favor de la improvisación, lo que también es notorio cuando lee estos versos a un ritmo sincopado, más afín a los poemas blues. Éste dice:

Nobody knows the moth
as well as I thought
I read a poem about the loon
And found the baby full of []
I think the quiet gregarious Gregory
Held my [] in the lavatory
But as for me
I dig thee
O careless rhyme
O tick tick
What's the rhyme?
I want toilet paper in my hair (mins. 15:20-16:03)

Por un lado, el desarrollo de este coro retoma la metáfora central del poeta como palomilla, pero al final Kerouac se deslinda de ella al afirmar que prefiere tener el cabello desaliñado o sucio en el último verso, identificándose así como un ‘craftsman’. Esto responde a la idea planteada en la primera estrofa del coro previo, o sea, “Had the moth more care / Than the craftsman’s hair”, la cual alude al cuidado o celo con el que poeta-palomilla lleva a cabo su labor. De este modo el escritor defiende su poética fundada en lo espontáneo, en la improvisación, en contraste con otros poetas más ortodoxos. Por otro lado, hay una mezcla de imágenes, recuerdos o ideas que se ligan a partir de sonidos, los cuales pueden resultar de la aliteración (“gregarious Gregory”), la rima (Gregory/lavatory), o la mera repetición (“O careless rhyme / O tick tick / What’s the rhyme”), y dan constancia, a su vez, de su quehacer poético.

Los dos segmentos finales contrastan: en el primero Kerouac se despide, concluye la lectura del poema y el motivo musical se escucha animado aunque igualmente conclusivo. Sin embargo, el siguiente es una coda, en la que también escuchamos el motivo principal, pero en este caso la instrumentación se asemeja a la utilizada para acompañar los versos dedicados a Neal Cassady. Aquí también el sentir es nostálgico, lo que subraya el carácter póstumo de la musicalización y lo convierte en una pieza elegíaca en memoria del escritor (mins. 16:04-17:47).

Luego de este recorrido podemos diferenciar aquellos pasajes en los que se usa una instrumentación más clásica, donde destacan la viola, el fagot y el oboe, de otros en los que los instrumentos son diversos. Los segmentos en los que suenan la viola, el fagot y el oboe son siete: 4, 5, 9, 12, 13, 16 y 22. De éstos, los primeros cinco son independientes entre sí, en el sentido de que logran efectos distintos. Por ejemplo, en el cuarto segmento el acompañamiento le da un tinte cómico a los versos sobre una mascota (la ya aludida perrita salchicha); en el quinto la música le da un carácter sombrío a ese coro del poema acerca de una visión o un ensueño donde aparece Buda; en el noveno la música se asemeja un poco al pasaje sobre la mascota, pero aquí los versos son una mezcla de divagaciones, ideas e impresiones, puro sinsentido; en el duodécimo, el tema musical es contemplativo y le da cierta seriedad a los versos que tratan abstracciones sobre la naturaleza de las cosas; y en el decimotercero, donde además se escucha un saxofón, la música apela a un sentir nostálgico que va a la par del tono melancólico de Kerouac y de los versos que expresan añoranza.

Las excepciones son los segmentos 16 y 22 (la coda) que sí se relacionan. Por un lado, aparece el motivo principal y, por otro lado, los músicos le imprimen un sentimiento nostálgico al motivo. En ambos, éste funciona, según lo ya comentado, como una pieza

elegíaca en memoria de Neal Cassady (a quien está dedicado un coro del poema) y de Kerouac, respectivamente.

A partir de lo anterior, podemos decir que aquellos pasajes en los que Amram utiliza el motivo de blues y donde aparecen el piano, el saxofón y la guitarra como instrumentos dominantes, tienen una intención sobre todo de acompañar, incluso de acentuar o reforzar lo que se enuncia en voz de Kerouac. Mientras que los pasajes donde se recurre a la instrumentación de cámara, la música puede ser más evocativa, tal vez ilustrativa, en relación con lo que tratan los coros. No obstante, al final convergen la instrumentación de cámara y el motivo inicial para enfatizar el hecho de que se trata de una musicalización póstuma, haciendo que la coda opere como un homenaje o una pieza dedicada al escritor.

♦ **“On the Road (Song)”**

Igualmente incluida en el álbum *Jack Kerouac Reads On the Road* (1999), la grabación casera de esta canción es una muestra particular del interés del escritor por la música popular, y del papel que ésta juega en su vocación literaria. Dentro del contexto de la compilación, llama la atención que sea la única canción creada por Kerouac, originalmente grabada a capela, y luego editada con un acompañamiento por parte de Victor Juris en la guitarra eléctrica y John Medeski al órgano Hammond.

Aunque encontramos textos poéticos con una musicalización póstuma dentro de la colección, como ocurre con “Washington D.C. Blues” y “Orizaba 210 Blues”, esta es la única composición de la que se ofrece una reinterpretación hecha en su totalidad por artistas no contemporáneos al autor: Tom Waits —cuya trayectoria musical, hasta la fecha, abarca

más de 40 años—, al lado de la banda de rock Primus, formada en 1984. Esta elección resultaría un tanto extraña o arbitraria, si no fuera porque ha quedado documentada la filiación del artista californiano con el escritor. Y es que Waits —quien también colaboró con Burroughs en una obra de teatro— ha mencionado en diversas ocasiones que los álbumes en estudio de Kerouac, al igual que su obra escrita, fueron de gran importancia en su juventud y en una etapa temprana de su carrera. Por ejemplo, en una entrevista con el director de cine Jim Jarmusch, refiere que pudo apreciar la riqueza sonora de la obra de Kerouac precisamente a partir de escuchar las grabaciones de sus lecturas:

When I was a kid and first read Jack Kerouac, when I was 15 or something, I read *On the Road*, and it didn't speak to me. I didn't get it. I mean I liked the adventure of it, but the language of it seemed slapped together and shoddy to me. And four or five years later I hear Kerouac on tape reading stuff, and suddenly I got it, immediately I got it, and I went back and I read that and *The Subterraneans*, and I understood. But without that first understanding his voice and his way of hearing language, it was hard for me to get it off the page. Now it's permanently in me, I can read it, I can pick up Kerouac and I hear his voice. Breathing and phrasing and be-bop and sound influenced his way of thinking about language. (Waits, 1993, s/p)

Ahora bien, aunque la grabación data de 1960⁵⁴, la historia de la letra se remonta años atrás. En el diario del autor titulado *Rain and Rivers*⁵⁵, encontramos la primera semilla de la canción. Este fue el diario que el escritor llevó durante un viaje iniciado en 1949, a través de Estados Unidos y México, el cual forma parte de la novela. Y, a pesar de que contiene entradas desde 1949 hasta 1954, resulta curioso que la mayoría no están fechadas, sino que cuentan con encabezados según el lugar o el tema a los que aluden. La letra se encuentra

⁵⁴ En el *booklet* que acompaña al disco no se especifica un año. Sin embargo, como señalamos previamente, Dave Moore argumenta que data de 1960 (Warner y Sampas, 404).

⁵⁵ Éste fue publicado dentro de una antología de sus diarios editada en 2004. En la portada del cuaderno Kerouac escribió *Journals 1949-'50*, y en la primera página se lee esta inscripción: “RAIN AND RIVERS | The marvelous notebook presented to me by Neal Cassady in San Francisco: — Which I have Crowded in Words — :”. (*Windblown World*, 282)

después de una entrada muy breve acerca de un viaje de la Ciudad de México a Nueva York en 1950, y es la siguiente:

—SONG—

I left New York
Nineteen forty nine
To go across the country
Without a dad-blame dime.

T'was in Butte Montana
In the cold, cold Fall
—— I found my father
In a gamblin' hall.

“Father, father,
Where have you been;
Unloved is lost
When you're so blame small.”

“Dear son”, he said,
“Don't a-worry 'bout me;
I'm about to die
Of the pleurisy.”

We headed South together
On an old freight train,
The night my father died
In the cold, cold rain.

“Dear son,” he said,
“Don't a-worry 'bout me;
“Lay me down to die
of the misery.”

Oh father, father,
Where have you been;
Unloved is lost,
When you're so blame small.

(*Windblown World*, 350-351)⁵⁶

Como podemos ver, el texto se compone de siete estrofas con una estructura regular de cuatro versos cada una, y es claro que la repetición de dos de ellas contribuye a la conformación de estribillos típicos de una canción popular. Ésta incluye un diálogo en

⁵⁶ Cf. *Collected Poems* (p. 585-586).

estilo directo, en el que distinguimos dos personajes, un hijo y un padre. El hijo evoca su partida de Nueva York, un encuentro fortuito con su padre distanciado y la subsecuente pérdida del mismo con un dejo de melancolía. Dicho esto, aunque ni en el rollo mecanografiado de 1951 ni en la novela publicada en 1957, encontramos textualmente esta letra, cabe destacar que en ambos escritos la búsqueda del padre distanciado se vuelve un *leitmotiv* que resuena hasta el final de la historia con la frase “I even think of Old Dean Moriarty the father we never found [...]” (*On the Road*, 281). Tanto el sentir como la estructura simple del texto nos remiten al blues⁵⁷, cuyo carácter ligado a la improvisación fue —como se ha señalado con anterioridad— de gran importancia para la práctica poética de Kerouac. Y su grabación de la canción evidencia ambos aspectos, es decir, la melancolía del blues y la espontaneidad en la composición. Ahora bien, hay que considerar que ese carácter espontáneo, manifestado a través de la improvisación, no se da en un vacío, sino que se posibilita gracias a la pre-existencia de pautas o esquemas, en este caso del blues. Estas pautas no sólo le dan a la canción un carácter reconocible, sino también le ofrecen cierto rango de variación dentro de sus patrones de organización sonora, de gestualidad vocal e instrumental.

Aunque la letra grabada difiere de aquella registrada en su diario, sí retoma el tema planteado del viaje y la pérdida del padre. Además, la canción grabada añade cierto aire de nostalgia que surge, por un lado, de la distancia espacial que implica viajar, y que se

⁵⁷ Otro indicio que relaciona a este texto con el blues es un cuento titulado “The Rumbling, Rambling Blues”, originalmente publicado en 1958 en *Playboy*. En éste el protagonista es un vagabundo negro que canta blues en la cafetería donde trabaja el narrador. Uno de sus blues es similar al del diario, mientras que otro resulta más cercano al blues de la grabación casera. Es digno de atención que el narrador subraya la forma en que habla y canta el personaje. Dice: “His songs were those mysterious rumbling, rambling blues that you hear with low-register guitar and unknown words rising out of the Deep South night like a groan, like a fire beyond the trees. He pronounced his words so darkly I had to ask him what they meant: “nine-tunny-na,” that was nineteen twenty nine, “polan-may” was Portland, Maine, “tunsee” Tennessee, so on. *Print can’t read like he sounded, so mournful, hoarse and swampy-like.*” (*Good Blonde & Others*, 41) [énfasis añadido]

evidencia tanto en la letra como en la novela misma; y, por otro lado, de la distancia temporal que, dadas las circunstancias, separa la época en que el autor realizó sus viajes y escribió sobre ellos, de la fecha en que grabó la canción.

