

## ...If It Ain't Got That Swing: La sonoridad en el estilo de Jack Kerouac

---

Por Alberto Escobar de la Garma\*



Jack Kerouac; foto: Fred W. McDarrah, 1959

En su reseña a *The Dharma Bums* en 1958, Allen Ginsberg hace mención del género de jazz que es importante para entender la escritura de Jack Kerouac, luego de citar un fragmento extenso de *The Subterraneans* que comprende una sola oración:

Spontaneous Bop Prosody, a nickname one might give to this kind of writing—that is to say, read aloud and notice how the motion of the sentence corresponds to the motion of actual excited talk. [...] Bop because, partly, in listening to the new improvisatory freedoms of progressive musicians, one develops an ear for one's own actual sounds. One does not force them into the old rhythm. Unless one wishes to protect

one's old emotions by falsifying the new ones and making them fit the forms of the old.<sup>1</sup>

A pesar de que Ginsberg hace mención explícita al *bebop*, no establece un análisis convincente ni profundo sobre qué tanto permea el jazz en la obra de Kerouac, lo cual se ha convertido en una constante a lo largo de las décadas: se sabe que la parte musical es importante para la *spontaneous prose* pero no se ha profundizado lo suficiente.

Es interesante, no obstante, que Ginsberg sí hace hincapié en que esta aproximación permite al autor escribir de manera más fidedigna, verdadera, al refrendar el mito sobre cómo la improvisación enaltece y se basa en la expresión de lo real al no tener que experimentar con la censura o limitaciones que un filtro racional supondría. Este prejuicio es influyente en las nociones básicas que se han manejado desde la literatura respecto al jazz, viéndolo como un género musical donde la intuición y el *feeling* del intérprete no dependen, supuestamente, de estructuras preconcebidas; y es éste el mismo pensamiento endémico con el que una y otra vez, para bien y para mal, se evoca a la hora de mencionar el estilo literario de Kerouac. Si bien otros escritores vinculados con la Generación Beat también hicieron énfasis en cómo el jazz tuvo una trascendencia decisiva en su obra (por ejemplo, Robert Creeley: "I am more influenced by Charley Parker, in my acts, than by any other man, living or dead.... Bird makes Ez[ra Pound] look like a school-boy, in point of rhythms"<sup>2</sup>), a Kerouac se le relaciona con este género gracias a que, por un lado, hay menciones explícitas sobre el jazz en varios de sus libros, pero también debido a la propia referencialidad que el autor delineó a la hora de hablar sobre su manera de escribir:

---

<sup>1</sup> "The *Dharma Bums* Review", en Allen GINSBERG, *Deliberate Prose. Selected Essays 1952 – 1995*, pp- 346-7.

<sup>2</sup> Robert Creeley en una carta a Charles Olson, citada por Michael HREBENIAK, *Action Writing. Jack Kerouac's Wild Form*, p. 189. Otros autores de la *Beat Generation* con influjo del sonido del jazz, en menor o mayor grado, son el propio Ginsberg, Diane di Prima, Leroi Jones, Ray Bremser, entre otros.

Yes, jazz and bop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made ... That's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind ... I formulated the theory of breath as measure, in prose and verse, never mind what Olson, Charles Olson says, I formulated that theory in 1953 at the request of Burroughs and Ginsberg. Then there's the raciness and freedom and humor of jazz instead of all that dreary analysis and things like "James entered the room, and lit a cigarette. He thought Jane might have thought this too vague a gesture ..." You know the stuff.<sup>3</sup>

Vale la pena apuntar aquí que la mención de Charles Olson que hace Kerouac en esta cita resulta interesante por varios factores. Para empezar, es prueba de que el autor de *The Dharma Bums* estaba al tanto de las ideas poéticas generadas desde las trincheras vanguardistas del Black Mountain College, en donde Olson fungió como profesor y rector en la década de los cincuenta del siglo pasado. Kerouac menciona a Olson debido al concepto que éste propuso en su texto "PROJECTIVE VERSE" donde argumenta, entre otras cosas, que gracias a poetas como William Carlos Williams, Ezra Pound y E.E. Cummings, se debe capitalizar la parte sonora de los poemas que está impresa en las páginas de manera consciente para recrear un aliento, una respiración que moldea una cadencia:

If I hammer, if I recall in, and keep calling in, the breath, the breathing as distinguished from the hearing, it is for cause, it is to insist upon a part that breath plays in verse which has not (due, I think, to the smothering of the power of the line by too set a concept of foot) has not been sufficiently observed or practiced, but which has to be if verse is to advance to its proper force and place in the day, now, and ahead. I take it that PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet

