



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Borrando fronteras: ficción y subjetividad en Jack Kerouac

Autores (en el caso de tesis y directores):

Nicolás Gelmini Juri

Laura Di Marzo, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad De Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

**Borrando fronteras
Ficción y subjetividad en Jack Kerouac**

Tesina de grado

Directora de tesina: Mg. Laura Di Marzo

Alumno: Gelmini Juri, Nicolas

DNI: 92.860.065

Fecha: 6/12/16

Índice

CAPÍTULO 0.....	3
0.1 Introducción.....	3
0.2 Enunciación del tema - Marco teórico.....	8
0.3 Reseña biográfica.....	11
CAPÍTULO 1.....	14
1.1 ¿Qué es ficción?.....	14
1.2 Ficción y referencia.....	17
1.3.1 Ficción y autobiografía.....	22
1.3.2 Kerouac y la autobiografía.....	24
CAPÍTULO 2.....	29
2.1 Kerouac y el lenguaje: la <i>prosa espontánea</i>.....	29
2.2 Prosa espontánea y Jazz.....	38
2.3 Poesía y prosa.....	42
CAPÍTULO 3.....	46
3.1 Espacio/Tiempo.....	46
3.2 El Oeste y la frontera en la historia y la literatura norteamericanas.....	47
3.3 El viaje y <i>lo sagrado</i>.....	52
3.4 Identidades en construcción.....	57
3.5 Budismo.....	61
3.6 Arrepentimiento y retorno.....	67
Conclusiones.....	76
Anexo.....	79
Bibliografía.....	81

CAPÍTULO 0

0.1 Introducción

La historia ha reservado un lugar destacado para la Generación beat y para Jack Kerouac. Durante mucho tiempo desconocidos, los autores que se encuadran en este movimiento literario saltaron repentinamente a la fama, siendo luego criticados y ridiculizados hasta volverse un producto de marketing, una estética y una novedad que pronto pareció pasada de moda y avasallada por los propios movimientos, ideas y costumbres que surgieron tras ellos. Y es que los retratos y formas de vida que se reflejaban en sus obras habían desaparecido cuando éstas se masificaron, y sus protagonistas ya estaban maduros cuando se volvieron estrellas literarias. Pasados de moda, fuera de ambiente, su huella sin embargo perdura hasta hoy, imprimiendo con sus gestos, actitudes e ideas la transición entre dos épocas, la aparición de nuevas subjetividades, el surgimiento de nuevas formas de vida, de consumo y de relaciones humanas desde el corazón norteamericano de Occidente, todo atravesado por un fuerte sentido poético, juvenil, hedonista, priorizando la individualidad y el deseo, puestos en tela de juicio por los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX.

Hablar de Kerouac, de su obra e influencia, es hablar de un tiempo, de una *generación*, de un conjunto de años y movimientos que significaron una serie de rupturas respecto de movimientos anteriores y conformaron una estética y un conjunto de valores que influenciaron fuertemente los fenómenos culturales de las décadas siguientes. El grupo de escritores y poetas que acogió a Kerouac, los denominados comercial y luego universalmente *beats*, pueden inscribirse, en función de sus aspiraciones rupturistas e iconoclastas, en la continuación de la línea comenzada por las llamadas vanguardias artísticas, activas durante buena parte del siglo XX.

Sin embargo, el pensar a los beats como una vanguardia resulta dificultoso, más allá de cierta intención abstracta de “romper con lo establecido”. En principio, no hay en los escritores beat lo que podría decirse un propósito crítico claro: si se oponen a cualquier tipo de elitismo, no menos cierto es que profesan el mismo rechazo por los movimientos de masas (Cook, 2011:2). Si bien entre sus temas predilectos está la vida cotidiana de todo tipo de seres corrientes, marginales, pobres urbanos y rurales, delincuentes, inmigrantes e indios, no se trata de literatura política o panfletaria en absoluto; no existe en ellos un objetivo revolucionario que aspire al cambio de una determinada estructura, sea cual sea. Antes que eso, hay más bien una desconfianza radical hacia toda estructura

e institución, un desprecio no por la racionalidad, ni siquiera ya por la razón, sino por el pensamiento mismo, por la lógica reflexiva de la cultura occidental. Tanto la racionalidad como la irracionalidad están ausentes o a lo sumo relativizadas entre sus temas. Estas circunstancias vuelven dificultoso el establecer en qué tradición, en qué corriente se podría clasificarlos, marcando, a la par de la influencia cultural posterior, lo interesante del fenómeno.

Identificar a la Generación beat con el anarquismo, si entendemos a ésta como la tradición política más radicalmente antiautoritaria, presenta el mismo problema. Más allá de que ningún beat se define nunca como anarquista¹, esta doctrina implica una crítica social y económica que no aparece en ningún momento (sí, una posterior crítica izquierdista en A. Ginsberg y su defensa de los derechos de las minorías). El anarquismo de Kerouac, si es que existe, es intuitivo, asistemático, arbitrario, centrado más en el efecto inmediato que el comportamiento errático y espontáneo puede tener sobre las relaciones humanas, sobre las normas de convivencia y el desarrollo normal de la sociedad, que en un cuestionamiento concreto del sistema político o económico. Y es que la crítica del poder o de la autoridad en la literatura de Kerouac nunca es directa ni tiene objetivos políticos, no se opone a la autoridad sino de modo secundario, como corolario de una oposición general a la forma de vida de toda la entidad humana. Y es que más que negar la sociedad, negar las costumbres, la guerra, el poder o el capitalismo, la Generación beat afirma la preeminencia de la realidad física, de la realidad material, corporal y vital de las personas. No hay una negación conciente, un rechazo meditado a vivir de acuerdo al sueño americano de la segunda posguerra, sino una desviación instintiva y espontánea, casi involuntaria, hacia formas de vida alternativas. Durante años Kerouac escribió sobre sus vivencias, explorando distintas técnicas y lenguajes, pero su intención nunca fue profética o revolucionaria. El hecho de que la estética beat, las distintas formas de vida que pregonaban, la contracultura, lo clandestino o subterráneo, lo amoral, fueran luego objetos caros a multitud de jóvenes, y por eso mismo parte importante de la industria cultural, no estaba en sus planes, no fue un movimiento calculado.

Esta tal vez es la mayor diferencia respecto de las vanguardias del siglo XX con las que en un principio la crítica comparó a los beats, por la relación cercana con movimientos como el dadaísmo, el expresionismo, o el surrealismo. Tanto los beats como las vanguardias se afirman en la iconoclasia, haciendo gala de una actitud provocadora,

¹ El poeta orientalista Gary Snyder, protagonista de un libro de Kerouac, sí parece definirse como anarquista, o al menos identificarse con esta tradición.

procurando una renovación del lenguaje artístico, una ruptura con las tradiciones heredadas, una percepción de conformismo y anquilosamiento acerca del estado del arte, la sociedad y la cultura; en esta línea, la búsqueda de una nueva relación entre el arte y la vida se entronca con el descrédito hacia la potestad de la razón para dirigir el destino humano. Pero en general, los movimientos vanguardistas fueron predominantemente dogmáticos, estando las más de las veces atados a manifiestos y muchas veces con una más o menos clara intencionalidad de crítica política y social. Las vanguardias atacan los valores del arte señalándolo como burgués o decadente y burlándose de las convenciones, luchando contra las tradiciones y proyectando el ejercicio de la libertad individual. En oposición a las vanguardias, los beats no se preocupan por agredir a las tradiciones anteriores, ni tampoco por desarrollar manifiestos donde se arremeta contra las tendencias artísticas del pasado o del presente. Sencillamente, los beats ignoran las ideas de estos movimientos². No se basan en manifiestos ni en complejos compendios de conceptos. Sus fundamentos estéticos, mucho más simples que cualquiera de los promulgados por las vanguardias, consisten en el apego a la realidad física, biológica y fisiológica, en la creencia en una sola forma de verdad que surge como consecuencia de la experiencia corporal, del placer, dolor o confusión que proporcionan directamente los sentidos, más allá de la intermediación de cualquier filosofía, ideología, doctrina o religión, en tanto el sostener valores a partir de una creencia o un conjunto de creencias es darle prerrogativas al lenguaje, lo que no lleva sino a un menosprecio de las sensaciones corporales y de la experiencia corporal, única fuente posible de autenticidad. La búsqueda de Kerouac es por *ver a través de su propio punto de vista*.

Esta misma apuesta estética es la que lleva a la muy mentada inmovilidad o pasividad de los beats respecto de los acontecimientos del mundo. Los primeros críticos de los beats en los años 50 y 60 les achacaban una indolencia completa, falta de empatía, pasividad y hedonismo narcisista. Resulta extraña esta crítica particularmente en Kerouac, quien en varios de sus libros relata extensos viajes por Estados Unidos y México, cambiando constantemente de lugar y de trabajo. Más que criticarla y entenderla como algo negativo, la actitud contemplativa de los Beats y de Kerouac, que

² Acerca de qué es la Generación beat, Kerouac escribe que “fueron profetas de un nuevo estilo de la cultura estadounidense, un estilo nuevo (creíamos) completamente libre de influencias europeas (a diferencia de la Generación Perdida), un reencantamiento del mundo. Algo parecido pasaba casi al mismo tiempo en la Francia de la posguerra de Sartre y Genet, algo sabíamos de eso. Pero en cuanto a la existencia de la Generación Beat, no fue verdaderamente más que una idea que se nos ocurrió” (Kerouac, 2015 [1958]:67).

incluso practicó el budismo y produjo una novela a partir de esa experiencia, tiene que ver con la fascinación y el enaltecimiento de las experiencias mundanas, de los hechos pequeños e irrelevantes de la vida como motivos literarios. La filosofía budista, que llegó a Kerouac a través del poeta Gary Snyder, cuenta con un fuerte componente relacionado con el sinsentido del lenguaje y llama a desmontar los prejuicios que causan el sufrimiento humano. Kerouac la adoptó como una forma de evadir el sentimiento de fracaso y el sufrimiento existencial en un momento en que, habiendo decidido dedicarse a la escritura, no encontraba la manera de publicar ninguno de sus trabajos. La pasividad beat frente al mundo no es sino el camino para dar con la voz propia, con la propia manera de ver e interpretar el mundo, lejos de toda imposición estética, social y cultural. Es el ejercicio de encontrarse a uno mismo y poder narrar cómo se ve el mundo desde esa perspectiva.

Desde el punto de vista de la crítica europea, la Generación beat fue a menudo comparada con la filosofía existencialista, como una versión americana de las ideas de Sartre. El problema con esta comparación es el mismo que con las vanguardias: no hay en las obras de los beats ningún rastro del bagaje conceptual e intelectual de la filosofía francesa; se trata de un existencialismo vivido y no conceptualizado, de una angustia liberada a través de la acción literaria como continuidad de la acción sobre el mundo. No hay en Kerouac ningún momento de discusión o debate de ideas acerca de la existencia, o en todo caso no en sus mejores y más conocidas novelas, sino en un segundo momento, primero con el budismo y luego con el “retorno” a su cristianismo primigenio. Antes bien, los problemas existenciales más sobresalientes de las novelas de Kerouac están relacionados con la identidad, con el destino literario, con el crecimiento y la madurez (*coming of age*), con la búsqueda infructuosa pero permanente y con la elección de vida, de una vida lejos de los valores promulgados por el mandato familiar y social. Estos temas, sobre los que Kerouac vuelve una y otra vez, están en la base tanto de su popularidad como escritor como del impacto publicitario y mediático de sus novelas, y han sido extensamente abarcados por los más renombrados escritores norteamericanos, por lo que podemos hablar de temas propios de la literatura norteamericana.