Cabe agregar que esta grabación también se ha usado y reeditado dentro de otras producciones relacionadas con su obra, pues la escuchamos en la adaptación cinematográfica de la novela, realizada en 2012 por Walter Salles, y en su respectiva banda sonora. En ésta última llama la atención la forma en que se ha reeditado. Un fragmento al inicio, en el que Kerouac le dice a su interlocutora⁵⁸ “I don’t think you can even hear me, anyway...”, revela que mientras grababa se encontraba en una llamada telefónica. Esto, a su vez, implica un contexto y un tono íntimo durante la realización de la cinta (común, además, a la naturaleza casera de la misma), el cual se puede relacionar con la práctica epistolar del escritor, que fue una de las claves para el desarrollo de la prosa espontánea.⁵⁹ Según el autor, una carta enviada por Neal Cassady con fecha del 17 de diciembre de 1950 —conocida como “The Joan Anderson Letter”— fue decisiva para el estilo que comenzaría a implementar con *On the Road*, mismo que también se vería reflejado en sus intercambios epistolares con Cassady en particular (Escobar, 2013). Sin embargo, de acuerdo con algunos de sus contemporáneos, como John Clellon Holmes y Joyce Johnson, esta poética llegaría a su máxima expresión en *Visions of Cody* y *Doctor Sax*.

Ahora bien, ambas ediciones de la grabación casera no difieren mucho en cuanto duración: la de 1999 dura dos minutos con 18 segundos, y la canción en sí dura un minuto

⁵⁸ Como ya indicamos, Dave Moore señala que esta grabación casera data de 1960. Y, además, también ha apuntado que entre 1960 y 1961 el autor grabó cintas para su pareja de ese entonces, Lois Sorrells. En éstas, Kerouac lee fragmentos de *Doctor Sax*, *Old Angel Midnight* y “San Francisco Blues”, al tiempo que escucha álbumes de Frank Sinatra (Warner, 329; Warner y Sampas, 404). Dicho esto podemos deducir que Lois Sorrells es su interlocutora.

⁵⁹ Cf. Escobar, 2013.

con 35 segundos (0:32-2:07) y se compone de 11 estrofas que en su mayoría cuentan con cuatro versos (la novena es la única que tiene seis versos); la de 2012 sólo cuenta con nueve segundos menos, pero de igual modo presenta la canción en su totalidad. La importancia de la versión editada en 2012 radica en dos cuestiones: por un lado, cuenta con el detalle mencionado arriba, relativo al momento en que el autor grabó su cinta; por otro lado, dentro de la adaptación cinematográfica, señala otra forma de reconocer y valorar el antecedente literario de la misma, y funciona como una clave más para presentar la temática, incluso desde antes de que aparezca la primera imagen, independientemente de si el espectador ya conoce la obra. Además, es una oportunidad para que los espectadores escuchen, literalmente, al escritor introducir la historia en una forma muy particular. Funciona como un gesto análogo a lo que sucede mediante la lectura del texto, donde el narrador presenta y va creando el universo del relato. Asimismo, resulta relevante que en las dos ediciones de la canción podamos escuchar al autor explicar en tono anecdótico cómo fue que la compuso: luego de leer su novela, en un acto espontáneo en el que, según él, no intervino la escritura en un sentido estricto, pues dice “Better things come in than when I wrote all night... Straight from the mind to the voice with no hand intervening...” (0:15-0:32).

La instrumentación póstuma en ambas ediciones es mínima. Como apuntamos al inicio, en aquella de 1999 escuchamos una guitarra eléctrica y un órgano Hammond; mientras que en la incluida en la banda sonora sólo hay una guitarra eléctrica, ejecutada por Gustavo Santaolalla, quien también escribió música original para la película. En ambos casos parece que los músicos no quisieron interferir con la interpretación de Kerouac, cuyo canto es un susurro (como bien apunta Douglas Brinkley en la introducción a la compilación). Los dos acompañamientos se sienten un tanto tímidos, apenas presentes. Por su parte, y a pesar de

su gesto vocal, el escritor logra expresar la melancolía propia del blues, la cual también queda manifiesta en otras grabaciones, como en “On the Road (Jazz of the Beat Generation)”, en la que pretende imitar a un cantante al interpretar “Close Your Eyes”.

En la versión de 1999, la guitarra comienza con una melodía sencilla como preámbulo al momento en que el autor introduce su composición. En un principio parece que el acompañamiento con guitarra tendrá más prominencia y contribuirá a que el blues de Kerouac sea más contundente, sin embargo, conforme transcurre la canción, la melodía se retrae poco a poco y sólo se escucha como un telón de fondo. Por su parte, el órgano, apenas audible, le otorga a la grabación cierto carácter etéreo que se oye en sintonía con el aire de nostalgia propio de la letra. Éste, además, se relaciona con el hecho de que se trata de una grabación de valor documental que se da a conocer mucho tiempo después de su creación y, sobre todo, varios años después de la muerte del escritor.

En la versión editada para la banda sonora, la guitarra de Santaolalla no acompaña como tal a la voz de Kerouac, pues sólo se hace presente por momentos y no toca una melodía que adopte un carácter de *leitmotiv* distinguible. Es probable que esto se deba a que el fin primordial de esta edición no es su apreciación en tanto pieza musical independiente, como ocurre con la de 1999, sino que cumple una función discursiva que se vuelve parte de la película.

En cuanto a la interpretación de Tom Waits y Primus, incluida en *Jack Kerouac Reads On the Road*, la voz rasposa, característica del músico, es prominente y se percibe bastante energética, y aunque en sintonía con el blues, se aleja del sentir nostálgico de la pieza. La instrumentación con percusiones, contrabajo, guitarra eléctrica y saxofón contribuye a la fuerza de esta versión que es más cercana al rock.

2.2 Kerouac por otros artistas

Es momento de pasar a otro tipo de reflexión, preguntándonos de qué maneras ha trascendido la obra de Kerouac en las últimas tres décadas, en particular en lo concerniente al discurso sonoro. Ello ubicado en el marco general de la herencia que han dejado los beats en diversas esferas de la cultura popular.

Como se verá, las distintas iniciativas por evocar a los beats y a Kerouac no sólo responden a intereses artísticos y estéticos, sino también a formas de perpetuar algo de su legado a través de quienes se asumen como sus herederos culturales. Con ello se sigue fomentando el conocimiento y la vigencia de sus obras de varias maneras y en formatos diversos. Entre ellos cabe mencionar las adaptaciones cinematográficas que se han realizado de las obras homónimas de Kerouac, *On the Road*, dirigida por Walter Salles (2012), y *Big Sur*, dirigida por Michael Polish (2013); así como el documental sobre *Big Sur*, *One Fast Move or I'm Gone*, dirigido por Curt Worden (2008), editado con motivo del 40 aniversario del fallecimiento del escritor.

En otro orden de reconocimiento, ponderación e interés por seguir difundiendo la literatura de Kerouac y sus compañeros de generación están iniciativas como la fundación del Beat Museum en 2003—actualmente ubicado en San Francisco, enfrente de City Lights Books, la librería/editorial cofundada por Lawrence Ferlinghetti en 1953—; el festival anual Lowell Celebrates Kerouac, creado en 1985 en la ciudad natal del autor; y de igual manera un programa de residencias literarias llamado The Kerouac Project, que se lleva

acabo desde el año 2000 en la que fuera una de las residencias del autor en Orlando.⁶⁰ Además, en varios de estos contextos pueden reconocerse prácticas que se vinculan al performance sonoro del hecho literario. Estos ejemplos son, a su vez, la prueba de que hoy en día con la Generación Beat se gestionan asuntos que van más allá de lo estético y literario en un sentido textual. Operando también en lo social, con repercusiones en lo económico, en tanto generan ganancias monetarias que se suman al valor simbólico y cultural de cada proyecto e iniciativa.

Otro aspecto notable, como ya se mencionó en esta tesis, es la incidencia que han tenido los beats en el ámbito de la música popular desde la década de los 60 hasta la fecha. Podemos remontarnos a las ya aludidas épocas en las que autores como Ginsberg y Burroughs trabajaron y/o sostuvieron vínculos de amistad con personajes como Bob Dylan, Patti Smith y Tom Waits, entre otros artistas, quienes por su parte se han referido a la relevancia de la literatura beat para el desarrollo de sus propuestas musicales. Además, hemos de recordar que, a mediados de los años 60, Bob Dylan fue uno de los mayores representantes de la contracultura estadounidense y aún se argumenta que uno de los motivos por los que cambió su manera de escribir canciones fue gracias a la influencia de los beats (Escobar, “The Freewheelin’ Sounds of Poetry, 2017).

Patti Smith, por su parte, es otra cantante consagrada cuya carrera comenzó en una época clave para la contracultura de Estados Unidos, con el surgimiento del punk durante la segunda mitad de la década de los 70. La propuesta musical de Smith, como la de Dylan, es reconocida por una veta poética destacable, además de que ella también ha hecho patente su

⁶⁰ Sobre la historia de este programa de residencia, véase <https://www.kerouacproject.org/history/>

admiración por este grupo de escritores, al igual que por otros autores franceses como Paul Verlaine y Arthur Rimbaud (Warner, 56).

Aunado a lo anterior, debemos recordar que si bien este grupo de escritores, visto desde la música, remitía al jazz por motivos tanto estéticos como contextuales, con el paso del tiempo expandió su vínculo literario-musical hacia otros géneros de la música popular. La herencia de los beats se deja apreciar, por ejemplo, en el rock alternativo, el pop-rock, el folk y aun el punk. En términos histórico-culturales se ha considerado a los integrantes de esta generación como “padrinos”, mentores o antecedentes de artistas representativos de estas expresiones musicales, sobre todo por su espíritu y actitud libre, experimental y contestataria.

Para entender la importancia actual de Kerouac en cuanto a su legado literario y cultural, cabe ahora presentar un panorama breve que ilustra cómo se le sigue apreciando a través de la música. Un ejemplo temprano de esto puede observarse en el cortometraje *Pull My Daisy* (1959), codirigido por el fotógrafo Robert Frank y el pintor Alfred Leslie, para el cual Kerouac escribió el guión, además de narrarlo en viva voz. Resulta un tanto extraño que se trate de una película semi-silente, en blanco y negro donde los actores principales son Allen Ginsberg, Gregory Corso, David Amram y Peter Orlovsky. Sin embargo, las voces de éstos no se escuchan, ya que la narración y la música, compuesta por David Amram, son las únicas fuentes de sonido. Puede considerarse ésta como la primera adaptación audiovisual y musical autorizada de un texto de Kerouac, en tanto que él participó activamente en el

proyecto y aportó la letra de la canción que introduce el cortometraje, derivada de su poema homónimo, escrito en colaboración con Ginsberg y Cassady.⁶¹

Tanto los realizadores como el autor pensaron que el filme debía tener una canción y consideraron que tendrían más libertad de decisión sobre ésta si la escribían ellos mismos en lugar de un letrista comercial. Leslie solicitó a la cantante y actriz de doblaje Anita Ellis dar voz al tema de la película. Por su parte, el escritor decidió qué versos del poema se usarían y le dio licencia a Amram para crear la música que le pareciera más adecuada (Amram, 2017, s/p). Aunque la voz de Ellis no se grabó durante las mismas sesiones que la narración de Kerouac y el resto del *score*, el compositor escribió un acompañamiento estilo neoclásico combinado con armonías de jazz para la letra, y una instrumentación con saxofón alto, corno inglés, viola, fagot, contrabajo, batería, piano y corno francés⁶² (Amram, 2017, s/p; Curse, Amram y Ribot, 2002).

A partir de ahí puede trazarse una línea entre cada una de las distintas grabaciones, homenajes y referencias tanto al escritor de *Mexico City Blues* como a sus obras. Los

⁶¹ En *Collected Poems* se encuentran tres versiones de este poema colaborativo, una de ellas titulada “Song: Fie My Fum”, atribuida a Ginsberg y Kerouac, mientras que la autoría de las otras dos se le otorga también a Cassady. Cada una difiere en extensión y estructura: “Song: Fie My Fum” está compuesta únicamente por cuatro estrofas de cuatro versos breves; otra cuenta con cuatro estrofas de doce versos y una de once; y la última está constituida por diez estrofas de cuatro versos, similares en extensión a aquellos en la primera versión. A simple vista, lo que las hermana es un juego de palabras basado en la libre asociación a partir de la aliteración y la rima (Cf. *Collected Poems*, 587-590).