---

<sup>3</sup> Kerouac entrevistado por Ted Berrigan, en "The Art of Fiction No. 41", en *The Paris Review*, no. 43, verano de 1968. Edición en línea: <http://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac> Consultado el 13 de septiembre de 2016.

manages to register both the acquisitions of his ear and the pressure of his breath.<sup>4</sup>

La aproximación de Kerouac, no obstante, si bien hermanada con la de Olson, habla de una neumatometría, es decir, del aliento como unidad de medida, emparentada con el jazz, lo cual decanta en una construcción que connota una atmósfera, una actitud y un sonido particulares. Además, el autor de *Doctor Sax* encontraba rasgos narrativos en las líneas melódicas de los jazzistas; no es que toquen sólo sonidos desarticulados, sino que construyen sus solos para contar algo:

Like 99.9% of our American poets [Allen Ginsberg] doesnt [sic] understand breath and phrasing in jazz improvisation within the set bars of a chorus, he thinks jazz is just a “sound” and to the ear of a jazzman also just a sound. [...] 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 spontaneous 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, just like jazz or a hundred yard dust or a great oration.<sup>5</sup>

Vemos entonces que, para Kerouac, la relación con el jazz no es lejana puesto que ahí también, desde su perspectiva, se narra algo a través de melodías. La estructura neumatométrica y la precisión a la hora de enunciar de estos músicos son los aspectos que le permiten al escritor encontrar un paralelismo con lo que intenta hacer su prosa.

---

<sup>4</sup> Charles OLSON, *Human Universe and Other Essays*, p. 54. El texto es de 1951, es decir, paralelo con la formulación de Kerouac al respecto, como veremos.

<sup>5</sup> Jack KEROUAC, “HISTORY OF THE THEORY OF BREATH AS A SEPARATOR OF STATEMENTS IN SPONTANEOUS WRITING vs Ginsberg and his “Notes Written On Finally Recording ‘Howl’”, mecanuscrito, 1962, en el Kerouac Archive, caja 12, folder 39.

En la entrevista con *The Paris Review*, Kerouac menciona que su aproximación métrica para separar oraciones con el aliento como medida fue concebida en 1953, a pesar de que hay referencias incluso un par de años antes en donde de forma deliberada menciona el influjo del jazz en su estilo: “[...] my finally-at-last found style & hope; since writing that I’ve come up with even greater complicated sentences & VISIONS—So from now on just call me Lee Konitz”<sup>6</sup>. En el caso de *The Subterraneans*, Kerouac puntualiza con énfasis que su prosa se edifica con base en nociones métricas similares a las del *bebop* para crear un efecto dinámico y ligero:

[T]his whole paragraph was written in one breath as it were, and the “Lord” at the end of it is like its period, dot, more like the sometimes “Bop” at the end of Modern Music (Jazz) and intended as a release from the extent of the phrase, the rhythmic paragraph is one phrase. I don’t use periods and semicolons, just dashes, which are interior little releases, as if a saxophonist drawing breath there. The effect is good prose, don’t you think?—certainly not obtuse, opaque, heavy-handed or dull. Certainly not baroque.<sup>7</sup>

El literato comienza así a usar la puntuación de manera singular para favorecer el efecto de su prosa, en especial con el empleo de los guiones, en vez de los puntos o comas, con los que rompe las oraciones para crear un patrón dictado por el aliento del mismo modo en que aprendió a usar disciplinadamente la imprecisión métrica del jazz, como se aprecia a lo largo de todo el capítulo 8 de *Big Sur*, del cual citamos sólo el inicio:

But there’s moonlit fognight, the blossoms of the fire flames in the stove—There’s giving and apple to the mule, the big lips taking hold—There’s the bluejay drinking my canned milk by throwing his head back with a miffle of milk on his beak—There’s the scratching of the raccoon or of the rat out there, at night—There’s the poor little mouse eating her nightly supper in

<sup>6</sup> Kerouac a Neal Cassady en una carta del 9 de octubre de 1951, en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 326-7. Lee Konitz es un saxofonista icónico del *bebop*, el *cool* y *avant-garde jazz*.