Para trazar una línea de continuidad entre los beats y los movimientos previos a ellos, se debe buscar fundamentalmente en los autores americanos. Existen para los beats, y para Kerouac en particular, autores que resultan referentes y que pueden considerarse sus influencias directas. Entre los más importantes que pueden mencionarse están Melville,

Thomas Wolfe, H.D. Thoreau, Jack London o R. W. Emerson. Las influencias de Kerouac deben buscarse en la tradición de la literatura angloamericana, pero más específicamente en la norteamericana. En los movimientos literarios norteamericanos del siglo XIX pueden encontrarse algunas pistas de lo que será la literatura beat, y que se mezclan con el sentimiento de fe democrática en la joven nación, desligada de las tradiciones europeas y construyendo su propio destino, una nueva historia. Kerouac, que parece aspirar a una renovación completa de la literatura y de su vida viciadas por la cultura e instituciones occidentales, intenta llevar adelante este proyecto renunciando a todo, lanzándose a largos viajes, buscando en filosofías orientales, probando diferentes técnicas. No se trata para él de un cambio social sino de un cambio mental y perceptivo, de una nueva *perspectiva*, un nuevo mirar. El camino de la razón, el camino del pensamiento racional ya ha dado suficientes muestras de ser inviable y de haber tocado sus límites. Pero no se trata de tomar el camino inverso y volverse irracional: suficiente crédito se le ha dado ya a la conciencia. De lo que se trata ahora es de ver los fenómenos cotidianos con nuevos ojos, de eliminar la dicotomía conciencia-inconciencia para ampliar la capacidad perceptiva, más primitiva que la conciencia y menospreciada por la razón.

Fue el rechazo hacia las instituciones y formas de vida pregonadas por la sociedad occidental de posguerra lo que alimentó la literatura beat y promovió su celebridad. La novela *En el camino* fue desde su publicación un éxito, tanto en ventas como en influencia. Pero esta celebridad, que puede ubicar a Kerouac como un precursor o pionero de los movimientos contraculturales de las décadas siguientes, hace de él un producto más de la industria cultural. La masiva publicidad que recibieron los escritores beat definió una estética, una técnica y una sensibilidad que afectaron a grandes multitudes. Grandes estrellas literarias y musicales, muchos artistas rock hacen de Kerouac una figura de culto y es citado recurrentemente como una influencia decisiva en muchos autores, cantautores y músicos.

Lo que nos interesa en este trabajo son estas tensiones y ambigüedades que atraviesan la obra y la vida de Kerouac, ya que a partir de ellas se buscará responder a diversas cuestiones acerca de la naturaleza de la ficción, el lenguaje y la subjetividad. En principio, si es posible definir lo que hace ficcional a un texto, o cuáles son los límites de la ficción y las consecuencias de intentar borrarlos. Seguidamente, se analizarán las características del lenguaje literario de Kerouac, de su técnica, del tipo de literatura que pregonaba, de sus objetivos como escritor, para intentar una conclusión acerca del

debate sobre la relación entre la vida y la obra del artista y cuáles son las posibilidades del lenguaje que Kerouac busca explotar. Finalmente, se analizarán los conceptos de tiempo y espacio, de lo absoluto y lo mundano, de lo nacional y lo religioso como identidades, en una comparación de las obras de la última etapa de Kerouac con respecto a las primeras.

La obra de Kerouac está marcada por una serie de tensiones y ambivalencias. Un análisis pormenorizado de estas tensiones permitirá establecer un paralelismo entre ellas con una finalidad analítica. Este trabajo parte de la premisa de que la obra de Kerouac puede ser estudiada a partir de estas tensiones y ambigüedades, es decir, que se puede pensar el concepto de tensión como articulador de la obra de Kerouac, ya que permite ilustrar diversas nociones que hacen a la narratología y la teoría literaria, en particular al análisis de la ficción. La apuesta de este ensayo es, por lo tanto, tomar cada una de estas tensiones para desarrollar diferentes aspectos de la teoría narratológica, articulando toda la argumentación a partir de uno de los problemas fundamentales de esta teoría, el problema de la relación entre ficción y referencia.

Al hablar de tensiones y de ambivalencias, y no de polaridades o dualidades, se pretende enfatizar el hecho de que no hay en Kerouac una visión excluyente de las diferentes bifurcaciones que se presentan en su obra, sino más bien una concepción de síntesis, de incorporación y superación de los opuestos, de anulación de las dicotomías. La intención de Kerouac se presenta insistentemente como la búsqueda de un absoluto en el cual tenga lugar una fusión, un borramiento de los límites que la mente y la cultura imponen en órdenes diversos que atraviesan el arte y la subjetividad, a la manera de las filosofías tradicionales de Oriente, en las cuales todas las dualidades (bello-feo, etc.) son concebidas como correlativas, no aislables, como dos polaridades que emanan de una misma unidad³. Éste será el prisma desde el cual observaremos su literatura, concibiéndola como una búsqueda, personal y estética, trabajosa e inútil, por dar con la cifra que lo represente y que lo abarque todo, esto es, la propia vida del sujeto y los sentidos con los que ésta se construye.

0.2 Enunciación del tema – Marco teórico

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis de la obra de Jack Kerouac con el fin de ilustrar una serie de conceptos acerca de los límites de la ficción, el lenguaje y cómo estos se relacionan con la subjetividad. Lo que resulta pertinente para

³ Según el comentario al *Tao Te Ching* de Lao Tsé, por Ignacio Prado Pastor (2015[1972]:21).

este análisis es la ambivalencia que puede apreciarse respecto de varios elementos que pueden encontrarse en la obra de Kerouac. Estas ambivalencias resultan interesantes porque permiten introducirnos en el problema de los límites de género en literatura, y en particular el que concierne a este trabajo, el límite de la ficción.

La pregunta por la ficción es compleja y ha dado lugar a múltiples teorías acerca de sus atributos y su definición. Una de sus dimensiones señala las relaciones que pueden establecerse entre la ficción y el “mundo real”, “la realidad”, entendiendo a la ficción como todo tema relacionado a una narración que ha sido inventado e imaginado por un autor, esto es, todo acontecimiento que forma parte de una narración pero que *no ha ocurrido realmente* sino que es producto de una invención por parte de un autor. El propio término “ficción” comparte raíz etimológica con *ficticio* y *fingir*, siempre con un sentido de simulación de la realidad. Esta definición enciclopédica resulta insuficiente para explicar en profundidad los cambios que ha atravesado el concepto de género en el arte en general y en la literatura en particular, ya que desde fines del siglo XIX, y a raíz de múltiples causas y transformaciones, el problema de los límites del arte, del género, del autor y de la obra se han vuelto difusos, llevando a una expansión y complejización de sus definiciones (Merleau Ponty, 2008:17). Desde entonces resulta más difícil, y muchas veces imposible, definir en términos simples o esenciales tanto a una obra como a un género.

La ficción como elemento o marco de las obras literarias sufre, al igual que todas las formas de arte, una crisis de identidad. Surgen preguntas acerca de sus límites, su origen, su relación con el texto narrativo y con el “mundo real”, al tiempo que el propio concepto de obra ficcional se ve ampliado por la introducción en obras de ficción de elementos reales o por la ficcionalización de eventos históricos documentados. Según T. Pavel (1994), las preguntas que surgen en torno al concepto de ficción pueden ser divididas en tres tipos: las *metafísicas*, referidas a la ontología de la ficción; las que aluden a los criterios de *demarcación*, esto es, a los límites entre lo que es ficción y lo que no lo es; y las *institucionales*, que refieren a la importancia de la ficción como institución cultural. Desde un punto de vista metafísico estos problemas encontraron varias respuestas, que a su vez implican respuestas para las cuestiones de la demarcación e institucionalidad. La escuela de la filosofía analítica, que puede ser englobada en la categoría más general de *segregacionismo*, bajo la pretensión de establecer bases sólidas para proteger al pensamiento lógico y científico del idealismo neo-hegeliano, postula una identidad radical entre lenguaje y mundo. Nada puede ser

dicho si no puede ser comprobado lógicamente y empíricamente; de esto se deriva un desprecio por cualquier tipo de uso del lenguaje que no refiera directamente a las cosas del mundo. La ficción se concibe como una anomalía del lenguaje de la cual no tiene sentido ocuparse; asimismo, esta corriente desprecia la función social no solo de la ficción sino también de la imaginación. De una manera análoga, el análisis literario estructuralista, el estructuralismo literario, sustentado en los principios de una indagación racional y una metodología común para los estudios literarios, busca las estructuras universales que articulan todas las narraciones que existen. Para esta corriente el sentido de una obra se manifiesta privilegiadamente en la *forma* narrativa que ésta presenta; basándose en los estudios de formalistas como V. Propp, el estructuralismo literario se esfuerza por definir esquemas abstractos y generales que permitan explicar, a partir de una serie limitada de posibilidades, la totalidad de las narraciones que ha producido la humanidad. Esta corriente origina las categorías de mitocentrismo, fundamentalismo semántico y centralismo del texto, que conducen a una postura antiexpresiva y a un enfoque inmanentista, dejando de lado el estudio de los rasgos estilísticos y retóricos, el rol del autor, la potencia referencial y la pertinencia social de las obras literarias (Pavel, 1994:13). Tanto la filosofía analítica como el estructuralismo comparten el interés por un conocimiento acabado y estable, lo cual los lleva a definir un método que permita construir un conocimiento de ese tipo. Los objetos de estudio que proponen estas dos escuelas deben adaptarse a ese método. La consecuencia práctica de estas posturas es la reducción de los criterios de lo observable en la investigación literaria; esto significa una limitación para la investigación literaria en la que se excluyen casi todos los elementos que refieren a la realidad extratextual.

La intransigencia y el cientificismo de los enfoques textualistas fueron, sin embargo, cediendo, y a mediados de la década de 1970 aparecen nuevos modelos que, desde la crítica a la rigidez estructuralista, tienden, de modo general, a revalorizar las características referenciales del texto, el papel del autor y del receptor/lector, del *cronotopo* externo, la hermenéutica y la consiguiente multiplicidad de lecturas. La recuperación de M. Bajtín, la teoría de la enunciación, junto con la hermenéutica de P. Ricoeur, y las teorías post-estructuralistas enfatizan la importancia de los contextos de recepción y de la inestabilidad del valor signífico, que allanan el camino para una concepción de la ficción menos ligada a estructuras universales y más relacionada con los contextos de recepción y con la función comunicativa de toda narración.

Con estos antecedentes, este trabajo intentará hacer una lectura pragmática y referencial de la ficción de Kerouac con el fin de ilustrar los conceptos que renuevan el campo de los estudios literarios en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. La propuesta es leer la obra de Kerouac a través de las ambivalencias que ponen de manifiesto las tensiones que atraviesan el campo de la teoría literaria y la teoría de la ficción. La elección de Kerouac tiene que ver con el carácter de transición que muchas veces su obra parece portar, su estilo *pionero* y su condición icónica y mediática, lo cual permite enlazar con los procesos culturales y generacionales que tienen lugar durante la segunda posguerra en Occidente para una comprensión acabada del fenómeno.

0.3 Breve reseña biográfica

Jack Kerouac nació en Lowell, Massachussets, en 1922. Sus padres eran inmigrantes francocanadienses de clase trabajadora. En la primera posguerra, muchos canadienses emigraban a Nueva Inglaterra, tanto a las grandes ciudades como a los pequeños y pujantes pueblos industriales. De hecho la propia ciudad de Lowell es conocida por ser la cuna de la revolución industrial en Estados Unidos, fundada en 1820 como sede de grandes fábricas textiles y tornándose rápidamente el mayor centro de producción textil del país, en medio de una vigorosa región industrial que en los años 20 del siglo XX se estaba convirtiendo en la principal zona industrial del país y del mundo.

