

La Beat Generation y el performance

Por Miriam Torres Carrillo

Kenneth Rexroth, a quien Jack Kerouac llamó el padre de los poetas jóvenes de San Francisco, destacó la importancia que esta ciudad tuvo en el desarrollo de la *Beat Generation* durante la década de 1950, 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 comenzó a dar 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 especialmente para conocerla mediante presentaciones en vivo era, en parte, porque 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 vernáculas, 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, por supuesto, 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, al grado que él mismo 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). Incluso, vale la pena mencionar que además de 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), otros artistas han retomado y grabado sus textos, 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 de Hughes, “The Negro Speaks of Rivers” (Wallenstein, 1979, 148).

Los beats y su poesía grabada

Ahora bien, dado que en esos años el bop era la variante del jazz que más atrajo a los miembros de la *Beat Generation* (y a otros poetas que se alejaban de las propuestas heredadas por T.S. Eliot y Ezra Pound¹) debido a las estrategias de composición, el ritmo y la jerga que caracterizaban a este estilo musical, resulta lógico que integrantes de este grupo —como es el caso de Kenneth Patchen y Kenneth Rexroth— también se interesaran por grabar lecturas de sus poemas al lado de jazzistas. La obra de Patchen, como la de Hughes, aludía a la conciencia

¹ Aunque aquí referimos a ambos poetas, Eliot fue quien defendió, propuso y acogió una poética dirigida a un público surgido de la academia mucho más que Pound, aunque éste haya sido su mentor. Pound, de hecho, fue una figura importante para los beats, y también valoró propuestas vanguardistas como la obra de William Carlos Williams e E.E. Cummings.

social y se prestaba para que fuera acompañada². 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, posteriormente, los músicos se dieran a la tarea de componer a partir de éstas, lo que —según Wallenstein— 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, 122-124).

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 las 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 secuencia de cuatro poemas enlazados a partir de una melodía, Patchen logra emular una balada de *swing*, como apunta Wallenstein (1980, 125)³.

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, 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

² 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*.

³ 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*.

estricto, estos parámetros permitían a los acompañantes tener presente el flujo léxico-discursivo del poeta, sin que ello limitara su potencial y 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, como en 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, llamado *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 sus poemas de modo que su enunciación parte de versos cortos, que tienden al *staccato*, 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).

Kerouac, el jazz y sus álbumes en estudio

Por su parte, Kerouac se sirvió de elementos estructurales del bop, como la improvisación, el ritmo y la oralidad como bases para la sonoridad y fluidez

narrativa de sus textos, en una etapa temprana del desarrollo de la prosa espontánea (Escobar, 2009). Y, al igual que Rexroth, Kerouac realizó lecturas en vivo de su obra, luego de la atención que recibió gracias a *On the Road* (1957), aunque previamente ya acostumbraba improvisar versos durante fiestas de amigos y conocidos, al lado del músico David Amram, quien por cierto se ha encargado de musicalizar poemas del autor para ediciones póstumas de las grabaciones caseras de éste. Asimismo, tuvo la oportunidad de colaborar con jazzistas, como los saxofonistas Al Cohn y Zoot Sims, para la grabación del segundo de los tres álbumes de estudio que editó a finales de los años 50, titulado *Blues and Haikus* (1959). Este álbum como el que lo precede, *Poetry for the Beat Generation* (1959), 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. En contraste con la colaboración entre Patchen y el sexteto de Allyn Ferguson ya mencionada, en este caso tanto la música como la voz se grabaron simultáneamente, lo que supone un carácter espontáneo durante su realización, en concordancia con la poética del autor y del jazz mismo.



Jack Kerouac con Al Cohn y Zoot Sims, fotografía desconocida, ca. 1958-1959.

(Fuente: <https://themaninthegreenshirt.tumblr.com/post/104950671275>)

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”⁴, que en conjunto comprenden 38 poemas aún inéditos en esa época⁵. 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”), lo que 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 cultivó⁶. Por un lado están los haikus, poemas 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 escribía. Éstos 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 líneas, pues está determinada por el tamaño de la página en que Kerouac los registraba, y además un mismo coro podía extenderse por más de una página si la idea que desarrollaba así lo requería⁷.

⁴ 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.

⁵ 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”.

⁶ Aunque, ciertamente, en *Poetry for the Beat Generation* ya había grabado coros de “Bowery Blues” y “MacDougal Street Blues”.

⁷ 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*.

Ahora bien, 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 suceden alternativamente. 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, mas 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 provechosa. 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 integrar su voz a la música; también hay momentos en los que da tiempo a que los saxofones continúen por sí solos para posteriormente retomar su lectura a la par de éstos. En comparación con su forma de 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.