En el cortometraje Anita Ellis canta seis versos de la primera y segunda estrofa, respectivamente, pertenecientes a la primera versión de “Pull My Daisy” firmada por Ginsberg, Kerouac y Cassady. Éstos son: “Pull my Daisy / tip my cup / all my doors are open / Cut my thoughts / for coconuts / all my eggs are broken [...] Hop my heart on / harp my height / seraphs hold me steady / Hip my angel / hype my light / lay it on the needy” (*Collected Poems*, 587-588).

⁶² En 2002, el grupo neoyorkino de rock Curse editó una versión de este tema en donde también colaboró el compositor, además del guitarrista Marc Ribot. La interpretación de este grupo es similar a la realizada por Anita Ellis, aunque es más extensa, y la instrumentación cambia parcialmente. Además, su estilo se inclina más hacia el rock que el jazz. Los integrantes de la banda, Mikaela Pearson, Theodora Michaels, Kevin Michaels y Robert Lacyk, se ocupan de la voz, el bajo, la guitarra y la batería, respectivamente. Por su parte, Amram toca el piano, *pennywhistles*, congas y corno francés; Ribot toca la guitarra principal.

Según Amram, improvisó la parte inicial y final de la canción con el corno francés mientras estaban en el estudio (Curse, Amram y Ribot, 2002).

investigadores y aficionados Dave Moore y Horst Spandler, con la ayuda de otros colegas, se han dado a la tarea de rastrear a los artistas (músicos, escritores e incluso actores), piezas y álbumes en los que se lee, alude o menciona ya sea a Kerouac o a Cassady. Desde 1941 hasta la fecha han identificado más de 400 producciones sonoras, entre las que incluyen las ya numerosas ediciones en formato de audiolibro de novelas como *On the Road*, *The Dharma Bums* y *Visions of Cody*. Igualmente, contemplan álbumes compilatorios de literatura beat como *Women of the Beat Generation* (1996), donde es posible encontrar lecturas de textos propios de Carolyn Cassady y Joyce Johnson, o bien *Beat Poetry* (2000), donde Anne Waldman lee “Hymn” y “Pome on Doctor Sax” de Kerouac. Lo anterior no sólo es constancia de la prevalencia del escritor y su obra en el ámbito tanto literario como musical a lo largo de más de 50 años, sino también pone de manifiesto la relevancia de la tradición beat en general, a través de su vínculo con la lectura y grabación sonora de sus textos.

Este vínculo sonoro-literario se ha consolidado o expandido, a su vez, en el campo de la música popular como evidencia una gran variedad de apropiaciones y adaptaciones de sus textos al plano sonoro. Por ejemplo, el cantante de jazz Mark Murphy, gran entusiasta de la obra del escritor, editó los discos *Bop for Kerouac* (1981) y *Kerouac Then and Now* (1989). En el primero, el músico retoma piezas de Charlie Parker, Charles Mingus y Miles Davis, entre otras y, además de cantar, lee fragmentos de *The Subterraneans* en la pista “Parker’s Mood”, y de *On the Road* en “Ballad of the Sad Young Men”. En el segundo álbum realiza lecturas con acompañamiento de secciones de *Big Sur* y *On the Road*, en las piezas “San Francisco” y “November in the Snow”, respectivamente.

Ahora bien, de la amplia gama de composiciones editadas, nos detendremos en tres álbumes en especial: *Kerouac kicks joy darkness* (1997), *One Fast Move or I'm Gone: Songs from Kerouac's Big Sur* (2009) y *Esperanza: Songs from Jack Kerouac's Tristessa* (2013). Éstos han contado con el respaldo de los gestores de la herencia del autor, es decir, la familia de su última esposa, Stella Sampas. Esto resulta relevante pues, por un lado, como “guardianes” del patrimonio, han gozado de un acceso ilimitado a sus archivos y, por otro lado, no han tenido que sortear los obstáculos que un proyecto de este tipo implicaría en términos legales, respecto a la cesión de los derechos sobre las obras.

Jim Sampas, sobrino de Stella, fue coproductor del primero de los discos mencionados, junto con Lee Ranaldo, exguitarrista del grupo de rock Sonic Youth, quien también ha declarado y demostrado su pasión por las novelas, poemas y álbumes de estudio de Kerouac. Y aunque en el tercer disco Sampas comparte créditos en la co-producción con David Greenberg, cabe destacar que Ranaldo contribuye dentro de éste con una pieza. Asimismo, es digno de atención que este tipo de producciones discográficas han sido una constante en la carrera de Sampas, pues ha llevado a cabo álbumes tributo dedicados a The Beatles, Bob Dylan y Bruce Springsteen, entre otros. Sumado a esto, Sampas colaboró con Lawrence Ferlinghetti en la edición de versiones sonoras de los poemarios *A Coney Island of the Mind* (Rykodisc, 1999) y *Pictures of the Gone World* (Synergy Distribution, 2005)⁶³ (Warner, 321).

Otra razón para considerar estas tres ediciones es que estas iniciativas demuestran, por una parte, el deseo de extender el vínculo de este escritor con lo musical, aun más allá de su

⁶³ En el primero también participó el saxofonista Dana Colley, quien ya había trabajado con Lee Ranaldo en una pista de *Kerouac kicks joy darkness*, al igual que sus compañeros en la banda de rock Morpheus, Mark Sandman y Bill Conway. En el segundo, Ferlinghetti contó con la música de David Amram.

filiación original con el jazz. Por otra parte, hacen explícito lo que histórica y culturalmente se ha visto: la tradición que los beats han dejado para artistas más jóvenes, quienes, entre otras cosas, se han legitimado a través de la reapropiación y actualización de su discurso. Esto a reserva de que otra motivación (más pragmática) pudo deberse a la posibilidad de seguir explotando esta herencia cultural en otros formatos que trascienden el libro impreso.

♦ *Kerouac kicks joy darkness*

Según Sampas, la idea inicial que dio pie al desarrollo de este álbum surgió en 1994, luego de haber entrado en contacto con varios artistas amantes de la obra del autor de *Visions of Cody*. Su intención era dar a conocer los poemas lúdicamente denominados ‘pomes’⁶⁴ junto con otros escritos menos difundidos, incluso inéditos, con la ayuda de músicos, poetas, escritores y actores reconocidos, para así mostrar cómo es que su obra seguía vigente en la cultura estadounidense de finales del siglo xx (Warner, 322-323). Por sugerencia de uno de los ya numerosos biógrafos de Kerouac, Dennis McNally, Sampas contactó a ejecutivos del sello Rykodisc, el cual finalmente editaría el álbum en 1997 dentro de su Voices Series⁶⁵. Para persuadirlos de aceptar esta primera propuesta, Sampas organizó dos performances en Middle East Café en Cambridge, Massachusetts con músicos como Graham Parker, Mark Sandman y Jim Carroll, entre otros, quienes leyeron textos del autor con acompañamiento. Según comenta el coproductor, ambos eventos fueron muy exitosos y aunque tenía la

⁶⁴ En la portada del manuscrito de *Pomes All Sizes*, Kerouac diferencia estos textos de sus poemas blues, dependientes en gran medida por el tamaño de las hojas donde los escribía, y llama a los ‘pomes’ “just regular poems”. (*Collected Poems*, 707-708).

⁶⁵ Como vimos en el apartado anterior, esta disquera editó dos años después algunas grabaciones caseras del escritor.

intención de grabarlos, por problemas técnicos, esto no fue posible (Warner, 323; Warner y Sampas, 373).

Además de estas presentaciones, Sampas organizó otro tributo al escritor en la Universidad de Nueva York (NYU) el 6 de junio de 1995, con la participación de algunas figuras centrales en la historia beat como Ginsberg, Ferlinghetti, Amram y Gregory Corso. Cabe resaltar que de este homenaje se recuperaron las lecturas de Ferlinghetti y Ginsberg para su inclusión en *Kerouac kicks joy darkness* (Warner y Sampas 372-373).

Igualmente, señala que a mediados de los noventa la popularidad de Kerouac no era tan notoria como lo es actualmente, pues en ese entonces se le consideraba más como un escritor de culto que como uno canónico. A propósito, dice: “In the mid-‘90s he was still a bit of a mystery, really an underdog writer. His everyday man persona and spontaneous, real to life, prose was devoured with great enthusiasm during this moment when artists in all areas—painting, music, literature—were getting back to the basics” (Warner y Sampas, 372).

Según el coproductor, el resurgimiento de su obra se debió gracias a la publicación de textos inéditos hasta ese momento, que así se sumaban al corpus accesible de su producción. Este fue el caso del poemario *Pomes All Sizes*, compilado en 1960 pero dado a conocer hasta 1992 a través de City Lights Books; de la primera antología de sus cartas, editada por Ann Charters en 1995 (la segunda saldría a la luz en 1999); y de *Some of the Dharma* (1997) un texto híbrido donde confluyen sus notas y estudios sobre el budismo, por mencionar algunos títulos.

Asimismo, el sobrino del autor atribuye este auge de finales del siglo xx a que personajes como el músico y escritor Jim Carroll y el novelista Brett Easton Ellis citaban a

Kerouac como una figura importante. Esto despertó, a su vez, la atención de nuevos lectores y motivó una revaloración por parte de la crítica que contribuyó con nuevos acercamientos a su obra narrativa y poética. En este mismo tenor, el álbum también sirvió al mismo propósito de promover e impulsar una apreciación más receptiva y amplia de sus textos (Warner y Sampas, 371-372).

Para lograr su cometido, Sampas se acercó, ni más ni menos, que a Ginsberg pidiendo su consejo y colaboración. El poeta aceptó sin dudar pero, para sorpresa de Sampas, le sugirió que no contemplara a *On the Road* para el proyecto porque consideraba que esta obra estaba sobreexplotada (Warner, 322). El autor de *Howl* fue además quien guio la consolidación de la lista de participantes, pues además de haber propuesto la colaboración con Ranaldo, fue gracias a su interés en el disco que músicos como el cantante de rock Eddie Vedder y Patti Smith se involucraron en éste. Ellos, a su vez, atraieron a más colegas y amigos como el cantante Michael Stipe (Warner, 324).

En cuanto al proceso creativo y de selección de cada uno de los textos, el coproductor añade que, dado el acceso ilimitado a los escritos que les otorgó John Sampas como albacea de la herencia de Kerouac, fue posible que a cada artista involucrado se le propusiera escoger entre tres y cuatro textos según la resonancia que éstos pudieran tener con sus respectivas estéticas o estilos. Asimismo, tanto Sampas como Ranaldo en ocasiones daban ciertas indicaciones o sugerencias a los colaboradores, aunque cada quien tenía sus propias ideas sobre la interpretación que le querían dar a los textos.

Sampas relativiza estos lineamientos y propuestas argumentando que cierto tipo de espontaneidad también entró en juego durante la conformación de cada pista. Asimismo justifica que, por motivos prácticos y presupuestales, no fue viable grabar más de dos tomas

de cada pista, ni tratar de crear algo demasiado elaborado o barroco (Warner, 324-325; Warner y Sampas, 369), aunque esto no significó que la calidad se hubiera puesto en riesgo.