Estas condiciones resultaban atractivas para gran cantidad de inmigrantes. La juventud de Kerouac está marcada por el contacto con múltiples colectividades: negros, judíos, griegos, italianos y otros abundaban por Nueva Inglaterra. La familia de Kerouac se inscribe como parte de una minoría étnica y cultural, rodeada de otras minorías. Desde su mismo nacimiento encontramos en Kerouac una subjetividad inmigrante y consciente de ser extranjera y minoritaria. Tres elementos que trataremos más adelante se relacionan con este origen: primero, su simpatía por los marginados (negros, mexicanos, vagabundos, delincuentes); segundo, su rechazo del “sueño americano”, por haber formado parte del mismo por su historia y la de sus padres; y tercero, la causa de su obsesión con su pasado en el final de su vida, como si encontrando sus antepasados pudiera ser finalmente *lo que auténticamente es*, un bretón que ha sufrido las penurias de un desplazamiento tanto geográfico como existencial.

El ascenso social de la familia Kerouac fue notorio hasta la Gran Depresión. La idea de la movilidad y la posibilidad de progresar estaba muy presente en el padre de Kerouac. Fue él quien se esforzó para que Kerouac fuera fichado por el equipo de fútbol

americano de la Universidad de Columbia. Un hijo universitario es una de las máximas aspiraciones de las clases medias y trabajadoras, y Kerouac fue presionado por su padre para esforzarse y permanecer en la universidad.

En la etapa universitaria comienzan a aparecer los primeros signos de rebeldía de Kerouac. Tiene conflictos con su entrenador y prefiere dedicarse a las asignaturas literarias. Sus primeros escritos son de esta época y componen los cuentos reunidos y editados en 1991 en el libro *Atop an Underwood: Early Stories and Other Writings*. Tras una lesión abandona la universidad y vive un tiempo en Nueva York con su novia de entonces. Al mismo tiempo comienza a frecuentar a algunos de los futuros miembros de la Generación beat y su vida se vuelve cada vez más desordenada. Se une a la marina mercante y a la Armada, pero es expulsado por presentar una personalidad esquizoide. Sin dinero y como testigo de un asesinato, Kerouac debe casarse con su novia a cambio del pago de una fianza para salir de la cárcel.

Tras divorciarse vuelve a vivir con sus padres, instalados en el suburbio neoyorquino de Queens, y tiene diversos trabajos al tiempo que escribe permanentemente. Poco después de la muerte de su padre conoce a Neal Cassady, que se convertirá en uno de los personajes más conocidos de sus novelas. En esta época realiza sus viajes al Oeste y a México. Al terminar su primer libro, *The Town and the City*, ya está al comienzo de otra novela y tiene ideas para las siguientes. Pero *The Town and the City* no se vende bien y Kerouac pasa varios años en busca de un editor y de un estilo propio, una voz auténtica que lo identifique. Mientras trabaja en el ferrocarril recorriendo Estados Unidos escribe muchas de sus novelas más conocidas, que serán publicadas tras el boom de *En el camino*, en 1957. En 1954 comienza a estudiar budismo, religión que será muy influyente en su vida y que le permite pulir su famosa técnica literaria, la prosa espontánea.

La publicación de *En el camino* en septiembre de 1957 supuso para Kerouac un repentino salto a la fama y tanto él como algunos de sus amigos, Allen Ginsberg, Gregory Corso y William S. Burroughs se convirtieron en los símbolos de la generación de jóvenes de la posguerra. La notoriedad no le sentó bien a Kerouac, que nunca había buscado el trono de “Rey de los Beats” que le fue otorgado. El asedio permanente lo desmoralizó y acentuó su problema con el alcohol, e intentó aclarar sus intenciones verdaderas, más espirituales que revolucionarias, mediante la novela *Los vagabundos del Dharma*, con una historia fuertemente influenciada por conceptos budistas y con un Kerouac místico (en la novela bajo el nombre de Ray Smith) que peregrina por la tierra.

Pero la novela no cae bien en los círculos orientalistas de Estados Unidos y las críticas que cosecha desalientan la ya atenuada visión budista de Kerouac y lo sumen en la culpa, la depresión y el autodesprecio.

Por esta época Kerouac cae en un pronunciado alcoholismo. Sus libros de la década del 60 marcan distancias con el personaje público que representaba, y en todos ellos se respira un ambiente nostálgico y depresivo, una búsqueda en la que la ausencia de rumbo, antes que generar entusiasmo, simboliza un descontento creciente consigo mismo y con aquello que su obra y su fama representan. Su última esposa es una novia de su juventud, que lo acompaña en su declive hacia el tradicionalismo y el catolicismo que realmente nunca abandonó, y muere de cirrosis en St. Petersburg, Florida, en 1969.

CAPÍTULO 1

1.1 ¿Qué es ficción?

La pregunta por la ficción, como se dijo antes, ha encontrado respuestas variadas a través del tiempo. En este trabajo se tomará una definición hermenéutica, pragmática y funcionalista de la ficción. Estas tres categorías corresponden a los tres órdenes de preguntas sobre la ficción que mencionamos más arriba: metafísico-ontológico, de demarcación, e institucional, respectivamente.

Así, desde un punto de vista ontológico, el análisis intentará arribar a una definición hermenéutica de la ficción. El término *hermenéutica* remite a la interpretación que todo lector realiza respecto de un texto, y en la cual interviene no solo el contenido y la forma de éste (lo estrictamente textual) sino la cosmovisión, todo el marco de ideas y concepciones que la cultura a la que el lector pertenece le permite o impide pensar respecto del texto. Desde un punto de vista hermenéutico, la interpretación es lo único que define el sentido de un texto; el sentido nunca existe antes de una interpretación concreta. En otras palabras, no hay sentido sin lector, no hay sentido en abstracto, por fuera de la interpretación de un lector determinado. Esto equivale a afirmar que el sentido se construye en la relación que se establece entre el texto y el lector, y no antes. Lo que sea un texto, lo que signifique, no es determinable a partir de elementos que se encuentren en el texto. El sentido nunca está cerrado en el texto, y el autor no puede evitar que su texto sea interpretado desde marcos culturales disímiles. Es el encuentro entre el texto y el complejo cultural del lector el que produce el sentido por medio de la interpretación, no hay un sentido previo en el texto.

¿Pero cuál es, entonces, la relación entre la ficción y la verdad y la realidad? Una respuesta a esta pregunta desde una concepción hermenéutica no puede establecer una relación previa a una interpretación sino como *posibilidad* de una determinada relación. No puede decirse que la ficción y la verdad se vayan a relacionar de cierta manera sin antes analizar qué concepto de ficción y qué concepto de verdad sustentan la forma cultural que se esté examinando. La ficción y la verdad no se excluyen mutuamente ya que ambas son recursos retóricos del lenguaje, y la ficción no es necesariamente lo *contrario* de la verdad (Saer, 1997), pero en toda cultura estos conceptos tienen un valor determinado, existe un valor de verdad y un lugar ocupado por las narraciones en toda cultura (Foucault, 2010[1976]). Por lo tanto la relación entre la verdad y la ficción no se

puede establecer de antemano o de modo universal, pues cada cultura y cada momento histórico reserva un lugar particular para la verdad y para la ficción.

La etapa histórica que denominamos modernidad tiende a concebir de una manera reduccionista esta relación, en la cual a la verdad le corresponde el mundo de lo *verificable* y a la ficción el mundo de lo *imaginable*, el mundo de lo que *no existe* porque no puede ser *comprobado*. Ficción y verdad se entienden como dos polos opuestos que refieren a aspectos de la realidad y del lenguaje que nunca se tocan ni se influyen: a la verdad le corresponde lo material y lo real, y la ficción queda confinada al ámbito ocioso de las ideas y la imaginación. Esta concepción moderna hace de la ficción una dimensión de escasa importancia epistemológica.

Para este trabajo se tomará la definición de ficción como una *antropología especulativa* (Saer, 1997). En este sentido, la ficción tiene una importancia nodal en la confección y transmisión de valores, de aquello que puede y no puede un individuo, de los objetivos y capacidades del grupo social. Pero no solo eso, sino que permite comprender los valores y tradiciones de otras sociedades, lejanas en el tiempo o en el espacio. No se trata de un territorio lábil, precario y prescindible. A través de la definición de Saer, se busca establecer una relación de mutua interacción y cooperación entre la ficción y la verdad, revalorizando tanto el papel cultural y social de la imaginación como la importancia de la narración en tanto elemento necesario para la estructuración y comprensión del tiempo en las sociedades, en términos de Ricoeur (2009).

Esto nos lleva al segundo orden de preguntas acerca de la ficción, aquel que define los criterios de demarcación entre lo que es ficción y lo que no lo es. Como se dijo más arriba, una concepción pragmática de la ficción permite relativizar los criterios de demarcación, esto es, los límites o fronteras que separan el territorio de la ficción de otros territorios discursivos. La modernidad establece fronteras estáticas para la ficción de modo paralelo a como se establecen fronteras entre el conocimiento científico y todos los otros tipos de conocimiento. La tendencia a concebir a la ciencia como única fuente de conocimiento válido tiene como corolario un menosprecio hacia toda otra forma de conocimiento que no se ajuste a los parámetros indicados por el método científico, esto es, a toda formación discursiva no científica. J. Habermas (1994:73-80) describe el proceso por el cual la modernidad establece una separación entre ciencia, arte y religión como “esferas” discursivas que remiten a campos autónomos y aislados que funcionan con reglas propias, *sui generis*, sin intervenir unos con otros. Dada la preeminencia del conocimiento científico en la modernidad, ésta ubica a la ficción en la

esfera de lo artístico, del placer estético, lo cual desde un punto de vista filosófico implica que carece de significación epistemológica ya que está fuera del alcance de la ciencia y por lo tanto de cualquier relación con el conocimiento “verdadero”.

La concepción moderna implica una ruptura respecto de concepciones anteriores acerca de la ficción. T. Pavel (1997) afirma que la modernidad ha sometido a la ficción a un proceso de estructuración y delimitación que la ha establecido como un dominio nítidamente separado de lo real; al mismo tiempo, y de manera paralela a esta separación, el ámbito de “lo real” ha sufrido un proceso de unificación y uniformización, de modo tal que ni la ficción se mezcla con lo real ni lo real con la ficción, ya que se trata de dos «niveles» diferentes de lenguaje⁴. Por el contrario, desde un punto de vista pragmático, la ficción se concibe como un fenómeno discursivo y comunicacional cuya definición, alcances y límites son históricamente variables. Se trata de pensar la ficción de un modo inesencialista, definida siempre dentro de un contexto de interpretación concreto encarnado en una forma histórica determinada. En otras palabras, una concepción pragmática de la ficción no busca criterios de demarcación absolutos o trascendentes, sino que investiga cómo varían estos criterios en el tiempo y busca las correspondencias entre ellos y las diversas cosmovisiones y paradigmas que atraviesan a las distintas formas de sociedad a través de la evolución histórica.

De este modo nos acercamos a la tercera categoría, aquella que piensa el marco institucional de la ficción. Esto es, la definición que puede darse de la ficción como institución cultural, qué lugar ocupa en la sociedad, y cómo ésta comprende el ámbito de lo ficcional o el más amplio de lo literario, qué lugar e importancia le otorga. En sintonía con las definiciones anteriores, parece claro que no pueden hacerse afirmaciones universales acerca de la función de la ficción o la literatura. De la misma manera en que la interpretación de un texto varía a lo largo del tiempo, la importancia, función y definiciones de las instituciones se ven así mismo afectadas y transformadas. Por ello la intención de este trabajo es operar sobre definiciones puntuales, correspondientes al momento histórico que se trabaja, y las rupturas y continuidades respecto de otras definiciones. Más allá de esa intención, no se pretende llevar a cabo una historización exhaustiva acerca de los orígenes del concepto de ficción y su transformación a lo largo de los siglos a la manera «arqueológica» de los trabajos de Foucault, sino más bien constatar la puesta en tensión de este concepto en la obra de

⁴ Esta postura sólo puede sostenerse si se concibe que el lenguaje puede reflejar la realidad *tal como es*, sin distorsiones, en la línea de la denominada filosofía analítica y el positivismo lógico.