En su conjunto, las grabaciones de *Blues and Haikus* 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 (e.g. “Hard Hearted Old Farmer”). Ahora bien, para Gerald Nicosia, entre otros estudiosos y aficionados, el álbum que lo sucede, *Readings by Jack Kerouac on The Beat Generation*, es el mejor ejemplo de la riqueza sonora de la obra del escritor, si bien no cuenta con la participación de músicos. Nicosia 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).

Ginsberg, el performance y la música popular

Así como sus contemporáneos, Allen Ginsberg 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. Como era lógico, el primer disco que editó, *Howl and Other Poems* (1959), incluye su texto más conocido⁸. Tanto éste 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, a beneficio de la recién fundada revista literaria del mismo nombre, como respuesta a la censura de la publicación estudiantil *Chicago Review*. Sin embargo, el resto de los poemas del álbum se grabaron en estudio. Igualmente, 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 1974⁹. En este acervo es posible consultar otras lecturas de este poema, como una ocurrida en 1975. Por si fuera poco, 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.

⁸ Varios de los poemas que constituyen este álbum 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.

⁹ González Aktories, Susana y Aurelio Meza. “Relatoría del Naropa University Archive Project”. *PoéticaSonora MX*.

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

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 tanto para sus presentaciones en vivo como para su trabajo en estudios de grabación. Dicho lo anterior, también vale la pena mencionar 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, 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, ya se subrayaba la veta poética de sus canciones. Por ejemplo, ya en 1965, una época bastante prolífica para él, se hablaba de la relación entre su obra y la de los beats, la cual 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 compararlo 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 obras¹⁰

Burroughs y sus colaboraciones con otros artistas

Aunque William S. Burroughs, otro importante exponente de la *Beat Generation*, no trabajó directamente con jazzistas, también incursionó en la grabación sonora de

¹⁰ Escobar de la Garma, Alberto. "The Freewheelin' Sounds of Poetry: Bob Dylan y los beats". *PoéticaSonora MX*.

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

sus textos, e incluso estuvo más involucrado en el aspecto técnico al manipular las cintas a partir 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 precisamente 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*; así como 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).



William S. Burroughs con John Giorno y Laurie Anderson; fotografía de Jimmy De Sana, 1981.
(Fuente: *You're the Guy I Want to Share My Money With*)

Junto con el cineasta Gus van Sant, Burroughs editó dos álbumes con su obra: en 1985, *The Elvis of Letters*, el cual tiene música original de van Sant, al igual que *Millions of Images* de 1990. En el mismo año, se editó *Dead City Radio* con lecturas de su obra no publicada, que cuenta con 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).

Canales de distribución de la obra grabada de los beats

Para concluir, lo que resulta significativo dentro de este breve repaso es que durante el auge de la *Beat Generation* fueron de gran importancia dos prácticas que combinaban la música y la literatura: por un lado, los performances de poetas junto con músicos, y por otro lado, la grabación en estudio o en vivo de poesía, con o sin acompañamiento musical. Igualmente, es digno de atención que algunas de las

grabaciones mencionadas, como las de Hughes, Patchen y Ginsberg se editaron a través de la disquera 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— y 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 Caedmon, 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 solamente las editoriales se han ocupado de dar a conocer literatura de distintos géneros y tradiciones¹¹, lo que 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, ciertamente, 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 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 físico. Por ejemplo, apenas en el mes de abril vimos la reedición del primer disco que Jack Kerouac realizó junto con Steve Allen, *Poetry for the Beat Generation*, limitada a 900 copias. No obstante, y al igual que otros discos de sus

¹¹ Si bien esto es cierto, también vale la pena 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.

contemporáneos, el álbum puede escucharse y descargarse del sitio UbuWeb —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 puede comprarse en tiendas digitales como iTunes. Del mismo modo, este año ha visto la reedición en vinilo de *Reads Kaddish* y de *The Complete Songs of Innocence and Experience* en CD, ambos de Ginsberg; mientras que 2015 y 2016 vieron la reedición en vinilo de los álbumes *Nothing Here Now But the Recordings*, *Call Me Burroughs* y *Let Me Hang You*, de William S. Burroughs. 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 con sus obras.

Ciudad de México, noviembre 2017

Bibliografía

Escobar de la Garma, Alberto. “*The Freewheelin’ Sounds of Poetry: Bob Dylan y los beats*”. *PoéticaSonora MX*.

<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.

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

González Aktories, Susana y Aurelio Meza. “Relatoría del Naropa University Archive Project”. *PoéticaSonora MX*.

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

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

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

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

Meza, Aurelio. "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.

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; reimpresso 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; reimpresso en *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. 1. Lynn Zott (ed.). Farmington Hills, Mich.: The Gale Group, 2003. pp. 353-55.

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.

Discografía

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.

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