Dicho lo anterior, Sampas sostiene que el atractivo primordial siempre fueron los textos, la obra, lo que significó la poética de Kerouac para repensar la creación artística de todo tipo, no sólo la literaria. En este sentido comenta: “He taught a whole world of artists to stop thinking too much, to make it real. As a result we have an artistic culture that I believe is far less contrived, and manipulated, than it would have been had Jack never set his ‘spontaneous prose’ to paper” (Warner, 324). Podemos pensar que ésta es una de las razones por las que Sampas y Ranaldo decidieron imprimir los textos escritos en el *booklet* que acompaña al disco, como un gesto para remitir a la fuente de cada una de las interpretaciones y musicalizaciones. Sumado a esto, el diseño del empaque y el librito incluyen fotografías del escritor, algunas tomadas por Ginsberg, junto con reproducciones de dibujos y pinturas realizadas por Kerouac. Los tonos sepia de las imágenes de la portada y el CD añaden cierto aire de nostalgia o remembranza a este homenaje, gesto que sin embargo contrasta un tanto con el contenido renovador del álbum. Esto se debe en gran parte a la diversidad de artistas y estilos más contemporáneos que ahí convergen, cuyos antecedentes se encuentran en el punk (Patti Smith, Joe Strummer, The Spitters, Jim Carroll); el rock (Steven Tyler); el rock alternativo (Eddie Vedder, Morphine, Michael Stipe, Come, Rob Buck, Inger Lorre); el art rock (John Cale, Anna Domino); el *no wave* (Lee Ranaldo, Thurston Moore, Lydia Lunch), el spoken word (Maggie Estep); el indie rock (Helium, Juliana Hatfield); el rock experimental (Sadie 7, Campbell 2000); la electrónica (tomandandy); el rock psicodélico (Robert Hunter, Warren Zevon); y el folk

rock (Jeff Buckley, Eric Andersen). Lo anterior sin dejar completamente del lado a músicos representantes del jazz (Michael Wolff, Joey Altruda, Pablo Calogero).

Como ya mencionamos, los ‘pomes’, si no fueron los únicos, claramente fueron un detonador fundamental para la concepción inicial de esta compilación. Por su brevedad, carácter libre y estructura rítmica, se prestaban para lecturas cortas que pudieran funcionar como canciones. A este respecto, su editor explica: “The fact the pomes have such an uncontrived natural tempo that beg to be read aloud is another example of Kerouac’s genius [...] it was indeed the pome’s autonomy that I felt would make them similar to songs on a compilation, and thereby help to heighten the diversity of the voices on the album” (Warner 322). También es digno de mención que Sampas se inspirara en los álbumes del escritor al lado de los saxofonistas Al Cohn y Zoot Sims, así como en sus antecedentes con el multi-instrumentista y compositor ya varias veces referido aquí, David Amram, para consolidar el concepto de esta propuesta literaria-musical. A su vez, este disco sería el referente principal para las ediciones tributo que Sampas realizaría años después y que abordaremos más adelante (Warner 322-323).

De acuerdo con el coproductor, el mismo título de la compilación es ya un primer gesto homenaje al autor de *Book of Blues*. Según él, la falta de comas y el uso de minúsculas en la frase “kicks joy darkness” hacen referencia a la puntuación poco convencional que Kerouac acostumbraba.

El disco está integrado por 25 lecturas y musicalizaciones basadas en diversos textos. Como se dijo, no sólo recurre a los ‘pomes’, sino también a escritos en prosa, como cartas, fragmentos de novelas y sueños, poemas blues y otros textos inéditos. Además, incluye piezas originales de algunos de los colaboradores. Este es el caso de la pista “Kerouac”, a

cargo del grupo de rock Morphine; y de la breve “Ode to Jack”, que sigue a la lectura de una carta a William S. Burroughs, ambas interpretadas por el escritor y periodista Hunter S. Thompson, conocido por crear el periodismo ‘gonzo’. Algunas pistas cuentan con fragmentos de grabaciones caseras en voz del propio escritor, por ejemplo “Have You Ever Seen Anyone Like Cody Pomeray” a cargo de Robert Hunter y “MacDougal Street Blues” realizada por Joe Strummer.

Antes de continuar con el siguiente álbum en este recuento, haremos un breve comentario de algunas de las pistas que integran esta edición. Sin el afán de hacer un análisis exhaustivo de cada una, y dejando de lado otras interpretaciones que también serían dignas de atención, nos enfocaremos, en especial, en unas cuantas de las lecturas y musicalizaciones que realizaron artistas mujeres. Una de las razones para ello es que se ha criticado a la Generación Beat por haber estado integrada, al menos en un inicio, por hombres en su mayoría; además de que en sus obras se han identificado características cuestionables, machistas, respecto a la representación de las mujeres –tanto blancas como de otras procedencias étnicas– en relación con ellos mismos y dentro de la sociedad en general.

Dicho lo anterior, nos parece relevante que para la compilación se haya contemplado la participación, además de la emblemática Patti Smith, de otras artistas como Lydia Lunch, Maggie Estep y Juliana Hatfield, a cuyas interpretaciones nos referiremos a continuación.

En su propuesta, Lydia Lunch realiza una lectura sin acompañamiento del poema “Bowery Blues”, incluido en *Pomes All Sizes*, y escrito en 1955. Al escuchar la pista, que tiene una duración de un minuto con 56 segundos, da la impresión que la artista la grabó al aire libre y podríamos suponer que lo hizo en un artefacto portátil, pues no hay indicios de

que se trate de un trabajo en estudio. Al fondo se percibe un ambiente con mucho viento, como si ella estuviera caminando en la calle mientras recita los coros del poema y pretendiera que esta pieza fuera una especie de grabación de campo, espontánea y de baja fidelidad. Por su volumen reducido, aunque no por su delicadeza, su gesto se asemeja a un susurro. Pareciera que se trata de la poeta hablando consigo misma, mas no en un tono reflexivo, sino en uno un tanto sórdido y con un dejo de hartazgo, un gesto sonoro que sin duda se encuentra en consonancia con estos coros que hablan de un estado de desencanto con la humanidad y de un ánimo de conflicto y desesperación⁶⁶.

Por su parte, Maggie Estep & The Spitters interpretan el poema “Skid Row Wine”, sobre los pensamientos y experiencias del autor en zonas urbanas pobres, a manera de una canción de rock. El estilo agresivo de la cantante resalta gracias a la instrumentación, en la que destaca la guitarra eléctrica y el recurso de la distorsión, acorde con una estética propia del rock alternativo de inicios y mediados de los años 90. A lo largo de los 5 minutos y 52 segundos que dura la pista, Maggie Estep alterna una recitación con un aire reflexivo aunque un tanto cínico, con una actitud más violenta, al gritar algunas estrofas y versos del poema, los cuales funcionan como coros en una canción. Dicho esto, el trabajo de Estep y su grupo hacen más evidente o cruda la decadencia de la que habla el texto.

En contraste con ambas pistas, Juliana Hatfield interpreta “Silly Goofball Pomes”, una canción que tiene una duración de cuatro minutos, y en la que se revela una intención juguetona, muy distinta en tono y registro a las propuestas de Lunch y de Estep & The Spitters. La cantante y compositora convierte un poema sobre animales en una especie de

⁶⁶ Cabe aclarar que a diferencia de la pista “Bowery Blues” en *Poetry for the Beat Generation*, en el que Kerouac lee los primeros cinco coros o secciones de este poema, Lunch seleccionó los últimos cuatro coros. (Cf. *Collected Poems*, 254-262)

canción infantil. Ejecutando ella misma una melodía en guitarra acústica que sirve de telón de fondo, en su interpretación vocal Hatfield adopta un tono cantarín, muy en sintonía con su estilo de indie rock y, a su vez, en consonancia con el carácter del poema, confiriéndole un giro gracioso que no parece fuera de lugar.

♦ *One Fast Move or I'm Gone: Songs from Kerouac's Big Sur*

En 2009, doce años después de *Kerouac kicks joy darkness*, la disquera Reimagine Music, fundada por el mismo Jim Samps, editó este CD, que ahora forma parte de un catálogo dedicado, sobre todo, a promover reappropriaciones musicales de álbumes importantes dentro de la música popular occidental, como *Nevermind* de Nirvana y *Nebraska* de Bruce Springsteen.⁶⁷ El álbum se realizó y salió a la luz a la par del documental con el que comparte el título y se promocionó como el soundtrack de la película. Sin embargo, es un producto que bien puede apreciarse de forma independiente. Incluso podría argumentarse que aun cuando algunas de las canciones se escuchan en el documental, no inciden de manera significativa en la narrativa del mismo, pero sobre todo generan un impacto distinto si se escuchan solamente en el contexto del disco. Las entrevistas de los diversos invitados, así como sus lecturas en voz alta de algunos fragmentos de *Big Sur*, tienen un papel mucho más central en el diseño sonoro de la cinta que la música como tal. El mismo director, Curt Worden, respalda esta impresión cuando señala lo siguiente: “From the beginning it was about Jack Kerouac’s prose—his ability to fill a page with emotion, texture, color and insight, I chose to keep the visual imagery as a simple backdrop, allowing the beauty and

⁶⁷ En la página principal del sitio web de este sello discográfico se lee la frase “Songs of Yesterday Reimagined For Today”.

power of the prose to take center stage, through Jack's narrative, selected readings, interviews and music" (*One Fast Move or I'm Gone*, 2009).

Cabe señalar que la intención de los realizadores del documental, la productora Gloria Bailien, el director Curt Worden y Jim Sampas, era la de hablar acerca de una obra en particular, más que hacer un recuento que abarcara el total de su vida y obra. Según ellos, escogieron esta novela pues les pareció que ahí Kerouac trata de redimirse o resarcir las consecuencias negativas de su popularidad, entre ellas su abuso del alcohol. Sampas comenta: "In this [novel] he dug deep into his own soul and seemed to be writing himself out of his own dilemma" (Warner y Sampas, 383-384). Los hechos que el autor refiere en esta obra tuvieron lugar en el verano de 1960, durante una estancia corta en una cabaña que Lawrence Ferlinghetti le prestó en esa localidad californiana.

Si bien el sobrino del escritor ha declarado que no todos los textos de Kerouac son susceptibles de musicalizarse o adaptarse al cine, considera que esta novela sí cuenta con elementos que pudieron adecuarse a este tipo de expresiones sonoras y audiovisuales (Warner y Sampas, 367). A propósito argumenta: "Given the cadence, rhythm and intimacy of the prose of *Big Sur*, I thought this particular novel would lend itself to song with the right collaborator" (Warner y Sampas, 384). Ciertamente, el productor musical hace referencia a dos cualidades sonoras, la cadencia y el ritmo, pero es difícil coincidir con su opinión. En el capítulo previo, ya se ha argumentado que la oralidad y el ritmo juegan un papel determinante en la prosa de Kerouac, no obstante, nos parece que en esta obra estas características no sobresalen e incluso podríamos decir que están ausentes. En cambio, apreciamos un estilo menos virtuoso o eficaz, menos rítmico o "musical", por decirlo de alguna manera, en contraste con las escenas y los diálogos vigorosos de *On the Road*, por

ejemplo. Más bien destaca la preponderancia de una narración en primera persona, enfocada sobre todo en la introspección. En comparación, las conversaciones con y de otros personajes, pasan a segundo plano.