Kerouac en función de las características y significados que se ponen en juego en cuestión de géneros, temática, estilo y técnica.

Aquello que se denomina ficción puede entonces ser definido como un objeto inestable cuyo análisis y estudio no puede tener lugar por fuera de una referencia histórica concreta. No debe pensarse, sin embargo, que este relativismo conlleva la desaparición o borramiento del objeto de estudio dada la imposibilidad de una definición estricta y universal del mismo. Más bien se trata de localizar qué fronteras son traspasadas, y qué nuevas fronteras se crean, cómo puede hablarse de ficción y hasta qué punto pueden relativizarse también otras formas de discurso que constituyen otros tantos recursos retóricos y modalidades de comunicación.

1.2 Ficción y referencia

El problema de la referencia es amplio y resulta central para cualquier teoría de los signos. Todas las corrientes filosóficas que se han ocupado de los signos y del lenguaje tienen una postura acerca de esta cuestión; pero incluso más atrás y más ampliamente, el problema de la referencia puede vincularse al problema de los sentidos y la percepción, y por ende al problema de la construcción de conocimiento.

El signo es algo que está en lugar de otra cosa, esto es, el signo representa algo; aquello que el signo representa se denomina *referente*. Los tipos de signos son múltiples y también son variadas las relaciones que un signo puede establecer con su referente. El problema de la referencia en la ficción remite, entonces, a las posibles relaciones que puede establecer un texto de ficción con aquello a lo que refiere y a través de qué modalidades o técnicas lo hace. El propio hecho de que haya o no referencia puede ser objeto de análisis y discusión. Algunas preguntas que atraviesan esta cuestión son: ¿la ficción puede referirse a aspectos de “la realidad”? ¿Puede no referirse a ellos en absoluto? ¿Cómo lo hace, a través de qué recursos? ¿Qué estatuto ontológico tiene un texto de ficción? ¿Hay alguna manera de determinar qué es un texto de ficción? ¿Qué papel cumple la imaginación en las sociedades?

Como se explicó en el apartado anterior, el problema de la referencia está ligado al concepto de ficción y a sus transformaciones históricas, que a su vez se ligan a las más amplias transformaciones que tienen lugar en los ámbitos filosófico y científico. La ficción como una entidad independiente, desconectada del “mundo real”, es una idea reciente, surgida durante la modernidad. Previo a este surgimiento resulta difícil rastrear el concepto de lo ficcional como se lo entiende desde la modernidad, esto es, como el

dominio de lo imaginario. Esto es así porque lo que hoy puede denominarse el ámbito de la ficción no existía como tal antes de la modernidad. Ni lo imaginario ni lo literario tenían las características y los límites que les atribuimos hoy, como así tampoco la relación de lo ficcional con lo real era la misma. Para entender esto resulta fundamental tener en cuenta que lo que se modifica con la consolidación del pensamiento moderno es la propia noción de realidad, de los límites de lo real, de sus atributos y características. El empirismo, el recurso a la experiencia propio del pensamiento racional moderno, produce un sustancial cambio de paradigma: el concepto de lo sagrado, de lo mítico, pierde su estatus ontológico de territorio real y existente, suerte de espejo eterno, perfecto y estable de la percedera realidad mundana, para pasar al ámbito de la superstición, de la fe, de lo improbable o de lo imaginario. La ciencia será quien delimite claramente las nuevas fronteras de la realidad: lo que puede conocerse, lo real, es aquello que puede verificarse y medirse. Todo otro discurso aparece como especulativo, y por ello mismo, epistemológicamente subalterno.

La modificación de las fronteras entre territorios ontológicos no es una novedad de la modernidad. T. Pavel explica cómo ya en la sociedad griega clásica tuvo lugar un retroceso del territorio sagrado del mito y un crecimiento del territorio de la ficción, a partir de los dramas antropocéntricos de Sófocles y de una declinación general en la creencia en los dioses (Pavel, 1995:102). Las causas de que ocurran estos fenómenos son muy complejas y exceden este trabajo, pero de estas transformaciones puede decirse que están relacionadas con cambios psico-sociales profundos y con etapas históricas de transición y de modificación de los significados sociales y las creencias religiosas, filosóficas y metafísicas. La idea de establecer fronteras claras entre diferentes ámbitos del conocimiento y quehacer humano puede rastrearse hasta el método cartesiano, el cual exhorta a dividir un problema en la mayor cantidad de partes posibles, con el fin de estudiar cada parte por separado, comenzando por las más simples hacia las más complejas. Una lectura de la evolución de las ciencias permite entrever cómo éstas se fueron subdividiendo en un proceso que en algunos ámbitos continúa hasta hoy (si bien al mismo tiempo en otros se impulsa una integración del conocimiento desde posturas multidisciplinarias).

Lo que se desea resaltar es la idea de la división y compartimentación del conocimiento propias de la modernidad. La evolución histórica de la ciencia junto con muchos otros factores cimentó la preeminencia del discurso científico por encima de todos los otros discursos, fundamentalmente el religioso. La radicalización de este proceso derivó en la

aparición desde fines del siglo XIX de las corrientes conocidas como positivistas y analíticas, cuya aspiración era la reducción del mundo a lo estrictamente matematizable y pensable. El positivismo reivindica el método científico y descalifica a todo conocimiento que no lo aplique. Así es como las ciencias humanas, durante el auge positivista, debieron adoptar los métodos de las ciencias naturales. Por su parte, la filosofía analítica, emparentada con el neopositivismo, va un paso más allá y reduce el conocimiento a lo empírico y lo verificable. Asimismo, establece una analogía estructural entre el mundo percibido, el lenguaje y la lógica, derivando en una concepción instrumental y mecánica del lenguaje, instaurando una relación directa entre lenguaje y referente y descartando, por medio de argumentos lógicos, cualquier interés filosófico acerca del estudio de la ficción⁵.

Hasta la aparición de los primeros estudios sobre hermenéutica y de los trabajos de Roland Barthes y Michel Foucault, las ideas formalistas y posteriormente estructuralistas sobre análisis y crítica literaria hicieron hincapié en resaltar los aspectos formales o estructurales de los textos, prestando poca atención a los análisis ligados a los contextos de producción y recepción y las preguntas institucionales sobre el estatuto de los textos, así como las cuestiones referidas a los problemas referenciales. En la época que aparecen los primeros trabajos sobre hermenéutica se publican también los primeros libros de Kerouac, marcados por la tensión y coincidencia entre el contenido ficcional de las novelas y la propia vida del autor. Por supuesto, la relación entre la vida de un autor y el contenido de su obra, al igual que la capacidad de una obra de influir en sus lectores/espectadores (ambos elementos que tematizan la relación entre la ficción y la realidad), no son algo novedoso, estando ya presente desde los primeros tiempos de la novela y con casos notables como Cervantes, Goethe y Flaubert (Sibilia, 2008:227). Pero además, la relación entre obra y vida es un tópico recurrente de la literatura norteamericana, en la cual abundan ejemplos de textos ficcionales en los que se relatan acontecimientos directamente relacionados con experiencias vitales de sus autores. “Un escritor escribe sobre lo que conoce”, dice Dan Fante, el hijo de John Fante, gran exponente de la escritura autobiográfica⁶.

La particularidad de Kerouac no es, entonces, el solo aparecer del elemento autobiográfico entrando en tensión con la ficción, sino su insistencia y permanencia, junto al resto de las tensiones que tienen lugar a lo largo de todas las novelas. El juego

⁵ Es necesario aclarar que la filosofía analítica solo se ocupa del estatuto ontológico de la ficción, sin prestar mayor atención a las preguntas institucionales sobre la misma.

⁶ Tomado de Arabia (2011:15). Entrevista realizada en el *Lummox Press/Journal* en el año 2003.

entre novela y anécdota verdadera es una constante en Kerouac, un recurso permanente que se convirtió en marca de estilo y en apuesta estética, la apuesta de la propia escritura como forma de vida, de la percepción personal como fuente mayor de toda literatura (moderna). La literatura de Kerouac es lo contrario de una escritura reflexiva; antes bien, se trata de una escritura perceptiva. La relación con su referente se manifiesta en la intención de traspasar al grafo cada sensación corporal y mental de la manera más directa posible; los libros de Kerouac están llenos de sensaciones. De allí que exista una relación tan estrecha con la vida y una relación más bien tibia con la imaginación y con la conceptualización.

Meterte morfina cuando estás borracho es la peor sensación del mundo, el efecto te golpea la frente como una piedra, produciéndote un enorme dolor, afectando tu capacidad de control, de hecho anulándola... y es que el alcohol y el alcaloide se neutralizan uno al otro. Pero acepto y tan pronto como empiezo a sentir el amenazante y ardiente efecto volteo hacia abajo y veo que la gallina quiere trabar amistad conmigo... (Kerouac, 1960:22).

De aquí el carácter fragmentario que presentan muchos elementos de la obra de Kerouac: personajes extraños y marginales, pero también comunes y cotidianos, culturas minoritarias e invisibilizadas, voluntades caóticas, búsqueda permanente de territorios.

Mientras, Japhy y yo esperábamos sentados bajo el ahora caliente sol de las diez de la mañana sobre la yerba de la escuela, observando el ocasional tráfico que pasaba por la cercana y poco concurrida carretera y contemplando a un joven indio que hacía dedo en dirección norte. Hablamos de él con interés.

-Eso es lo que me gustaría hacer; andar haciendo dedo por ahí y sentirme libre, imaginando que soy indio y haciendo todo eso. Maldita sea, Smith, vamos a hablar con él y desearle buena suerte.

El indio no era muy comunicativo, pero tampoco se mostró esquivo y nos contó que iba demasiado despacio por la 395. (Kerouac, 2009:54)

El interés de Kerouac son los entornos poco «literarios» y las historias más cotidianas y comunes, elementos todos atravesados por la visión personal del autor, en una suerte de antropología, de estudio de campo de las culturas y personajes marginales de su época y su país.

Vieja calle de ROCKY MOUNT
 con pintor de brocha gorda Buffalo
 Bill de 90 años que escupe
 jugo de tabaco marrón sobre
 el tejado & pintor más joven
 que enternecedoramente en-
 luce esa zona cerca del porche
 me recuerda la pobre y perdida Lowell. Una
 anciana que remienda pantalones
 vaqueros de niño en un porche
 histórico me parte el corazón. (Kerouac, 2008b:108)

El loco era un guardafrenos de la Southern Pacific y vivía en Fresno. Perdió su dedo en un cambio de vías de Oakland, no entendí muy bien cómo. Me llevó hasta el ruidoso Fresno y me dejó en la parte sur de la ciudad. Fui a tomar una Coca-Cola rápido en un pequeño bar cercano a las vías, y allí junto a los furgones me encontré con un joven y melancólico armenio, y justo en ese momento pitó una locomotora (Kerouac, 1989:100).

Kerouac es un autor sumamente terrenal, lo cual explica su interés en la escritura espontánea y la poesía en «esbozos», junto a una temática muchas veces naturalista, como es el caso de sus haikus, género que promueve la referencia a elementos de la naturaleza como los fenómenos climáticos y el comportamiento animal, generalmente desde una perspectiva contemplativa.

Descanso vigilante, el gato
 y la ardilla
 comparten la tarde

Ya empezó la ventisca
 Todo ese pan por el suelo
 Y un solo pájaro

Una tortuga navegando
 En un tronco,
 La cabeza afuera (Kerouac, 2008c).

Los elementos que utiliza Kerouac en su escritura, la ausencia de una trama explícita u oculta en sus novelas y el devenir improvisado de los personajes y los territorios vuelven un tanto superfluo a todo análisis estructural o formal, o cualquier estudio que deseche la indagación referencial. A ello puede agregarse el impacto social y mediático de *En el camino* y de la estética *beatnik*, todo lo cual vuelve necesario enfocarse en elementos relativos a la elección temática y estilística, a las formas en que fue leída de su obra y a la puesta en juego de la tensión entre géneros literarios.