<sup>7</sup> Kerouac al editor Alfred Kazin, en una carta del 27 de octubre de 1954, en Jack KEROUAC, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 449.

the humble corner where I've put out a little delight-plate full of cheese and chocolate candy (for my days of killing mice are over)—There's the raccoon in his fog, there the man to his fireside, and both are lonesome of God—<sup>8</sup>

El efecto de los guiones no sólo crea un patrón rítmico que se subraya con la anáfora, sino que altera también de manera visual al texto. Hay un espacio largo, horizontal, que separa y engarza el texto a la vez, de una manera distinta a la que lo haría el punto: la cadencia de las palabras remite aun de manera visual a la forma en que el jazz estructura y une melodías, a la par de que se crea una nueva división del sonido que sólo puede ocurrir si se trasgrede el uso convencional de la puntuación, lo cual es esencial para el estilo de Kerouac: “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).”<sup>9</sup> Estos recursos resultaban atípicos en una época donde no era común encontrar en la escritura el empleo de nociones que tenían que ver con la intensidad del volumen, la duración, el tono y el empleo de la pausa del aliento, lo cual ya uno de los primeros críticos sobre los Beats había intuido en la poética del movimiento:

The primary problem of poetry is notation, through the appearance of poem on page to indicate the reality of articulation. A poem is a score [...]. The Capital letters, the broken lines, the long long long lines, the shift from vernacular idiom to lofty rhetoric, these are attempts to shift from conventional idiom to actual, to increase the vocality of the verse.<sup>10</sup>

Es cierto que, al anclar el parámetro con el que mide su escritura con el que los músicos de jazz usan para tocar los instrumentos de viento, Kerouac antepone más bien la gestualidad del género frente a la realidad: no hay antecedentes que demuestren que se haya dedicado a aprender a tocar música, por ejemplo. Vale la

---

<sup>8</sup> Jack KEROUAC, *Big Sur*, p. 31.

<sup>9</sup> Jack KEROUAC, “Essentials of Spontaneous Prose”, en *Good Blonde & Others*, p. 69.

<sup>10</sup> Thomas PARKINSON, en su libro de 1961 *A Casebook on the Beat*, citado por Michael HREBENIAK, *Action Writing. Jack Kerouac's Wild Form*, p. 139.

pena aclarar que la mención que hace Kerouac del jazz, y en especial del *bebop*, tiene una carga semántica contextual muy clara; si bien ahora el jazz está vinculado a un ambiente sofisticado y elegante en su mayoría, por entonces la escena específica del *bop* más bien apelaba a la contracultura, a la rebeldía, a una escena de las minorías. Aún hay vestigios de ese sentido que tiene el jazz en la obra de Kerouac, aunque la balanza se inclina más a la parte estereotípica de la creación desbordada, improvisada y frenética, sin prestarle mucha atención a otros matices del contexto que han cambiado pero que en su concepción original eran importantes. A pesar de esto, la comparación establecida por el autor entre su manera de escribir y la ejecución de un jazzista se cimienta ante todo si se toma en cuenta que el jazz desde sus inicios tiene una base sólida en la oralidad, lo cual se aprecia en elementos característicos del género como el *call-and-response* y el *scat*.<sup>11</sup>

Parte de esta cualidad vocal del jazz está presente en *On the Road*, donde Kerouac hace referencia a un músico cuyo uso del lenguaje es peculiar:

Then he gets up and and takes the Mike and says, very slowly, "Great-orooni... fine-ovauti... hello-orooni... bourbon-orooni... all-orooni... orooni... vauti... oroonirooni..." He keeps this up for fifteen minutes, his voice getting softer and softer and softer till you can't hear.<sup>12</sup>

Se trata de Slim Gaillard, quizá el vocalista dentro de la escena del *bebop* que en su momento llevó de mejor manera las características del género al contexto de la

---

<sup>11</sup> En el jazz existe la presencia de un lenguaje creado a partir de una raíz afroameafricana cuyo eje primordial se basa en la oralidad y cuya característica más destacada es la repetición. En este sentido, el *call-and-response* le proporciona al género un dinamismo que radica en una interacción polifónica; en términos formales, en el jazz el músico emisor se vuelve receptor y viceversa, en un diálogo sostenido entre voces, aunque no exclusivo entre los músicos, sino que se extiende a la audiencia. Este elemento dialógico se encuentra también, por ejemplo, en el *gospel* donde el predicador declama una oración en la que llama a su congregación y los feligreses responden al unísono. Por su parte, el *scat* es un estilo de canto en donde la voz, lejos de cumplir una función lingüística al no emplear palabras, se usa como un instrumento vocal cuyo potencial significativo resulta considerable a nivel emotivo. El jazz tiene una fuerte tradición basada en la locución vocal misma que nutre a la obra de Kerouac.