El *booklet* del álbum no incluye el texto completo de la obra,⁶⁸ ni presenta las letras de cada una de las composiciones, sino parece un metadiscurso que explica algunos de los motivos y decisiones creativas de los realizadores al enfocarse en esta novela. Además, está integrado por fotografías documentales del escritor, del rollo donde mecanografió *Big Sur*, de la cabaña donde se hospedó en esta zona, así como de los músicos colaboradores, Jay Farrar y Ben Gibbard, en el estudio de grabación. Estas imágenes se intercalan con diversos textos breves de algunos de los involucrados en la cinta, quienes ya habían participado en otros proyectos relacionados, por ejemplo, Robert Hunter y Patti Smith. También cuenta con un comentario de Farrar, donde el cantante y guitarrista hace referencia al vínculo indisoluble entre la prosa de Kerouac y el jazz, pero del mismo modo agrega que al autor de *Book of Blues* también le gustaba el folk. De acuerdo con el músico, esto dio pie a la decisión de escribir las canciones con base en el texto de esta novela y en los versos del poema “Sea”, incluido al final de ésta. Igualmente, explica que todas las canciones se escribieron en un lapso de cinco días, en los que hicieron revisiones mínimas (*One Fast Move or I’m Gone*, 2009).

A partir de lo señalado, queda claro que el proceso de gestación de este disco no sólo es distinto al de la compilación de 1997, sino también lo es el concepto que lo rige. Esta

⁶⁸ Sin embargo, una de las varias formas en que se comercializó este proyecto incluyó un set de edición limitada conformado por la novela, un DVD con dos horas de material extra sobre la realización del documental y el soundtrack (escenas descartadas, detrás de cámaras, lecturas más extensas, una entrevista con el director, una galería de fotos), el DVD del filme y el CD con la música. Éstos dos últimos también se vendieron en conjunto y por separado.

producción de 2009 no sigue la idea de ser un tributo múltiple al autor, como ocurrió en *Kerouac kicks joy darkness*, dado que las canciones fueron hechas únicamente por dos artistas (ambos cantantes y guitarristas). Por este motivo, podríamos hablar más bien de una reappropriación. En este album, más que partir de una variedad de textos, las letras de todas las canciones están conformadas por fragmentos de esta obra escrita en 1961 y publicada un año después. De ahí que los créditos señalan al mismo Kerouac como coautor de las piezas, a la par de los músicos (excepto por “One Fast Move or I’m Gone”, composición atribuida sólo a Gibbard).

Sin embargo, aparentemente, los músicos no siguieron un orden o estructura particular al crear cada una de ellas. No dedican una canción a cada capítulo del libro, ni las letras están compuestas con frases de una misma página. Más bien, parece que la idea central era componer piezas que evocaran sentimientos específicos, como esperanza, tristeza, añoranza, desolación; o bien, que de cierta forma apuntaran a ambientar escenas o dibujar espacios, en una especie de recreación sonora del paisaje (un paisaje sonoro), y que, incluso, apelaran a remitir a una época pasada. Aun así, el crítico Simon Warner argumenta que la música otorga una textura evocativa al documental y que el álbum cuenta la historia en un orden más o menos cronológico (Warner, 432, 437).

Por su parte, Curt Worden hace referencia a un ánimo similar durante la grabación de las entrevistas para el documental; menciona: “as we worked in these locations—despite the natural beauty—there was a pervasive undercurrent of sadness; a melancholy vibe that influenced the filmmaking. We were beginning to sense how Jack perceived the magnificent landscape in his darkest moments” (*One Fast Move or I’m Gone*, 2009). Todo lo anterior no resulta ajeno a las situaciones y emociones narradas por el autor en esta obra.

Asimismo, cabe apuntar que tanto el álbum como el documental carecen de los motivos y referencias al jazz. Según Warner, esto permite re-enmarcar al escritor y su obra en un contexto más actual (Warner, 437). Aunado a ello, durante el desarrollo del documental y la banda sonora, Sampas estaba muy interesado en el country alternativo, también llamado *americana* (Warner y Sampas, 384). Este género combina rasgos del rock y del country tradicional, por lo cual las guitarras acústicas o eléctricas ocupan un lugar predominante en la instrumentación. Además, las letras de las canciones privilegian a personajes de la clase trabajadora estadounidense y la descripción de ámbitos rurales. Dada esa afición, tiene sentido que el fundador de Reimagine Music haya contactado a Farrar para que participara en este proyecto, pues a éste se le considera una figura clave en la historia de este género.⁶⁹

Según Sampas, el método de composición del músico era similar al del escritor, llevado a cabo durante periodos breves de trabajo intenso (Warner y Sampas, 386). El productor agrega: “I was fascinated by Jay’s methodology, the way he worked in a spontaneous manner, a quick-shot style. He felt that the best songs he wrote were those he wrote quickly using a spontaneous prose approach” (Warner, 437).

En cuanto a la colaboración con Ben Gibbard, el productor musical señala su admiración por el trabajo del integrante de las bandas de indie rock Death Cab for Cutie y The Postal Service. Aun cuando el estilo de Gibbard no se enmarca dentro del country alternativo ni el jazz, el músico reconoce a Kerouac como una de sus influencias musicales; comenta: “His work put me on a path in my life that I’m still very much on. I’ve translated his influence and worldview into the music I make. He’ll always be one of my top three musical influences even though he’s not a songwriter” (Warner, 437).

⁶⁹ El músico fue parte del grupo Uncle Tupelo, autor del álbum *No Depression* (1990), representativo del country alternativo.

De acuerdo con el sobrino del escritor, la yuxtaposición del country con la temática de la novela resulta muy natural cuando afirma:

It all sounds so incredibly natural to me, as if the lyrics were Jay's and not from a book by Kerouac, he and Ben embody the spirit of the work so well. This is particularly remarkable because as a songwriter Jay didn't alter the words whatsoever to fit the melodies, with only one exception [...] leaving out just one single word. [...] And as it turns out, Kerouac's words match the sensibilities and alt. country feel of the album beautifully. [...] some almost sound as though they are old traditional songs, something that you've heard before (Warner y Sampas, 386-387).

En lo que respecta al contenido, el álbum incluye doce canciones. Cada músico canta la mitad de éstas, pero en ocasiones ambos conjugan sus voces durante una sola canción. La instrumentación varía de pista a pista, pero destaca la presencia del piano y la guitarra en diferentes estilos (acústica, eléctrica, *slide* y *lap steel*), por encima de otros instrumentos como el órgano o el bajo. Las composiciones abrevan de los temas recurrentes en el corpus del escritor, es decir, los viajes, el pasado, lo sórdido, la esperanza, la desilusión, la tristeza, la nostalgia, la desesperación, la redención.

Aun cuando la novela es la fuente principal de las letras, notamos cierto desapego o desprendimiento del texto, aunque no consideramos que esto demerite la propuesta musical. Simplemente es un indicio de que los músicos no pretenden seguir “al pie de la letra” lo escrito por Kerouac, sino tomarlo como un punto de partida para llevar a cabo piezas evocativas o análogas a lo que el autor plasma en distintos momentos de esta obra. A continuación mencionaremos brevemente algunos ejemplos:

“California Zephyr”, la primera canción del álbum y en voz de Gibbard, establece la situación principal del texto, es decir, el viaje del escritor de Nueva York a Big Sur. La voz del músico, aunada a la guitarra acústica, denota cierto ánimo de esperanza, afín al de Kerouac en vísperas de su travesía, y respecto a los planes de su estadía en California.

La tercera pista, “Willamine”, igualmente a cargo de Ben Gibbard, gira en torno a Billie, la pareja sentimental del autor y de Neal Cassady. Este triángulo amoroso deriva en una balada en la que destacan el piano y la guitarra acústica, a la par del canto. Al igual que sucede en la novela, la letra subraya el carácter triste de la voz de Billie. Curiosamente, esto difiere del ánimo de ilusión con el que el músico entona la primera parte del coro: “We’re gonna get married / and fly away”, lo que alude a una fantasía que no podrá realizarse. Dadas las circunstancias y, en consonancia con las baladas, este es un tema sobre una relación fallida.

Por su parte, el tono y ánimo de esperanza de “These Roads Don’t Move” es análogo al desenlace de la novela. De hecho, aunque ésta es la sexta pista del álbum, la letra incluye algunos de los últimos enunciados de la obra: “There is no need to say another word / it will be golden and eternal just like that / something good will come of all things yet / simple golden eternity blessing all”.

Ahora bien, la pieza que da título al disco encapsula el tema de la novela, e incluso podría decirse que, a grandes rasgos, retoma varios motivos presentes en los escritos de Kerouac, como son la pérdida, la nostalgia, la vida en constante movimiento y los excesos. Sin embargo, llama la atención que la frase “One fast move or I’m gone” del título es la única que procede del texto de *Big Sur*, mientras que el resto de la letra fue escrita por Gibbard. Esta es la única canción donde no se acredita a Kerouac como coautor. A continuación citamos algunas estrofas de la letra:

This river of road
it don’t flow like it used to
but it’s more of a home
than anywhere that I’ve ridden it to.

We used to dream together

but now I drink alone.
From the bottle to the tumbler
is the only journey left I know.

And in my memories depths
I retrace my steps
I cannot find where I went wrong.
It was one fast move or I'm gone.

El músico desarrolla una balada folk donde destaca su tono melancólico al cantar, en consonancia con el sentir de la novela. Además, como podemos ver, Gibbard escribe la canción desde la perspectiva del autor y recurre a la metáfora del río-carretera para indicar el ritmo y movimiento de los viajes. Aunque éstos han disminuido, asume que el hecho mismo de ir de un lugar a otro es lo que ha dado sentido a la vida del escritor. Asimismo, el artista refiere al consumo de alcohol, a problemas derivados de éste, como la soledad, y a una sensación de arrepentimiento, los cuales también están presentes en *Big Sur*.

♦ ***Esperanza: Songs from Jack Kerouac's Tristessa***

Esta tercera propuesta salió a la luz en 2013. Resulta de interés no sólo porque su edición se limitó a un formato digital⁷⁰, a diferencia de los dos álbumes anteriores que sí están disponibles como un objeto físico. Aunque cabe mencionar que sí cuenta con un *booklet* digital integrado por un par de textos introductorios y los créditos de realización, como en los discos previos.

De mayor relevancia es que, a nivel de su estructura y concepto, este disco parece ser un híbrido de las propuestas de 1997 y 2009: por un lado, al igual que para *Kerouac kicks joy darkness*, se convocó a varios colaboradores; por otro lado, como sucede en *One Fast Move*

⁷⁰ Además de estar a la venta en plataformas digitales como iTunes y Bandcamp, incluso es posible descargarlo de forma gratuita en el sitio web de Reimagine Music, aunque con una calidad de audio menor.

or *I'm Gone*, las 16 pistas que lo componen están inspiradas en una sola obra: la novela *Tristessa* publicada en 1960. Además, combina los dos tipos de acercamiento a la obra reconocidos en las ediciones previas, ya que ofrece tanto lecturas en voz alta de fragmentos de la historia (de la primera, intermedia y última página, específicamente), como canciones inspiradas en el texto. El mismo sobrino del autor reconoce que lo logrado por Farrar y Gibbard en 2009 fue la referencia inicial de *Esperanza*. En éste los compositores tuvieron la opción de recurrir al texto de la obra para las letras de las canciones, o bien, la libertad de evocar un tema o sentimiento relacionado a la historia sin citar a la novela textualmente (Warner y Sampas, 389). En esta producción, como en la de 2009, tampoco se incluyen las letras de las composiciones. Para este proyecto los coproductores, Jim Sampas y David Greenberg, reclutaron a artistas emergentes del indie-rock y folk anglófono, al igual que a músicos reconocidos, como el ya citado Lee Ranaldo, quien esta vez participó con una lectura de la página intermedia de *Tristessa*. Según los realizadores, buscaron a músicos y grupos que además de talentosos, estuvieran interesados en dar cabida a temas serios o profundos que desafiaran a los escuchas (Warner y Sampas 389-390). El resto de los artistas y grupos participantes son William Fitzsimmons, Tim & Adam, Gregory Alan Isakov, Peter Bradley Adams, Alela Diane, Wintersleep, Marissa Nadler, Joshua James, Will Dailey, Hey Rosetta!, Willy Mason, Matt Costa, The Low Anthem, Neal McCarthy, Barbara Kessler, Tony Dekker y Hanne Hukkelberg.