Hasta qué punto sea verdad o ficción lo narrado necesariamente debe implicar al lector y a su situación en el tiempo y en el espacio, a su capacidad de superar esta contradicción. La dimensión real de la literatura de Kerouac atraviesa esta contradicción y es el lector quien debe aprender a leer en los términos que se proponen. La participación del lector en la superación de esta tensión no puede soslayarse. Como explica H. Cunnel:

Los puntos donde se cruzan las peripecias imaginarias y las vivencias reales son los que deben superarse para que el libro alcance sus dimensiones. Lo que se ha de superar es la relación entre ficción y verdad, donde verdad, según Kerouac, significa «la penetración *real* de la conciencia en todo lo que ocurre». (2010:14)

1.3.1 Ficción y autobiografía

En este apartado se tratará la cuestión de los géneros literarios, en particular de la autobiografía y su posible aplicación a las obras en prosa de Kerouac. Este problema resulta interesante por los argumentos expresados más arriba que refieren al problema de la transformación de los significados a lo largo de la historia. Siguiendo esta línea, los géneros deben ser entendidos como construcciones histórico-culturales; el análisis de los límites y fronteras entre autobiografía y ficción puede aportar a la definición pragmática de todo género literario y de la ficción ya que, como veremos, ningún estudio formal puede discriminar la consideración de ficcionalidad o no de un texto determinado. Para este análisis se seguirá el trabajo de Pozuelo Yvancos acerca de la frontera entre el género autobiográfico y el territorio de la ficción. Esta frontera es la primera de las tensiones que se ponen en juego en la obra de Kerouac; no obstante, esta tensión tampoco es radicalmente novedosa, sino que constituye un elemento que desde los orígenes mismos del concepto de novela ha sufrido cambios históricos, como así también el desarrollo del concepto de autobiografía (Pozuelo Yvancos, 1993:180).

El trabajo de Pozuelo Yvancos es un análisis crítico de dos de las corrientes principales de la teoría literaria actual, y es además un intento de superar la aparente contradicción entre ellas y llegar a una síntesis a partir de la combinación de ambas. La primera corriente es retomada desde el trabajo de P. Lejeune, *El pacto autobiográfico*, de 1975, desde el cual se construye una perspectiva pragmática sobre el estatuto de la autobiografía y se define a ésta en función de una serie de reglas, donde el eje central está puesto en el *pacto o contrato de lectura* que se establece entre el autor del texto y el lector. Este contrato define que el narrador del texto (toda autobiografía es en primera persona) y el autor son idénticos; esto significa que el lector debe asumir que aquello que el narrador afirma que constituyó su vida (Lejeune dice “*la historia de su personalidad*”) es lo que constituyó la vida misma del autor. En otras palabras, si asumimos que en toda autobiografía narrador y autor son la misma persona, debemos asumir que aquello que sea narrado en una autobiografía ha ocurrido real y efectivamente. La identificación del autor con el narrador viene dada por la firma del autor, la cual permite inferir que el autor no es cualquier persona, sino un “autor de textos”. La firma se sitúa en la tapa del libro, no así en el texto; es de esta manera como se enlaza el ámbito textual con el extratextual, pues la firma nos indica que el autor ha escrito aquello para que sea leído *como si fuera real*. En oposición al pacto ficcional, el pacto autobiográfico determina que la autobiografía debe ser leída como la narración de acontecimientos reales.

En segundo lugar, Pozuelo Yvancos recupera el trabajo de la corriente deconstruccionista, que predica el carácter tropológico de todo lenguaje existente. Según esta escuela el lenguaje no se refiere al mundo, ni siquiera se refiere a sí mismo, sino que es un compendio de figuras retóricas, metáforas, comparaciones, etc., que nunca da cuenta de lo real, sino que lo determina, lo construye y le da su carácter. El lenguaje no habla ya de la realidad, por lo tanto es ficcional; y el *yo* que habla en un texto no tiene un valor independiente, sino que es un efecto retórico más de ese texto. El *yo*, como todo lo que hay en un texto, es intrínsecamente ficcional. El sujeto, el *yo* que escribe, no existe sino por medio del texto que produce. No hay un sujeto previo al texto, sino que es el texto mismo el que produce al sujeto. El *yo* como tal no existe ontológicamente, sino apenas textualmente. La conclusión es que la identidad del sujeto no existe por fuera del texto, sino que es uno de sus efectos retóricos.

Estas dos corrientes de pensamiento parecen ser incompatibles. La identidad entre autor y narrador, necesaria para que tenga lugar el pacto autobiográfico, es puesta en cuestión

por los deconstruccionistas, para quienes el autor es una figura abstracta e inasible, dependiente de un texto que no puede dar cuenta de su existencia real. La firma del autor no es prueba de nada, pues no hay manera de atribuir un texto a un sujeto determinado. Los textos no tienen autor, el autor ha muerto.

La solución que propone Pozuelo Yvancos consiste en establecer cuál es el punto central del contrato de lectura que propone la autobiografía. Allí encuentra que, más allá del estatuto ontológico del narrador o del autor, lo importante es el trabajo de decodificación del lector. El pacto autobiográfico propone un *modo de lectura*, cuya característica específica consiste en que el lector debe asumir que lo que el texto dice ha ocurrido realmente. El carácter metafísico del *yo* del autor, el hecho de que este *yo* sea una construcción textual, una inferencia discursiva, no interfiere con la definición de la autobiografía como el pacto de un texto con un lector que asume que lo que el texto dice es real o ha ocurrido realmente.

Lo que interesa para un análisis pragmático son los modos de lectura de un texto. La discusión sobre cuestiones ontológicas del *yo* puede ser dejada de lado. Algunos autores, como Foucault (2010), han afirmado que investigaciones como las de la corriente deconstruccionista niegan y olvidan la implicación del sujeto con aquello que dice, las relaciones de poder y el lugar social que ocupan los discursos en la historia social. Un estudio de textos fructífero debe intentar reconstruir los lugares subjetivos que propone un texto, como así también la evolución histórica de esos lugares, esto es, la interpretación de textos a lo largo del tiempo. En este mismo sentido se expresa M. Bajtin (1982), para quien todo acto de comunicación es situado y está enmarcado en relaciones de poder y conocimiento. Dejar de lado la situación de un texto y las relaciones entre los interlocutores es caer en un formalismo vacío, en la ilusión de una investigación suprahistórica, en un estudio estéril de esqueletos y estructuras que no dan cuenta de los procesos comunicativos ni de su historia.

1.3.2 Kerouac y la autobiografía

Así como la autobiografía consiste en un contrato de lectura, todo texto tiene su propio contrato, esto es, pertenece a algún género, posee alguna naturaleza específica, y siempre se presenta de alguna manera al lector, sugiriendo la forma en que debe ser entendido, leído e interpretado. Existen no obstante casos en que las indicaciones para abordar un texto no aparecen, se han perdido u omitido. En estos casos son los lectores quienes deberán interpretar cuál fue el sentido del texto al ser escrito, con qué finalidad

su autor lo concibió. Esto es quizás lo más pertinente para la investigación de textos: la existencia de contratos de lectura no implica que la interpretación de un texto sea siempre la misma y conlleve siempre los mismos significados. Si un texto perdura a lo largo de la historia necesariamente será reinterpretado, más allá del pacto que haya pretendido establecer, porque la dinámica de la evolución social implica una transformación continua de las significaciones. El caso de M. Foucault y su análisis arqueológico de textos y sistemas de pensamiento es ejemplar: un texto de naturaleza judicial puede ser reinterpretado de manera documental, historiográfica o antropológica; lo mismo puede ocurrir con un texto religioso, legal, dramático o mitológico. La interpretación de un texto, la función que pueda cumplir en una determinada época y cultura, y su estatus ontológico, son radicalmente indeterminados y no dependen de la existencia, explícita o no, de un pacto de lectura.

En el caso que atendemos, el pacto de lectura que establecen los textos de Kerouac resulta particularmente ambiguo. Las obras en prosa de Kerouac se presentan como novelas: *The Town and the City*, primer libro publicado por Kerouac en 1950, exhibe ya en la tapa de su primera edición la referencia a su carácter novelesco. En varias de sus obras en prosa hallamos el mismo elemento indicativo: *a novel by Jack Kerouac*, si no en la tapa, en alguna de las hojas interiores. Ello da a entender que estas obras deben ser leídas como novelas; esto es, se establece un pacto de lectura en el cual el lector debe entender a estas obras como novelas.

Pero en un segundo momento se produce una tensión, cuando al introducirnos en el universo de Kerouac encontramos amplias referencias a situaciones, lugares y personajes que recuerdan a la propia vida de Kerouac, a los acontecimientos que atravesó, las personas que conoció, los lugares que frecuentaba, su forma de vida. Al estar narradas en primera persona, y al referir detalladamente situaciones personales, el lector intuye que está ante un texto que más que una novela es una autobiografía o un relato ficcional de la vida de Kerouac. Esta cuestión se ha vuelto, a lo largo del tiempo, una marca de estilo que el mercado ha sabido explotar. En las ediciones actuales de las novelas de Kerouac abundan los prólogos y las contratapas que explican de qué manera se interrelaciona lo narrado con la vida real de Kerouac. El ejemplo más destacado son las aclaraciones acerca de la verdadera identidad de los personajes: en muchas ediciones se aclara quién es quién en el libro, colocando el nombre de *la persona detrás del personaje*. La importancia de esta aclaración tiene dos causas. Por un lado, muchos personajes que aparecen en los libros de Kerouac son personas *famosas*; esencialmente,

muchos son autores *beat* que compartieron vivencias, viajes, aventuras, días y noches con Kerouac, además de pertenecer al grupo de la Generación beat. Son de destacar los casos de Allen Ginsberg y William Burroughs, dos autores que, con estilos y temáticas distintas a las de Kerouac y distintas entre sí, han trascendido y perdurado de diversas maneras a lo largo del tiempo. A ellos dos puede agregarse multitud de poetas de diferentes círculos que aparecen en muchas novelas, como Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso o Gary Snyder, y de amigos que sin escribir se vuelven conocidos por diversas circunstancias, como el caso de Neal Cassady o Lucien Carr,. Por otro lado, estos personajes se repiten de un libro a otro, aunque alterando sus nombres de ficción. Incluso el propio Kerouac cuenta con varios nombres de ficción. Los personajes de Kerouac, famosos o no, son casi siempre los mismos a lo largo de todos los libros⁷. Esto nos permite entender tanto la manera en que opera la institucionalización de los géneros como los mecanismos de los que se vale el mercado en la construcción de mercancías. En lo que hace a la pregunta institucional sobre los géneros, puede afirmarse que en Kerouac tenemos un caso límite o fronterizo. Sus libros pueden leerse, bien como novelas, o bien como una larga autobiografía. Aunque son catalogados como ficción, casi todos los libros de Kerouac contienen, como dijimos, aclaraciones acerca de su carácter autobiográfico.

Mi obra comprende un vasto libro semejante al de Proust, excepto por el hecho de que mis recuerdos están escritos sobre la marcha, y no, mucho después, en un lecho de enfermo. Las objeciones de mis primeros editores me impidieron usar en cada obra los mismos nombres para los personajes. *En el camino, Los subterráneos, Los vagabundos del Dharma, Doctor Sax, Maggie Cassidy, Tristessa, Ángeles de la desolación, Visiones de Cody*, y todos los demás, incluyendo este libro, *Big Sur*, no son sino capítulos de la obra total que llamo *La leyenda de Duluoz*. Tengo la intención de recopilar en mi vejez toda mi obra y reinsertar mi panteón de nombres uniformes, dejar una enorme biblioteca repleta de libros, y morir feliz. La totalidad conforma una comedia colosal, vista con los ojos del pobre Ti Jean (yo mismo), conocido también como Jack Duluoz; el mundo de la acción furiosa y de la demencia y también de la mansa dulzura visto a través de la cerradura de su ojo.⁸

⁷ En *Kerouac. The Definitive Biography* hay un Anexo con los nombres de ficción de todos los amigos y conocidos de Kerouac en cada libro en el que aparecen.