<sup>12</sup> Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 176.

palabra. Gaillard creó el “vout”, un dialecto derivado del argot empleado por los hipsters de la época, que lo convirtió en un personaje reconocido dentro del ámbito del entretenimiento. En varias de sus canciones, Gaillard se apoya en diversos juegos de palabras cuyo efecto cómico no depende de lo que significan, sino de cómo suenan. En otro contexto, el actor W.C. Fields, también admirado por el literato, es reconocido por recursos lúdicos similares que su personaje siempre expresa con una voz característica por la manera en de arrastrar las palabras. Es importante considerar el influjo sonoro en la prosa de Kerouac a partir de estos personajes que entretenían con su voz. Los efectos cómicos que se producen en algunos fragmentos de su obra merecerían ser revisados más exhaustivamente, pero de entrada puede decirse que son eficaces gracias a la sonoridad que evoca su estilo, por ejemplo, en un pasaje de *Visions of Cody*, donde hay mención a los *Three Stooges*, otra serie cómica de la primera mitad del siglo pasado, en la que los personajes frecuentemente realizan payasadas entre sí al golpearse o cachetearse:

all the goofs he felt in him were justified in the outside world and he had nothing to reproach himself for, bonk, boing, crash, skittely boom, pow, slam, bang, noom, wham, blam, crack, frap, kerplunk, clatter clap, blap, fap, slapmap, splat, crunch, crowsh, bong, splat, splat, *BONG!*<sup>13</sup>

Parece atinado que Kerouac haya elegido justo ese fragmento de la novela para cerrar *Readings on the Beat Generation*, puesto que ahí, en esa grabación de más de diecisiete minutos, se condensa no sólo el lado sonoro que la palabra escrita tiene en su prosa, sino también el tono humorístico que muchas veces se olvida dentro de su obra.

---

<sup>13</sup> Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, p. 306.





foto: John Cohen, 1959

Por fortuna, contamos con grabaciones profesionales y caseras de Kerouac en donde hay una clara evidencia del interés del escritor en la materialidad sonora de la palabra. En vida del autor fueron tres los álbumes lanzados al mercado con lecturas de algunos textos en su propia voz, aunque poco a poco han ido apareciendo más grabaciones, de tal modo que se puede inferir que la sonoridad del lenguaje es un aspecto que no debe perderse de vista a la hora de estudiar a un autor interesado en registrar su voz, tanto en la página como en la cinta.<sup>14</sup> Al hacer énfasis en la oralidad subyacente del jazz, Kerouac invoca un registro, una actitud, una escena que resignifica la manera en que escribe, si bien su prioridad es, ante todo, crear una voz que, como la de un buen solista u orador, no necesita cuestionarse puesto que va siempre en tiempo, lo cual decanta también en la seguridad de no necesitar hacer correcciones en lo escrito:

TIMING. Nothing is muddy that *runs in time* and no laws of *time* —  
Shakespearian stress of dramatic need to speak now in own unalterable

---

<sup>14</sup> La discografía principal de Kerouac comprende *Poetry for the Beat Generation* y *Blues and Haikus*, ambos de 1959, así como *Readings on the Beat Generation*, de 1960. En 1999, se editó *Reads on the Road*, con grabaciones inéditas. Counter Culture Chronicles, un sello holandés pequeño, sacó un tiraje limitado de otra grabación de Kerouac en 2014. Editado en casete, *The Northport Tapes* revela el uso cotidiano y lúdico que tenía el escritor con su grabadora para registrar su voz ya sea cantando o divagando, pero siempre con un registro coherente con lo que se lee en sus páginas. La tendencia muestra que quizá poco a poco irán saliendo a la luz pública más grabaciones.

way or forever hold tongue — *no revisions* (except obvious rational mistakes, such as names or *calculated* insertions in act of not-writing but *inserting*).<sup>15</sup>

Esta precisión y plena confianza en los actos se consigue sólo mediante una disciplina rigurosa que varias veces se olvida a la hora de mencionar a Kerouac. La espontaneidad detrás de su estilo le da la apariencia de ser algo fácil y sencillo de conseguir, pero detrás hay un trabajo considerable para alcanzar esa expresividad. Al revisar la parte sonora que está enhebrada dentro de su prosa, uno puede apreciar que Kerouac tenía en mente conseguir un efecto muy particular en sus lectores y por eso es importante actualizar su recepción tanto en las cualidades de su literatura que apelan directamente a la sonoridad verbal, como en la auténtica escucha de sus grabaciones que se encuentran en los álbumes editados pero también en distintos repositorios especializados en la parte sonora de la palabra. La posibilidad de retomar la palabra de Kerouac, no sólo del libro, sino también desde la cinta, invita a valorar otro aspecto del escritor.

Ciudad de México, diciembre 2017

---

\* Alberto Escobar de la Garma

Candidato a doctor en Letras Inglesas por la UNAM y colaborador del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (lleom).

---

<sup>15</sup> Jack KEROUAC, “Essentials of Spontaneous Prose”, en *Good Blonde & Others*, p. 70. Cursivas en el original.