De acuerdo con Sampas, al igual que con el álbum de 1997, pretendían impulsar la apreciación de una de las novelas no tan reconocidas de Kerouac. El objetivo era elaborar un álbum conceptual, una especie de musical, en el que cada pieza contara una parte de la historia (Warner y Sampas, 389-390). No obstante, más que presentar una narrativa

musical, la mayoría de las canciones se enfocan en la figura de Tristessa, aunque vista desde perspectivas diferentes, que incluso llegan a contradecir lo sucedido en el relato como tal, como se explicará a continuación.

El nombre del álbum alude al verdadero nombre del personaje principal de esta novela corta o *novella*, Esperanza. Esta obra trata acerca de las vivencias del escritor al lado de Esperanza Villanueva, durante dos de sus estancias en la Ciudad de México en 1955 y 1956. Como en otras instancias, Kerouac refiere el abuso de drogas, relaciones fallidas y las circunstancias vividas en ambientes sórdidos. Sin embargo, según Jim Sampas y el crítico Simon Warner, también es posible apreciar un contraste entre un tono o ánimo desolador con momentos más esperanzados. El coproductor comenta: “I also wanted a few songs influenced by the light Kerouac wrote of, underscoring his urge to live within and beyond the despair he found in Mexico” (Warner y Sampas, 390). Por su parte, en la introducción al disco, Warner agrega: “This particular tale is harsh but it is vivid; it has both the brilliant and garish colours of neon midnight and the sepia tones of eternal sadness. But if it is frequently bleak, it is honest and moving, and for all its bitter tears, fundamentally humane” (*Esperanza: Songs from Jack Kerouac’s Tristessa*, 2).

El álbum comienza con una lectura parcial de la primera página de la obra, a cargo de William Fitzsimmons (quien, cabe mencionar, también narró el audiolibro de esta novela, igualmente editado por Reimagine Music). Podría decirse que su lectura funciona como un preludio a la pista siguiente, la canción “Billie Holiday Eyes” de Tim & Adam. A la par de la voz de Fitzsimmons se escucha un acompañamiento por parte de este dueto, en el que predomina el acordeón, además de sonidos como el claxon de un automóvil y lo que parece ser una grabación de campo de un ambiente exterior urbano y lluvioso. Estos elementos

evocan el tráfico y el clima de la ciudad mencionado por Kerouac en un principio. Además, en la lectura de Fitzsimmons también se establecen los motivos con los que el escritor caracteriza a Tristessa, es decir, su belleza, la expresión decaída de su mirada, su adicción a la morfina y un cierto aire de misterio o exotismo acerca de su persona.

Tim & Adam retoman la frase del autor “Billie Holiday eyes” referida en la pista anterior para dar nombre a este tema sobre el personaje principal de la obra. Por una parte, la letra recurre a las imágenes aludidas en la primera pista: la lluvia, el consumo de morfina y el ánimo connotado por sus ojos; mientras que la música, sin embargo, no se escucha en sintonía con esa emotividad. Por otra parte, hemos de notar que, aunque es una mujer quien canta, la letra privilegia el punto de vista de una tercera persona. En otras palabras, no se trata de un autorretrato del personaje, sino de una representación análoga a la realizada por el narrador en el texto. Esto resulta relevante porque no es la única pieza en el álbum que parte de una perspectiva similar para dibujar a esta figura, como es el caso de las dos canciones siguientes “O’ City Lights”, de Gregory Alan Isakov, y “She Has to Come Down”, de Peter Bradley Adams.

“O’ City Lights” trata sobre un personaje femenino de nombre María, quien, no obstante, coincide con Tristessa en su carácter frágil y aflicción, lo cual se compagina con un tono melancólico en la música y en la voz. Mientras que “She Has to Come Down” es una balada folk que alude a la que parece ser la característica más sobresaliente de la protagonista, su mirada. El estilo de Adams, como el de Isakov, evoca cierta melancolía mientras dibuja este cuadro de la condición apesadumbrada y la vida decadente del personaje.

En contraste con estas tres pistas, destacan las contribuciones de Alela Diane y Marissa Nadler, pues ambas toman la perspectiva de Tristessa como el eje para contar una parte de su historia. Es digno de atención que las dos artistas se enfocan en la relación trunca entre Tristessa y el autor, y dejan por completo de lado el consumo de morfina por parte de ella, el cual tiene mucho más peso en la novela y en las composiciones mencionadas arriba.

En “We Are Nothing”, Diane utiliza frases de la protagonista y del narrador para componer una canción de desamor en la que combina tanto el punto de vista de Tristessa como el del autor respecto al vínculo entre ambos. Aunque pareciera una pieza sencilla o austera en su instrumentación, con guitarra, percusión y voz, el resultado es efectivo, gracias a que la artista imprime una emotividad que logra transmitir un desencanto, contenido hasta cierto punto, pero no menos sincero.

Por su parte, Marissa Nadler escribe “Tristessa’s Song” desde el punto de vista de este personaje, el cual, a pesar de ser el foco de la novela, habla en contadas ocasiones a lo largo de toda la historia. En comparación con lo realizado por Alela Diane, la voz de Nadler expresa un lamento mayor. Como ya mencionamos, este tema también versa sobre la relación fallida entre Kerouac y Tristessa (explorada en la novela desde la perspectiva del escritor principalmente). A propósito, Nadler apunta: “[I] imagined Tristessa was secretly pining over Jack, regardless of her bond to Old Bull Gaines, but had already decided to push him away for fear of rejection [...] I’ve always wondered [...] what Tristessa would say had she penned a novel. Maybe people want to be more than a beautiful junkie [...]” (Craddock, s/p). Así, esta artista ofrece una reinterpretación del personaje que va más allá del punto de vista de la obra y, de cierto modo, relega uno de los motivos de la misma, es decir, la adicción de la protagonista.

Dicho lo anterior, cabe agregar que en este álbum se encuentra una canción escrita en español, titulada “Esperanza”. Según Joshua James, compositor y cantante, tomó esta decisión por haber sido ésta la lengua materna del personaje (Warner y Sampas, 391). No obstante, el músico no pretende darle voz a Esperanza, como hace Marissa Nadler; más bien, la obra resultante es como una declaración de amor por parte de Kerouac (lo cual no ocurre como tal en la historia). Además, hemos de notar que la elección de cantar en español apunta a valores más simbólicos y emotivos que lingüísticos. Es decir, por encima de lo que dice en la canción, James pretende identificar el idioma con una afectividad y un paisaje sonoro que refiera a los escuchas al origen del personaje y al lugar donde la historia ocurre. Y a pesar de que su acento no se escucha muy forzado, podemos suponer que el músico acostumbra cantar en inglés. En cuanto a la interpretación, predomina un tono elegíaco en su voz, el cual se intensifica gradualmente entre las últimas dos estrofas. La instrumentación sencilla con guitarra acústica y percusiones destaca entre la cuarta y la quinta estrofa, en contraste con la utilizada a partir de la sexta y última estrofa, la cual se aprecia un tanto más ostentosa durante el desenlace, pero que de cierto modo llega a apagar la voz del cantante.

Asimismo, hemos de considerar que tanto esta pieza como el álbum en general están pensados para un público anglófono. Esto explica, a su vez, la inclusión de una versión homónima en inglés, pero interpretada por Neal McCarthy y Barbara Kessler. Aunque con ligeros cambios en la letra, ésta también funciona como una declaración de amor (si acaso menos efusiva que la versión en español), con un estilo folk. En esta pista hay una mayor cohesión entre la voz de McCarthy y el acompañamiento con guitarra y mandolina. Sin embargo, la colaboración entre ambos músicos resulta un tanto dispar pues, cuando cantan

al mismo tiempo, la voz de Kessler es apenas perceptible, casi como si fuera un eco del canto de McCarthy. Lo anterior nos hace pensar que en ésta, como en varias de las pistas de este disco, los intérpretes idean sus composiciones con base en la perspectiva del narrador de la novela y, a partir de esto, sintetizan los motivos que encuentran en la obra, o bien, en el personaje de Tristessa.

Respecto a las lecturas en voz alta, cabe destacar la participación de Lee Ranaldo, la única sin música de fondo. En comparación con las lecturas de William Fitzsimmons y Tony Dekker, quien lee la última página de la novela, la interpretación de Ranaldo se escucha más comprometida o cercana a la obra. Se percibe que este músico lee como si él fuera partícipe de la historia, e incluso como si quisiera representar al mismo escritor. Además, su ritmo constante y tono confesional aluden al estilo del propio Kerouac y logra evocar las sensaciones descritas en ese fragmento de la novela, que tratan sobre el deseo del escritor por estar con Tristessa y el miedo que le provoca imaginarse que ella lo rechace. En contraste, la música que acompaña la lectura de Fitzsimmons irrumpe de cierto modo con ésta y hasta podríamos decir que toma preeminencia por encima del texto. Aunado a esto, la narración del músico se escucha retraída y ajena, en tanto que no asume la postura del narrador en primera persona de la historia. Finalmente, aunque por momentos Tony Dekker pretende evocar ciertos matices emotivos del desenlace de la novela, como el hartazgo, la ilusión o esperanza, su tono resulta un poco monótono, lo cual impide que dichas emociones sobresalgan. Además, el acompañamiento de Hanne Hukkelberg resalta por encima de la voz de Dekker y contradice al texto, pues remite más a un ánimo de angustia que a uno de ilusión.

Este breve recuento de tres proyectos sonoros basados en la obra escrita y en parte también grabada de Kerouac, pero conceptualizados por artistas que lo sucedieron, permite ilustrar en varios niveles cómo ha sido asimilado el legado de este autor beat, al grado de llevar sus propuestas más allá de lo que probablemente él mismo habría imaginado. Además, estas muestras evidencian, en concordancia con lo señalado en el primer capítulo, que la oralidad literaria que se genera con un registro sonoro y su manipulación abre muchas posibilidades de recuperación, reappropriación y hasta de reescritura de obras previas. En este caso, éstas se enfocan en una dimensión sonora que resulta altamente significativa y que puede leerse como un nuevo tipo de recepción de la herencia de este escritor. Dichas reelaboraciones, estudiadas desde su recepción, ponen de manifiesto las resonancias que tiene Kerouac. Su obra puede ser interpretada desde el homenaje, desde la conciencia de los temas o actitudes que siguen siendo vigentes para las sociedades actuales, además de los comentarios que sugieren cuando se trata de encarar sus textos desde la perspectiva de género (cuando quienes los interpretan son mujeres), o aun desde acercamientos que implican valores culturales derivados de los distintos tipos y estilos musicales en los que son reinterpretados estos escritos. También hacen un guiño respecto al valor lingüístico-sonoro, cuando se privilegia la enunciación en una lengua distinta al inglés (en el caso del español adoptado para una de las canciones sobre Tristessa frente a la versión en inglés). Por último, nos hacen conscientes de cómo el discurso se ha expandido gracias a adaptaciones audiovisuales, que combinan tanto el valor documental como el ficcional de la vida y obra del autor de *Big Sur*.