⁸ Cita tomada de Kerouac (2007a).

Preguntarse por el carácter de la obra de Kerouac en este punto puede resultar confuso. Por un lado se tienen novelas y por otro al propio autor afirmando que se trata de una larga autobiografía. El punto consiste en comprender que la naturaleza de los géneros es siempre institucional y que, en la autobiografía, depende de un contrato entre autor y lector. No se trata de establecer los rasgos formales que debe tener un género, sino de cómo es tomado por el lector. Parafraseando a Saer (1997), nunca sabremos si lo que se narra en los libros de Kerouac es cierto o falso; que sea una cosa u otra queda a juicio del lector, en el espacio y tiempo que lo determinen. Otro punto que resulta interesante es que en esta cita Kerouac mencione la cuestión de los nombres de sus personajes, incluido él mismo. La ambigüedad está a la vista: si se trata de una larga autobiografía, ¿por qué utilizar seudónimos para sí mismo y para los demás? En este sentido es de notar que Kerouac tiende a cambiar los nombres de los personajes de libro a libro en lo que hace a sus primeras obras, pero en su última etapa los nombres de cada personaje tienden a estabilizarse y repetirse; más allá del argumento sobre sus editores, el carácter autobiográfico de su obra parecería afianzarse en una etapa tardía, aunque solo en dos de sus últimos libros (*La vanidad de Duluoz* y *Satori en Paris*) aparece su nombre real y más bien prefiere su nombre inventado, *Jack Duluoz*.

Si el lector pretende leer a Kerouac en clave autobiográfica, es importante recordar a Pozuelo Yvancos, quien resalta la importancia de la figura del autor como *autor de textos*: no se trata de la autobiografía de un anónimo cualquiera, sino de la de *un autor*, la historia de una personalidad digna de conocer. En este sentido podría situarse a la obra de Kerouac en la categoría literaria de *roman à clef*, “novela en clave”, la cual es utilizada para designar obras literarias que se presentan como ficcionales pero cuyo tema enlaza directamente con episodios reales. Este tipo de obras han sido históricamente utilizadas para narrar acontecimientos polémicos, controversiales, escandalosos o que involucran a personalidades públicas. Los autores de novelas en clave han recurrido a la ficcionalización para evitar nombrar directamente los hechos y personajes involucrados y poder escribir libremente sobre estos temas sin la presión de estar refiriendo a personas y hechos reales, lo cual podría conllevar problemas para el autor al divulgar intimidades o aspectos que puedan generar controversias. Del mismo modo permite al autor recrear los hechos ocurridos y cambiar el curso de lo acontecido o retratar la vida de personas públicas sin exponerlas. Éste bien podría ser el caso de varias de las novelas, pero es especialmente notable en *Los Vagabundos del Dharma* y en *La Vanidad de Duluoz*, ya que en estos dos libros aparecen representados personajes

con una trayectoria pública reconocida por fuera del círculo de la generación beat, por lo cual podrían ser catalogados como novelas en clave. Es ilustrativo de esta afirmación el episodio del asesinato de David Kammerer por parte de Lucien Carr (cuyos seudónimos en *La Vanidad de Duluoz* son Franz Mueller y Claude de Maubris respectivamente), hecho policial en el cual se vieron implicados tanto Kerouac como William Burroughs, siendo ambos arrestados por no denunciar el crimen al momento de haberse enterado. Lo interesante de este episodio es que de él surgió una novela a cuatro manos de Kerouac y Burroughs llamada *Y los hipopótamos se hirvieron en sus tanques*, cuyo eje es el incidente protagonizado por Kammerer y Carr. Este último, absuelto del crimen por considerar el jurado que había sido cometido en defensa propia, siguió una extensa y exitosa carrera en la agencia de noticias United Press International, volviéndose un editor de renombre y una personalidad pública, reconocida e influyente en el ámbito periodístico y literario de Nueva York, lo cual lo llevó a un creciente celo acerca de su vida privada. Esto puede apreciarse en su pedido al poseedor de los derechos de *Y los hipopótamos...* a la muerte de Burroughs, de que el libro no fuera publicado mientras él estuviera vivo. El libro fue finalmente publicado en 2008 tras la muerte de Carr.

Otro género al que podrían adscribir las novelas de Kerouac es el denominado “novela autobiográfica”, que designa aquellas obras que son presentadas como ficción pero que narran fundamentalmente eventos de la vida del autor, aunque sin la pretensión de apegarse a la realidad de lo ocurrido ni que se identifique claramente al protagonista con el autor. Se trata de la narración de episodios biográficos pero sin nombrarlos como tales y permitiéndose el autor la libertad de referirlos a su manera, generalmente con la intención de darle un mayor dramatismo a lo ocurrido. Este género no debe confundirse con su pariente la “autobiografía ficcional”, aquella obra de ficción que se presenta como la narración autobiográfica del protagonista.

Si se pretende leer en clave ficcional, los textos de Kerouac contienen un estilo cuyas marcas y tensiones serán objeto de análisis del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

2.1 Kerouac y el lenguaje. La *prosa espontánea*

Como se explicó antes, la obra de Kerouac desarrolla toda una serie de tensiones sobre aparentes dualidades con el fin de explorar sus límites y la posibilidad de atravesarlos. En este apartado se analizarán los aspectos literarios y los referentes a la técnica de Kerouac, intentando dar con los principios que subyacen a su escritura. Más arriba se detalló de qué manera la relación entre discurso ficcional y discurso referencial es histórica y no puede definirse sino en términos de recepción. La intención en este capítulo es examinar los elementos y los supuestos a partir de los cuales Kerouac desafió los límites que separan ambos tipos de discurso y propuso su borramiento.

El primer punto a enfatizar es el carácter *perceptivo* de la escritura y la literatura de Kerouac. La tarea principal de todo escritor (y de todo artista) es, según este punto de vista, el compromiso con los sentidos, con la información que se puede obtener de ellos, con el fin de que la obra exprese las sensaciones corporales, no así tanto las cuestiones conceptuales o psicológicas. El escritor es un gran observador del mundo y de sí mismo y su tarea es dar testimonio de lo que percibe, dejar constancia de su forma de sentir. En línea con lo que afirman F. Pivano (1960) y B. Cook (2011), puede decirse que la generación beat se centra en el mundo físico, en el mundo de las sensaciones y de lo corporal, lejos de cualquier intelectualización. Los beats son fuertemente terrenales y concretos y rehúyen de toda tendencia a la conceptualización, que por momentos aparece asociada a la literatura europea, o más específicamente, a la francesa, y a las así denominadas vanguardias artísticas.

Merleau Ponty (2008) explica que la transición experimentada por el arte en el pasaje hacia la modernidad comprende como una característica principal un nuevo concepto de las sensaciones y conocimientos acerca del mundo que nos aportan los sentidos. Si en el arte clásico se “desconfía” de los sentidos, privilegiando bien al objeto como portador del sentido, bien al sujeto como creador conciente del sentido, la novedad que aparece en el arte de los siglos XIX y XX es el papel predominante de la percepción, del encuentro del objeto con el sujeto pero no en un nivel meramente mental o conceptual, sino con un rol central de la propia percepción del artista. En el arte moderno, ante la “pérdida del aura” de las obras de arte, ya no se trata de reproducir los objetos de la naturaleza, a veces ni siquiera de reproducir cosa alguna. El artista debe expresar su propio punto de vista, su propia manera de ver, sentir y percibir el mundo. Como

expresa Kerouac en la cita que se incluyó más arriba, es “el mundo [...] visto a través de la cerradura de su ojo”. En las primeras páginas de *Los subterráneos*, el narrador Leo Percepied se queja de no poder hablar “con claridad y sin preámbulos tan literarios” y de que “lo único que puede hacer es escribir párrafos larguísimos sobre pequeños detalles personales mientras los detalles espirituales importantes sobre las demás personas pueden esperar sentados”. Por ello se propone “Empezar por el principio y dejar que la verdad vaya surgiendo” (Kerouac, 1993:29, 32).

En Kerouac se puede observar una evolución en cuanto a su estilo, que marca una diferencia entre las llamadas novelas “del camino” y las que rememoran la infancia y juventud del autor, centradas en su pueblo natal de Lowell. Estas novelas “de infancia” (además de su ópera prima *The Town and the City*, también se incluyen *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy* y *Visiones de Gerard*) poseen un estilo más suave, elegíaco y convencional, además de estar, algunas, narradas en tercera persona. Como afirma B. Cook, estas novelas carecen de la emoción, intensidad e impulso que tienen las demás, y parecen más verbosas, sentimentales y solemnes, en parte porque, según este autor, están basadas en recuerdos y contemplan descripciones generales acerca de ellos, faltando lo que hace al tono característico y la velocidad de los argumentos de las novelas “de la carretera”, donde la técnica espontánea lleva al lector a través de un compilado improvisado de impresiones aleatorias acerca de distintos temas y donde el argumento o hilo central de la trama novelesca se difumina en favor de una descripción intensa e impetuosa de las sensaciones personales.

La publicación de la larga primera novela *The town and the City*, con un lenguaje coloquial y melancólico, lejos de cualquier espontaneísmo, no generó un gran impacto de crítica ni público. A partir de allí Kerouac emprendió la ardua búsqueda de un lenguaje literario personal y auténtico, tardando siete años en volver a publicar, pero escribiendo varios libros, más de diez, en esta prolífica etapa de seis años. J. Kupetz (2010) explica cómo la profundidad de esta búsqueda requirió de Kerouac una técnica particular para poder escribir, una forma de llevar la teoría a la práctica, utilizando el «aparato técnico» de la poesía épica (Kupetz, 2010:118) para escribir un *poema narrativo*, sobrepasando las leyes de la novela tradicional en la búsqueda de una nueva forma de prosa, verdaderamente americana, en la que “Cada capítulo ha de ser un verso del poema épico general” (ibídem, 2010:116). No solamente redefinió varias veces la trama, sino la función misma de la trama, no atada a un tema o a un significado intrínseco o un sentido final ligados por relaciones de causalidad, sino sustentada en la

imprevisibilidad, en lo fortuito y azaroso de la vida. Al comenzar su viaje hacia el Oeste, Sal Paradise, que ansiaba atravesar el país siguiendo la línea recta de la Ruta 6, se da cuenta de que es una idea “estúpida y provinciana”, y que el camino estará lleno de desviaciones (como la vida) en una búsqueda permanente de rutas y alternativas.

En 1957 finalmente se publica *En el camino*, que significó un cambio completo respecto de *The town and the City*, tanto a nivel temático como técnico. *The Town and the City* es una historia centrada en el contraste entre la tranquila y cómoda vida pueblerina y la vida universitaria en la gran ciudad de Nueva York. Con un componente de *coming of age*⁹, el protagonista Peter Martin deambula entre ambos mundos a la búsqueda del destino de su vida, presionado por su familia y fascinado por los amigos de la ciudad (el grupo germen de la Generación Beat), jóvenes del *under* con aspiraciones literarias y vidas desordenadas, que van formando toda una comunidad relacionada con los bajos fondos, con una existencia bohemia, despreocupada, apartada de las normas sociales, marginal, contracultural.