El acceso que nosotros tenemos a su legado como “lectores” contemporáneos resulta más amplio y rico, al grado que sugiere, más que relaciones intertextuales, vínculos sobre

todo de tipo intermedial, haciendo que los textos se expandan más allá de sus fronteras genéricas, artísticas y materiales que atañen a su origen escrito. Al mismo tiempo y en consecuencia, el concepto de lectura también se extiende, integrando a la escucha como un elemento fundamental. De ahí que sea preciso considerar que de las producciones sonoras abordadas en el apartado “Kerouac por Kerouac” a aquellas estudiadas en “Kerouac por otros artistas” no sólo ha pasado tiempo, sino también se han incrementado los recursos tecnológicos y discursivos, tanto para su recreación al igual que para su acceso. Y éste, a su vez mediado por intereses relacionados con el mercado comercial de la cultura popular, no debe considerarse desde una perspectiva ingenua como mera coyuntura sino como un elemento que rige y determina su significación y circulación.

Conclusión

En esta tesis hemos realizado un recorrido por las distintas formas en las que Jack Kerouac pensó y empleó la dimensión sonora como un recurso fundamental de su poética. Por una parte, estuvo influido –como sus contemporáneos y compañeros de generación— por lo novedoso de las posibilidades que ofrecían los medios de reproducción sonora caseros como la grabadora. Por otra parte, se benefició en gran medida por su gusto y afición a estilos musicales populares, como el jazz y el blues, ambos anclados de forma significativa en la oralidad. En el contexto de su formación como escritor, éstos sufrieron cambios que afectaron su propagación y recepción y, por lo tanto, los significados que distintos sectores sociales y culturales les atribuían a estas formas musicales.

En el caso de Kerouac en particular, vimos que algunos fundamentos estilísticos del jazz y el blues le proporcionaron las bases para conformar una poética libre, vinculada a la voz y el sonido en tanto que se inspiraban en la improvisación y en prácticas como el *call-and-response*. Para mostrar con más detalle la importancia de estos elementos fue necesario complementar las declaraciones del autor respecto a su estilo y sus referencias al acto de escritura como si se tratase de la ejecución de una pieza musical, con la revisión y análisis que otros investigadores han realizado en torno a la relevancia del jazz y el auge del mismo a mediados del siglo pasado, permeando no sólo en la escritura y desarrollo de la Generación Beat, sino también en los de autores precursores de la colaboración musical en el ámbito literario estadounidense, como Langston Hughes.

A partir de lo anterior, también fue posible enfatizar la relación música-palabra cultivada por los beats a través de la grabación sonora. Como vimos, en esa época esta tecnología fue

aprovechada no sólo como una plataforma más para la comercialización y circulación del objeto literario (aunque con un menor alcance en comparación con la edición de libros), sino también como una vía hacia la experimentación con el texto y sus posibilidades de interpretación por medio de su lectura sonora, con o sin un acompañamiento musical. De ahí pudimos evaluar que las lecturas en voz alta de obras, que en principio conocemos a través de su circulación escrita, arrojan nuevos matices en cuanto a sus características formales que, por consiguiente, inciden en las maneras en que los escuchas/lectores puedan dar sentido a los textos.

Gracias a las lecturas performativas de los textos poéticos, narrativos y líricos hechas por Kerouac mismo, constatamos que la oralidad en su obra se puede manifestar de manera plural. En principio, puede estar implicada en una “lectura” textual literal (*e.g.* “Jazz of the Beat Generation”), o bien, conllevar un tono y discurso más cercanos a los de una anécdota, en el espíritu de un relato más espontáneo (confesional, activado por momentos a capricho de la memoria y la circunstancia, como es notorio en “Washington D.C. Blues”). Además, la oralidad mediada por las grabaciones caseras de sus conversaciones o mensajes a otras personas (como lo que serían quizá hoy en día notas de voz) opera como una especie de bosquejo, un soporte o respaldo sonoro a la escritura gráfica posterior, con una funcionalidad distinta, como ocurre en “On the Road (Song)”. Así, es de suponerse que algunas grabaciones de este tipo se hayan perdido o desechado, tras servir no siempre como un fin sino como un medio, al propósito de una escritura en papel. Finalmente, la oralidad también está presente en la lectura frente al público y en el estudio, ya fuera acompañado de músicos y estableciendo un diálogo que, en mayor o menor medida, compaginaba los textos con el trabajo de los instrumentistas; o bien, en una lectura solitaria, en la que

igualmente demuestra las cualidades y el carácter de la potencia sonora y, a menudo, emotiva de sus obras, vistas ya no como subsidiarias del texto primario, sino incluso como creaciones con vida propia. Si bien estas lecturas pueden retroalimentarse de su referente textual (éste visto simplemente como guía, script, notación o guion para una ejecución sonora), logran constituirse en expresiones extendidas del hecho literario.

Todas estas formas exigieron una actitud de escucha en tanto lectores y analistas, y cuyo desarrollo fue un reto para el proceso de esta investigación. Mediante los ejemplos escogidos en el segundo capítulo, este trabajo se propuso mostrar cómo es posible proceder en esta labor analítica. Ésta se basó en elementos sonoros vinculados a la fonética, las onomatopeyas, el ritmo, la repetición, la entonación, los acentos o formas de hablar evocadas en los textos, en suma, gestos que forman parte de una prosodia, cuya relación semántica va de la mano del potencial expresivo.

Pero más allá de la identificación de estos recursos sonoros, el reto también consistió en establecer una metodología propicia para el análisis de los audios. Ello contempló, por una parte, la necesidad de hacer una descripción de las piezas desde la experiencia de escucha. Inevitablemente personal, la escucha sólo es tal si pasa por el cuerpo de quien se somete a ella, un cuerpo que es estimulado para un “entendimiento” de lo sonoro que trasciende el plano semántico y lingüístico; o bien, que conlleva un plano aural, con dimensiones sinestésicas. Dicha experiencia, además, tuvo que ser reconstruida, por así decirlo, en tanto que fue verbalizada posteriormente con fines analíticos. Eso no sólo implicó realizar notas durante una primera exposición a la obra (la impresión inicial de la escucha a través de la cual se le da un sentido y una unidad), sino también durante ejercicios posteriores, en los que las piezas tuvieron que ser reproducidas un sinnúmero de veces, con interrupciones y

repeticiones sucesivas de ciertas secciones. Lo anterior fue necesario para poner mayor atención y distinguir los elementos escuchados, dando así cuenta de sus características paratextuales (como la velocidad y el carácter que adopta la voz en ciertos pasajes, entre otros); o bien, para reconstruir los planos sonoro-espaciales en los que por momentos puede situarse y aun desdoblarse la experiencia de escucha (cuando el texto articulado y la música apuntan en direcciones no siempre convergentes, a veces yuxtapuestas o complementarias, al ser también la música capaz de anticipar el espíritu o el desenlace que tendrá el texto, por ejemplo); y finalmente, para realizar los cotejos con el texto escrito (cuando se contaba con éste), o bien, las transcripciones literales del audio (cuando se carecía de la versión escrita). Además, en todos los casos se elaboraron a manera de “notaciones” diversos esquemas o tablas que permitieran identificar cronológicamente el desarrollo y aparición de los elementos. De éstos, sólo se incluyó una tabla enfocada en “Washington D.C. Blues”, para no confundir al lector con esquemas abstractos. No obstante, las tablas creadas para el análisis de las tres grabaciones de la sección “Kerouac por Kerouac” sirvieron de base para elaborar la descripción de los acontecimientos importantes, siempre indicando en este estudio los minutos y los segundos, en caso de que el lector requiera corroborar estas impresiones. Asimismo, fue importante contemplar aspectos parafonotextuales, como explicaciones “al margen”, hechas por el autor durante sus interpretaciones, además de hacer una valoración acerca de la calidad y el contexto de cada grabación, sobre todo desde una perspectiva que contribuye a entender el papel mismo que tiene como documento, lo cual incide en su apreciación semántica. En relación con el carácter performativo del texto sonoro, como escucha fue primordial desinhibirse y dejarse guiar por la impresión y el sentido común, adjetivando de la manera más precisa posible los acontecimientos sonoros.

Para ello fue útil el rastreo de características organológicas y estilísticas que el arreglo instrumental en cuestión (cuando lo había) aportaba al discurso verbal. Esto sin afán de pretender ostentar profundos conocimientos musicales. Si bien este tipo de método puede y debe ser perfectible, ha sido probado empíricamente por académicos que han abierto brecha en este tipo de estudios de literatura analizada con base en el documento sonoro, como Bernstein, Filreis y MacArthur, entre otros.

A su vez, al revisar algunas de las lecturas, interpretaciones y adaptaciones musicales que han surgido a partir de la relevancia del sonido y del bagaje musical en la obra de Kerouac, dimos cuenta, como parte de su recepción, de otras formas de lectura-escucha activa. Naturalmente, cada una de éstas no sólo estuvo determinada por el objetivo del álbum que las enmarca, y por los antecedentes y estilos de los artistas involucrados, sino también por su trabajo con y a partir de las obras escogidas, ya fueran poemas, novelas o canciones. Sin ánimo de señalar aquí niveles de fidelidad en relación con los referentes textuales, fue posible apreciar las posibilidades interpretativas y los alcances expresivos que cada lector y músico les imprimieron a sus piezas, pudiendo estar en consonancia o, por el contrario, contrastando con aquellos evocados en los textos y/o con la poética del escritor.

Como otros miembros de su generación, Kerouac ha sufrido una fetichización que no sólo se vincula con su legado como una figura de la contracultura estadounidense, sino también con su voz. Contar con la voz “viva” del autor —gracias a numerosas reediciones de sus álbumes de estudio, a distintas compilaciones con lecturas de sus textos, y al resguardo y difusión de éstas en repositorios en línea— ha generado un mercado de valores que sigue creciendo, aun a más de cincuenta años de su muerte y que, como hemos visto, se sigue explotando.

Estudios como el aquí realizado comienzan a ser cada vez más frecuentes, gracias al acceso a este tipo de materiales sonoros y literarios, por medio de los múltiples repositorios en línea, como los citados en el primer capítulo, enfocados en literatura anglófona. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que no es posible ignorar el papel de las instituciones y herederos que gestionan el patrimonio de los escritores. Su control sobre las obras llega a determinar en gran medida la viabilidad, e incluso la intencionalidad de los proyectos que se pretendan llevar a cabo, al igual que el valor simbólico de estas grabaciones. Todo lo anterior se suma al interés que aún prevalece por las figuras multifacéticas de la Generación Beat, y éste, a su vez, favorece la apertura hacia nuevas aproximaciones a los textos desde la escucha como otra forma de lectura. Así, este tipo de acercamientos dan pie a cuestionamientos sobre la funcionalidad de un acompañamiento o diálogo musical, o bien, la intencionalidad detrás de una adaptación musical póstuma, donde la realización de cada pista depende más de las decisiones de los artistas y productores participantes que del texto primario en sí. Aunado a esto, el uso de técnicas como el sampleo, el collage y el montaje textuales y sonoros, resulta en otras formas de intertextualidad que multiplican el carácter mismo de las obras y, por consiguiente, demandan otro tipo de actitud receptiva e interpretativa por parte del público. Además, ello incide necesariamente en el análisis de una dimensión performativa, no sólo desde la página, sino también desde la grabación vocal y sonora en general, en donde la música, al igual que los sonidos incidentales, entra en juego para determinar el sentido de la obra que se escucha.

Si bien esta investigación es sólo una muestra de cómo se pueden abordar las distintas facetas vocales y musicales que pueden tomar algunos escritos de Jack Kerouac, no cabe la

menor duda que en años próximos este tipo de análisis se volverán más comunes, tanto por el crecimiento de esta rama de estudios literarios, como por la prevalencia de escuchas, lectores y entusiastas de su obra.

Fuentes consultadas

Referencias bibliográficas:

Amram, David. Entrevista por Alberto Escobar de la Garma. 6 de octubre de 2017. Archivo de audio digital (.m4a).