En el camino, por el contrario, no trata ya del contraste entre la vida apegada a los valores tradicionales y la vida displicente de los amigos de Nueva York, sino el retrato detallado de las aventuras de estos personajes y las del propio Kerouac ya convertido en uno de ellos. Pero *En el camino* trae varias novedades respecto de la *The Town and the City*: en el nivel temático, la búsqueda de estos personajes que se manifiesta en el movimiento por el territorio, que es sobre todo una exploración de otros territorios-formas de vida. En palabras de H. Cunnell,

Empezaba a formarse una contracultura transracial y transgenérica en estas pequeñas e intercomunicadas comunidades secretas de escritores y pintores, chaperos y drogadictos, homosexuales y músicos de jazz, pero para Peter Martin y Ray Smith es un refugio incómodo, encerrados y cercados en estos barrios de paso. Necesitaban *moverse*. (Cunnell, 2010:17)

Temáticamente, *En el camino* se caracteriza por el movimiento continuo y el fluir constante de situaciones y personajes, en una trama que va y vuelve y donde el protagonista Sal Paradise cambia de lugares, de amigos, de trabajo y de hogar, a veces intentando establecerse pero en donde prima el cambio y la descripción del proceso que

⁹ Referido al género literario y cinematográfico cuyo argumento gira en torno al crecimiento personal, psicológico, emocional y moral del protagonista en el pasaje hacia la madurez y los cambios que conlleva.

lo lleva hacia un nuevo lugar y una nueva situación; desde el título mismo del libro, se divisa el argumento del viaje, esto es, el viaje en sí, el proceso de moverse. En cuanto a la técnica narrativa utilizada por Kerouac en *En el camino*, y también en muchos otros, conocida como *prosa espontánea*, es uno de los legados más importantes de Kerouac y ha sido analizada extensamente. Esta técnica fue descrita por Kerouac en algunos artículos, el más conocido de los cuales es *Credo y técnica de la prosa moderna*, en el cual el fundamento de la prosa espontánea se presenta en la forma de una serie de principios para la escritura que conforman una suerte de decálogo¹⁰. Los principios de este decálogo, no obstante su carácter algo místico, refieren en su mayoría a una escritura que se sustenta en el funcionamiento de los sentidos, la exploración de la propia mente y la expresión llana de lo percibido de la manera más *auténtica* y personal posible. Lo que intenta romperse a través de esta técnica es la distancia que el lenguaje establece entre lo percibido y lo escrito, entre la sensación y su verbalización, entre la expresión poético/literaria y su referente. Según J. Kupetz (2010), la prosa espontánea se adelanta a las teorías literarias actuales, pues establece un nuevo modo de lectura a partir de elementos no convencionales, pero que se volverían comprensibles para los lectores del futuro. Poniendo el foco en el lector, pero más exactamente en el encuentro entre el lector y la obra, es que surge el sentido. Éste no está en el texto, ni en su forma ni en su estructura; leer a Kerouac desde esta linealidad o desde el formalismo resulta infructuoso pues no hay ningún significado profundo ni sentido último al que acudir; una lectura de este tipo es lo que lleva al editor Carl Solomon a rechazar una versión de *En el camino* (esta versión luego se publicaría bajo el título *Visiones de Cody*) calificándola de «caos sin ninguna coherencia» (Kupetz, 2010:114).

La tensión que analizaremos en este apartado es la posibilidad de disolución de la frontera entre la percepción y el pensamiento, entre la mente y el mundo, en aras de acceder a una expresión de la realidad depurada de los obstáculos lingüísticos y culturales que la adulteran y la vuelven tediosa y opaca. En otras palabras, se trata de una técnica que busca una expresión sincera y honesta, sin depender de ningún mecanismo cultural, sino subordinada solo a las propias sensaciones corporales individuales, única fuente de acceso a lo real. En un artículo publicado en 1957 pueden leerse algunos de los fundamentos de la prosa espontánea:

¹⁰ Ver Anexo.

No empezar con una idea preconcebida de lo que se dirá sobre la imagen, sino con un centro de interés, la joya, tema de la imagen en el *momento* de la escritura, y hay que escribir hacia delante, nadar en el mar de la lengua hasta ganar la costa de la liberación periférica y la extenuación – nada se piensa dos veces, salvo por una razón estrictamente poética [...]. Nunca hay que volver a pensar algo para “mejorarlo” o solventar una impresión, la mejor escritura es siempre la mas dolorosamente personal [...]. Hay que cantar por uno mismo la canción de uno mismo [...] la manera *propia* es la única manera posible [...] siempre honesta (“cómica”), espontánea, “confesional”, interesante porque no está mediada por el “oficio” (Kerouac, 2015[1957]:88-89)

Pero, ¿cuáles son las relaciones que se pueden establecer entre el lenguaje verbal y el mundo real, el mundo percibido por los sentidos? Desde un punto de vista fenomenológico, el lenguaje verbal no es un reflejo del mundo percibido, no es el desarrollo de una mente que en primer lugar **percibe** el mundo y a posteriori lo **explica**. Antes bien, es el propio lenguaje verbal el que **crea** el mundo. El sujeto humano es un ser cultural y verbal, y el pensamiento es un hecho de lenguaje. Sin lenguaje no hay pensamiento; el lenguaje no surge de una mente que procesa estímulos, sino que la capacidad de procesar estímulos perceptivos, de *pensar* acerca de ellos (establecer relaciones entre los mismos), se desarrolla en paralelo a la capacidad de verbalizar, de hablar acerca de lo que se percibe. Desde esta postura, existe una facultad primordial de percepción, que requiere del desarrollo del lenguaje para identificar los objetos y entidades mundanos y permitir de esta manera que haya pensamiento. Sin lenguaje, la mente es un percibir caótico de estímulos sueltos sin correlación entre sí. Es el lenguaje lo que permite ordenar los estímulos y definir relaciones predicativas (de causa y efecto) entre ellos. Pero al mismo tiempo, el lenguaje, como parte fundamental de toda cultura, *crea* la realidad percibida, define qué es lo que puede ser percibido y qué es lo que queda afuera del campo de la percepción; así, el rol del lenguaje es ambivalente, ya que por un lado es fundamental para percibir la realidad de manera inteligible, pero al mismo tiempo, nos arroja a una realidad previamente construida y moldeada, ya que no hay un mundo por fuera del lenguaje. No hay una realidad humana previa al lenguaje, es éste el que la crea. Y dada la diversidad de culturas y lenguajes existente, así también es diversa la realidad humana. Cada lenguaje crea *su propia* realidad, y de esta manera, “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 2010:81).

La prosa espontánea se presenta como un intento de desmontar, a través de la experiencia literaria, esta relación entre lenguaje y percepción. La distancia que existe entre la realidad percibida y la realidad verbalizada/pensada/escrita sería solo aparente, una larga confusión de la cultura occidental. “Todo ha sido mal formulado de los griegos para acá. No se consigue nada con la geometría y los sistemas de pensamiento geométricos. ¡Todo se reduce a *esto!* –Hizo un corte de manga” (Kerouac, 1989:145). Lo que Kerouac busca con la prosa espontánea es saltar la falsa frontera que existe entre la percepción y la escritura, la utopía de un lenguaje transparente, que exprese los hechos del mundo desde la perspectiva del sujeto y su cuerpo. A través de la prosa espontánea, busca poner en primer plano la capacidad perceptiva del sujeto, someter al lenguaje a los designios de la percepción. Por eso para Kerouac lo fundamental es trabajar sobre la propia percepción para lograr una escritura depurada, que deje de lado los excesos conceptuales y la abstracción para sumergirse de lleno en la realidad percibida. El poeta William Carlos Williams, cuya obra fue una gran influencia para la poesía producida por los escritores beat, señala que

Cuando un hombre hace un poema [...] toma las palabras que halla interrelacionadas a su alrededor y las compone –sin permitirse distorsión alguna que pudiera desfigurar su significado- hasta formar una intensa expresión de sus percepciones y pasiones, de tal modo que puedan constituir una revelación por el propio lenguaje que utiliza. Lo que cuenta como obra de arte no es lo que dice, sino lo que hace, con tanta intensidad de percepción que continúa viviendo mediante un movimiento propio e intrínseco, destinado a verificar su autenticidad. (Williams, 1976:24)

Los autores beat comparten esta tendencia a centrarse en los fenómenos físicos y más específicamente fisiológicos. El rechazo de los valores heredados, y un más amplio rechazo a toda doctrina relativamente sistematizada, tienen en su origen una desconfianza hacia la literatura como un sistema de pensamiento, o más profundamente, hacia el pensamiento mismo como capacidad humana. Desde esta concepción podemos rastrear el interés de Kerouac por ciertos sistemas espirituales como el budismo, y el rechazo de las doctrinas “científicas” como el marxismo, la sociología y la psicología, pues su enfoque es siempre místico jamás analítico. No se trata para los beats de explicar el mundo, ni de interpretarlo, ni de transformarlo, sino de percibirlo, y de intentar dar cuenta de esta percepción: “No solo un desarreglo de los sentidos sino de las evaluaciones personales, las evaluaciones morales de uno mismo” (Kerouac,

2008b:222). La búsqueda de los beats es la misma búsqueda de otros autores norteamericanos, es también la fórmula de Melville, London o Hemingway, buscar aquello digno de ser narrado, *vivir para contarlo*. Pero lo que estos autores buscaban en tierras lejanas, en zonas exóticas, en viajes alrededor del mundo, en el mar, lo que Jack London buscó en el Ártico, lo que la Generación Perdida buscó en las guerras, o en África, lo que Scott Fitzgerald buscó en París, los beats lo encuentran en las experiencias cercanas, en la vida misma y sus riquezas, en el día a día de la gente que vive a su alrededor, en una carretera, un bar o un desierto. Se trata de un nuevo contemplar el mundo, no viajar por el viaje en sí (si bien lo hicieron) sino de observar lo cotidiano con nuevos ojos, y aquí es donde más puede sentirse la influencia de Williams, en el apreciar lo cercano, la vida diaria de las personas y las cosas a nuestro alrededor como objetos poéticos, como entidades plenas de posibilidades estéticas. El poeta debe “confiar en las cosas” (Williams, 1976:32), estar al tanto de ellas, participando en el mundo más que como un observador neutral, nunca aislado jugando con el lenguaje sino inmerso en el mundo vivo.

La prosa de Kerouac se propone también como un experimento gramático: así varias de sus novelas desarmen el sistema de puntuación tradicional, en particular se deshacen del punto y seguido y del punto y aparte para reemplazarlos por un inusual guión largo (–) que resulta más adecuado para una escritura que se concibe análoga al solo de un músico de jazz. El punto resulta demasiado abrupto, un corte de tiempo que fragmenta el sentido y lo desestructura, frente al ritmo que promueve el guión largo, el cual permite continuar las frases bien en minúscula o mayúscula; es el signo que ilustra mejor el tiempo que se necesita para respirar y continuar el desarrollo de la idea.

Ningún punto y aparte separa las frases-estructuras ya quebradas arbitrariamente por dos puntos falsos y comas pusilánimes y por lo general innecesarias – salvo los vigorosos guiones espaciales que escanden la respiración retórica (como el músico de jazz respira entre frase y frase) – “las pausas medidas que son lo esencial de nuestro discurso” – “divisiones de los *sonidos* que escuchamos” – “el tiempo y cómo anotarlo” (William Carlos Williams) (Kerouac, 2015[1957]:87)

Puede tratar de establecerse un paralelismo entre la prosa espontánea de Kerouac y la escritura automática promovida por los surrealistas como A. Breton. La idea de una escritura liberada de toda atadura moral, social o cultural es compartida por ambas técnicas; la diferencia está en la concepción que se tiene del papel del inconciente: para

los surrealistas se trata de liberarlo de la sujeción que impone la conciencia para reprimir el deseo y los impulsos inconcientes, acceder a la verdad que hay en el inconciente. Kerouac y los escritores beats rechazan no ya el psicoanálisis y la psicología, sino el predominio de la mente sobre el cuerpo, de los fenómenos mentales por sobre los corporales.