_____. “This Song’s for you, Jack: Collaborating with Kerouac.” *Beat Culture: The 50s and Beyond*. Cornelis A. van Minnen, Jaap van der Bent, y Mel van Elteren (eds.). Amsterdam: VU University Press, 1999. pp. 131-48; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 398-411.

Bernstein, Charles. *Attack of the Difficult Poems*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2011.

Bernstein, Charles (ed.). *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.

_____. “Conversación con Charles Bernstein”. Textualidades Múltiples LLEOM/Festival Poesía en Voz Alta 2015. Librería Jaime García Terrés UNAM, Ciudad de México. 17 de abril 2015. Conferencia.
<<http://laboratorioextendido.dropmark.com/150515/4649896>>.

Bull, Michael y Les Back (eds). *The Auditory Culture Reader*. Oxford y Nueva York: Berg, 2003.

Broncho, Samuel. “How Do You Learn a Language that Isn’t Written Down”. *Voices Magazine*. British Council. 16 de diciembre 2016. Web.
<<https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/how-do-you-learn-language-isnt-written-down>>

Craddock, Lauren. “Marissa Nadler Channels Jack Kerouac on ‘Tristessa’s Song’”. *American Songwriter*. ForASong Media, 5 de septiembre 2013. Web. 28 de diciembre 2018.
<<https://americansongwriter.com/2013/09/song-premiere-marissa-nadler-tristessas-song/>>

Escobar de la Garma, Alberto. “La carta como texto literario: El epistolario de Jack Kerouac”, tesis de maestría. México: UNAM, 2013.

_____. “... *If It Ain’t Got that Swing*: La sonoridad en el estilo de Jack Kerouac”. *PoéticaSonora*. Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades, diciembre 2017. Web. <<https://poeticasonora.unam.mx/if-it-aint-got-that-swingla-sonoridad-en-el-estilo-de-jack-kerouac>>

_____. “The Freewheelin’ Sounds of Poetry: Bob Dylan y los beats”. *Poética Sonora*. Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades, octubre 2017. Web.

<<https://poeticasonora.unam.mx/the-freewheelin-sounds-of-poetry-bob-dylan-y-los-beats>>

_____. “Visiones del *bop*: la relación del jazz con el estilo de Kerouac”, tesis de licenciatura. México: UNAM, 2009.

Filreis, Al. “Notes on Paraphonotextuality”. *Amodern*, 4: The Poetry Series, marzo 2015. Web.

<<http://amodern.net/article/paraphonotextuality/>>

Gewirtz, Isaac. *Beatific Soul: Jack Kerouac on the Road*. Nueva York: The New York Public Library-Scala, 2007.

González Aktories, Susana, Aurelio Meza y Miriam Torres Carrillo. “Reflexiones sobre el Naropa University Archive Project”. *Poética Sonora*. Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades, enero 2018. Web.

<<https://poeticasonora.unam.mx/reflexiones-sobre-el-naropa-university-archive-project>>

Holmes, John Clellon. “This Is the Beat Generation”. *New York Times Magazine* (16 de noviembre de 1952), pp. 10-22; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 3-6.

Johnson, Joyce. *The Voice is All: The Lonely Victory of Jack Kerouac*. Nueva York: Viking Penguin, 2012. Kindle.

Jones, Josh. “The First Recording of Allen Ginsberg’s “Howl”. *Open Culture*. 12 de junio 2013. Web.

<http://www.openculture.com/2013/06/hear_the_very_first_recording_of_allen_ginsberg_reading_his_epic_poem_howl_1956.html>

Jones, LeRoi. “Carta al editor.” *Partisan Review* 25, no. 3 (Verano 1958), pp. 472-473; reimpressa en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 19-21.

_____. “El jazz y la crítica blanca”. *Black Music: Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Trad. Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. pp. 13-22.

_____. “Lo mismo que cambia (R&B y la New Black Music)”. *Black Music: Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Trad. Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. pp. 175-204.

Kerouac, Jack. "The Art of Fiction No. 41". Entrevista por Ted Berrigan. *The Paris Review* 43 (Verano 1968). Web.

<<https://www.theparisreview.org/interviews/4260/jack-kerouac-the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>>.

_____. "Belief and Technique for Modern Prose". *Evergreen Review* 2 (Primavera 1959), p. 57; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 3. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. p. 67.

_____. *Big Sur*. Londres: Penguin, 2012.

_____. *Book of Blues*. Intr. de Robert Creeley. Nueva York: Penguin, 1995.

_____. *Collected Poems*. Marilène Phipps-Kettlewell (ed.). Nueva York: The Library of America, 2012.

_____. "Essentials of Spontaneous Prose". *Black Mountain Review* 7 (Otoño 1957), pp. 226-228; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 3. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 65-66.

_____. *Good Blonde & Others*. Donald Allen (ed.). Intr. de Robert Creeley. San Francisco: City Lights / Grey Fox: 1993.

_____. "Jazz of the Beat Generation". *New World Writing, 7th Mentor Selection*. Nueva York: The New American Library, 1955. pp. 7-16.

_____. *On the Road*. Intr. de Ann Charters. Londres: Penguin, 2000.

_____. *On the Road: The Original Scroll*. Howard Cunnell (ed.). Intr. Howard Cunnell, Penny Vlagopoulos, George Mouratidis y Joshua Kupetz. Nueva York: Penguin, 2007.

_____. "The Origins of the Beat Generation." *Playboy* 6, no. 6 (Junio 1959), pp. 31-32, 42, 79; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 21-25.

_____. *Selected Letters 1940-1956*. Anne Charters (ed.). Nueva York: Penguin: 1996.

_____. *Some of the Dharma*. Nueva York: Penguin, 1997.

_____. *Visions of Cody*. Nueva York: Penguin, 1993.

_____. *Windblown World: The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*. Intr. de Douglas Brinkley (ed.). Nueva York: Penguin, 2006.

MacArthur, Marit J. "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies". *PMLA* 131.1 (Enero 2016), pp. 38-63.

Meza, Aurelio. "¿Cómo suena la "voz de poeta" en la crítica literaria?". *Mexa*. Wordpress, 12 de octubre 2016. Web. 7 de abril 2017.

<<https://aureliomexa.wordpress.com/2016/10/12/como-suena-la-voz-de-poeta-en-la-critica-literaria/>>.

_____. "Las lecturas de poesía como objeto de estudio: el caso de SpokenWeb". *LLEOM laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades*. Wordpress, 20 de enero 2015. Web. 7 de abril 2017.

<<https://lleom.net/2015/01/20/las-lecturas-de-poesia-como-objeto-de-estudio-el-caso-de-spokenweb/>>.

_____. "Playlist 1: Jack Kerouac / Steve Allen / Al Cohn y Zoot Sims / Kenneth Rexroth / Maggie Estep / Lee Ranaldo / Lydia Lunch / William Burroughs / Eddie Vedder...". *Shuffle*. México: Conaculta, 2011. (Colección Tierra Adentro No. 445). pp. 21-43.

Panish, Jon. "Kerouac's *The Subterraneans*: A Study of 'Romantic Primitivism'". *MELUS* 19, no. 3 (otoño 1994), pp. 107-123; reimpreso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 3. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 99-109.

Ranaldo, Lee. "In the House of Language: The Rhino Kerouac Box". *Forced Exposure* 17, 1991; reimpreso en *Sonic Youth etc.: Sensational Fix*, 2ª ed. Ronald Groenenboom (ed.). Colonia: König, 2010. pp. 140-146.

Rexroth, Kenneth. "Disengagement: The Art of the Beat Generation". *A Casebook on the Beat*. Thomas Parkinson (ed.). Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1961, pp. 179-193; reimpreso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 6-13.

_____. "Jazz Poetry". *The Nation* 186 (29 de marzo 1958), pp.282-283; reimpreso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 353-55.

Robinson, Clinton y Karl Erland Gadellii. "Writing Unwritten Languages: A Guide to the Process; a Working Paper". UNESCO, 2003. Web.

<<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000226475>>

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. 24ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 2006.

Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1976.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past – Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham y Londres: Duke University Press, 2003.

_____. (ed). *The Sound Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2012.

Tagg, Philip. “Vocal Persona”. *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York y Huddersfield: The Mass Media Music Scholar’s Press, 2012. Web. <<http://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NM10-Vox.pdf>>.

Taylor, Diana. “Introducción”. *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (coords.). Trads. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, María Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: FCE-Instituto Hemisférico de Performance y Política-Tisch School of the Arts, New York University, 2011. pp. 7-30.

Thomas, Lorenzo. ““Communicating by Horns”: Jazz and Redemption in the Poetry of the Beats and the Black Arts Movement”. *African American Review* 26.2, Poetry and Theatre Issue (Verano 1992), pp. 291-298.

Tinguely, Vincent. “Scat: Bootleg Recordings of Jack Kerouac”. *Litlive.ca Canadian Review of Literature in Performance* 1 (2011). Web. <<http://www.litlive.ca/story/246>>.

Waits, Tom. “Tom Waits Meets Jim Jarmusch”. Entrevista por Jim Jarmusch. *Straight No Chaser* 1.20 (1993). Web. <<http://www.tomwaitsfan.com/tom%20waits%20library/www.tomwaitslibrary.com/interviews/93-oct-straightnochaser.html>>.

Wallenstein, Barry. “The Jazz-Poetry Connection”. *Performing Arts Journal* 4.1/2, The American Imagination, A Decade of Contemplation (Mayo 1979), pp. 142-151.

_____. “The Jazz-Poetry Connection” (Segunda parte). *Performing Arts Journal* 4.3 (1980), pp.122-134.

Warner, Simon. *Text and Drugs and Rock ‘n’ Roll: The Beats and Rock Culture*. Nueva York y Londres: Bloomsbury, 2013.

Warner, Simon y Jim Samps (eds.) *Kerouac On Record. A Literary Soundtrack*. Nueva York: Bloomsbury, 2018.

Zott, Lynn M. (ed). *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*. (3 vols.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003.

Discografía:

Curse, David Amram y Marc Ribot. *Pull My Daisy; Graveyard Shuffle*. Curse, 2002. CD.

Farrar, Jay y Ben Gibbard. *One Fast Move or I'm Gone. Music from Kerouac's Big Sur*. Atlantic, 2009. CD.

Kerouac, Jack. *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation. The Jack Kerouac Collection* (disco 3). Rhino, 1990. CD.

_____. *Reads On the Road*. Rykodisc, 1999. CD.

Kerouac, Jack y Steve Allen. *Poetry for the Beat Generation. The Jack Kerouac Collection* (disco 1). Rhino, 1990. CD.

Kerouac, Jack, Al Cohn y Zoot Sims. *Blues and Haikus. The Jack Kerouac Collection* (disco 2). Rhino, 1990. CD.

Santaolalla, Gustavo, *et al.* *On the Road Original Motion Picture Soundtrack*. Verve, 2012. CD.

Varios artistas. *Esperanza: Songs from Jack Kerouac's Tristessa*. Reimagine Music, 2013. Mp3.

Varios artistas. *Kerouac kicks joy darkness*. Rykodisc, 1997. CD.

Filmografía:

On the Road. Dir. Walter Salles. Escrita por Jack Kerouac y José Rivera. Con Sam Riley, Garrett Hedlund y Kristen Stewart. MK2-American Zoetrope, 2012. DVD.

One Fast Move or I'm Gone: Kerouac's Big Sur. Dir. Curt Worden. Con David Amram, Carolyn Cassady y Lawrence Ferlinghetti. Kerouac Films, 2009. DVD.

Pull My Daisy. Dir. Robert Frank y Alfred Leslie. Escrita por Jack Kerouac. Con Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso. G-String Enterprises, 1959. *UbuWeb*. Web. 19 de noviembre de 2013.