Cuando resulte posible, hay que escribir “sin conciencia” en un semi-trance (como la “escritura en trance” de Yeats) y permitir que el inconciente admita en si mismo un lenguaje desinhibido, de un interés necesario, “moderno”, hasta un punto que el arte consciente prefería censurar, y hay también que escribir con excitación, velozmente, con calambres por tipear (Kerouac, 2015[1957]:89)

Aquí la mente es concebida como un órgano más, no como el centro rector de las emociones humanas. La facultad de pensar se concibe como secundaria frente a la capacidad de percibir, frente al rol más general de los sentidos como fundamento de lo poético/literario. Los estados mentales de angustia y desolación están sobreentendidos, son previos a la escritura. La vida de Kerouac y la de su generación no se dirige linealmente hacia la perdición, no hay acción o reflexiones en torno a una vida que se encamina a la ruina, sino que más bien esta ruina, este “oscuro proceso de demolición” (Deleuze, 1980:48) es condición previa de la literatura beat. El punto de partida es un descreimiento radical, una angustia nerviosa inconmensurable, como la de las obras de Dostoievski, que “parece haber precedido la primera página [de cualquiera de sus libros]: el héroe es siempre el mismo, llega a la primera página procedente de eternidades de introspección, angustia, melancolía, tal como me ocurre a mí todos los días” (Kerouac, 2008b:223).

La búsqueda que propone la prosa espontánea es un intento de suspender el pensamiento y dejar hablar al propio cuerpo; en este sentido es una escritura lo más individual posible. Es un retorno al cuerpo, por un lado, y a los objetos, por otro, y aspira al cruce de ambas dimensiones. El encuentro entre sujeto y mundo, entre el cuerpo y el mundo, es lo único verdadero. Es el rol mediador del lenguaje lo que lleva a pensar que se trata de dos dimensiones separadas, lo que hace creer que hay un límite entre ellas; en realidad, solo existen como una sola. El ejercicio de la literatura, de lo que Kerouac llama *prosa moderna* (refiriéndose a la prosa espontánea), consiste en el intento de capturar o alcanzar el proceso de interacción del sujeto que escribe con aquello que lo rodea.

Ninguna selectividad de la expresión sino abandonarse a la libre deriva (asociación) de las ideas hacia mares de pensamientos ilimitados, respiraciones sin fin, nadar en el océano del inglés sin otra disciplina que los ritmos de la exhalación retórica [...] después el lector no podrá dejar de recibir el shock telepático y la excitación de sentido que opera a través de las mismas leyes que funcionan en su propia inteligencia humana (Kerouac, 2015[1957]:88).

En el decálogo del artículo *Credo y Técnica de la prosa moderna* se habla específicamente de *un nuevo sentir* y se dan consejos para poder expresarlo y para alcanzar un estado perceptivo nuevo. La escritura debe ser concebida como una actividad que implica completamente al cuerpo, y por tanto se trata de experimentar con él.

Dean y yo estamos embarcados en algo tremendo. Intentamos comunicarnos mutuamente, y con absoluta honradez y de modo total, lo que tenemos en la mente. Tomamos bencedrina. Nos sentamos en la cama y cruzamos las piernas uno enfrente del otro. He enseñado a Dean por fin que puede hacer todo lo que quiera. (Kerouac, 1989:57).

De aquí las razones para los viajes, trabajos y consumos de Kerouac, marinero, futbolista, drogadicto, religioso, inmigrante, empleado de ferrocarril, peregrino, vagabundo, poeta, alcohólico... La escritura como necesidad fisiológica, lejos de ser una actividad intelectual, se apoya en la experiencia vital y en el funcionamiento orgánico. Esto explica la insistencia en escribir todo el tiempo, donde sea; es el primer punto del decálogo, “libretas secretas con apuntes y páginas brutalmente mecanografiadas; pura alegría privada” (Kerouac, 2015[1959]:91)¹¹. Bolsillos llenos de libretas y papeles, escribir recuerdos sobre la marcha, mientras se producen; es la diferencia que señala B. Cook (2011:89) entre las novelas “de la carretera” y las “de infancia”; en las últimas se recurre a antiguos recuerdos mientras en las primeras a libretas de viaje repletas de detalles minuciosos. La escritura deja de ser un arte exclusivamente verbal y una experiencia intelectual, en virtud de la desconfianza hacia el pensamiento que es al mismo tiempo una desconfianza hacia la razón como la responsable de la realidad humana del siglo XX. Las consecuencias de la devoción

¹¹ Traducción de Pablo Gianera.

occidental hacia la razón son las que empujan a los beats a recostarse en el cuerpo, en el propio cuerpo, como fuente de verdad, de realidad. Nada hay más real que una sensación; describirla es el objetivo de todo arte, y la prosa espontánea la técnica literaria que lo permite.

2.2 Prosa espontánea y jazz

Desde el inicio mismo de la fama de los beats, y de Kerouac en especial, el movimiento ha sido asociado a la música jazz, más particularmente al jazz conocido como be-bop, el cual comprende todo un estilo y una etapa de la historia del jazz. Esta asociación proviene inicialmente del entusiasmo de Kerouac por esta música, y de las varias menciones que aparecen en *En el camino* y otros libros acerca de espectáculos de jazz y de distintos artistas de este género, lo que le ha ganado el apodo de *Jazz Poet* y lo ha relacionado con el gran artista de be-bop, el saxofonista Charlie Parker. Además de ello, la asociación con el jazz tiene una relación con el devenir de la técnica espontánea: Kerouac admiraba a los músicos de jazz por su capacidad de improvisar y de tocar según sus sentimientos en el momento, dos elementos a partir de los cuales puede trazarse un paralelo con la prosa espontánea. Kerouac señalaba que su objetivo era escribir al ritmo de su propia respiración, como un saxofonista improvisando un solo jazzístico. La comparación con la música, el escritor-instrumentista, implica, además, un acercamiento al cuerpo, a la comprensión del carácter corporal y afectivo de la escritura. B. Cook (2011:259-261) señala que en su origen la atracción de los beats por el jazz estuvo fundamentada en su carácter ilícito y clandestino (ya que no se volvió un género respetado y de culto hasta varios años después), por el ambiente marginal y subterráneo que lo rodeaba, cercano a la cultura negra; asimismo, por ser una música elusiva y rápida, apta a los cambios repentinos y a las fugas súbitas y abruptas. En el prefacio a su libro *Mexico City Blues* (1959) podemos leer la siguiente declaración: “Quiero ser considerado un poeta jazz tocando un largo blues en una *jam session* una tarde de domingo. Tomo 242 coros; mis ideas varían y a veces pasan de coro a coro o desde la mitad de un coro a la mitad del coro siguiente”, lo cual ilustra el concepto que Kerouac tenía del jazz y de la posibilidad de aplicar sus conceptos a la poesía.

El género musical conocido como jazz surgió a inicios del siglo XX en Estados Unidos, de la fusión de la música negra y de la música europea. De esta combinación, que está en la base de muchas otras músicas del continente americano, el jazz recupera para sí mismo tres elementos constitutivos que lo definen como estilo diferenciado: el concepto

de tiempo musical como *swing*; la improvisación y la espontaneidad en la ejecución; y la importancia del fraseo como elemento distintivo que denota la personalidad y estado de ánimo del ejecutante. Estos elementos definen al jazz no solo como un nuevo género o estilo musical, sino como una manera novedosa de hacer y comprender la música, valorizando el rol de los ejecutantes en su capacidad de personalizar y apropiarse de una obra, de determinar las características, el tempo, la duración y los límites de la pieza a interpretar. Ya no se trata de la escucha de la *obra* de un *autor*, al estilo de la música académica europea, sino de la percepción de los matices personales que el intérprete imprime a la obra a través de su ejecución. El valor musical y estético del jazz no está tanto en la obra escrita, sino en la *performance* y en lo particular y único de la forma de tocar de cada músico. En la música académica, por encima de las diferencias (posibles e inevitables) en la interpretación de una misma pieza por parte de distintos músicos, en diferentes épocas y lugares, es la pieza, la obra escrita por un autor/compositor la que trasciende estéticamente a través de todas sus interpretaciones históricas. Por el contrario, en el jazz el lugar del autor/compositor, si bien no desaparece, pierde relevancia frente al del *intérprete*, al igual que ocurre con el lugar de la obra escrita frente al de la *performance*. Por esto es que no existe en el jazz una forma “correcta” de tocar un tema. La calidad de un tema está en el sentimiento distintivo o emoción particular que el intérprete sea capaz de imprimirle; así, muchos músicos de jazz han desarrollado todo un estilo, toda una escuela que permite a los aficionados detectar más o menos fácilmente quién se encuentra detrás de un instrumento, quién está ejecutando un solo.

La técnica de la improvisación en música es la capacidad de un instrumentista de concebir una determinada melodía, motivo, frase u objeto musical y simultáneamente ejecutarla, lo cual implica un sagaz manejo del tiempo y un conocimiento musical en múltiples niveles. Partiendo de un cierto terreno armónico, de una cadencia o secuencia armónica, y de una línea melódica predefinida, el músico crea el tema en el mismo momento en que está ejecutándolo. Improvisar implica la capacidad de crear frases y melodías durante el desarrollo de un tema, y de suyo supone que estas frases desplieguen un sentido coherente, es decir, que la interpretación desarrolle un determinado sentimiento a lo largo del tema. Consiste también en recrear y reconfigurar instintivamente un tema determinado e imprimirle un sentimiento y una emoción personales. Si bien como virtud técnica o capacidad musical existe desde hace siglos en

la música europea, es en el jazz donde esta técnica adquiere una importancia central y se convierte en el eje de todo el género.

El jazz cambia a su vez el modo de escuchar música, pues el oyente está llamado a conectar con la sensibilidad particular de un momento único. Nunca hay dos temas iguales ni se espera que los haya, antes bien, se busca aprehender la sensibilidad especial de cada intérprete en cada momento. Este cambio en la concepción del hacer y escuchar música abre la puerta a los múltiples géneros y subgéneros derivados del jazz y de su antecesor el blues, que se desarrollarán en occidente y en el mundo mezclándose con las músicas tradicionales y dando lugar en la segunda mitad del siglo XX a las corrientes del rock y el pop, hegemónicos en la cultura masiva desde entonces.

El gusto de Kerouac por el jazz se fundamenta en la capacidad de los músicos de tocar de manera improvisada, en su aptitud para conectarse emocionalmente con el momento en el que se desarrolla la música.

[...] aquel saxo alto de anoche LO tenía... lo encontró y ya no lo soltó. Nunca he visto a un tipo que pudiera retenerlo tanto tiempo.

Yo quería saber qué significaba ese «LO». Dean se echó a reír.

[...] Verás, hay un tipo y todo el mundo estaba allí, ¿cierto? Le toca exponer lo que todos tienen dentro de la cabeza. Empieza el primer tema, después desarrolla las ideas [...] y lo consigue, y entonces sigue su destino y tiene que tocar de acuerdo con ese destino. De repente, en algún momento en medio del tema *lo consigue...* todos levantan la vista y se dan cuenta; le escuchan; él acelera y sigue. El tiempo se detiene. Llena el espacio vacío con la sustancia de nuestras vidas, confesiones de sus entrañas, recuerdos de ideas, refundiciones de antiguos sonidos. Tiene que tocar cruzando puentes y volviendo, y lo hace con tan infinito sentimiento, con tan profunda exploración del alma a través del tema del momento que todo el mundo sabe que lo que importa no es el tema sino que LO ha conseguido... (Kerouac, 1989:246-247).

Las características del jazz en cuanto a la improvisación y al despliegue momentáneo e inmediato de las emociones encuentran un paralelo en la prosa espontánea. La escritura así entendida se funda en los sentimientos del escritor, quien escribe *sin pensar*, guiado por su intuición a partir del desafío de ser absolutamente sincero, en el intento de capturar el sentimiento exacto de un momento y creando sin una idea preconcebida. De modo análogo a un tema de jazz, la escritura espontánea parte de un elemento narrativo y genera distintas variaciones del mismo antes de continuar con otro, desarmándolo en

descripciones veloces y precipitadas. Al tocar un solo y definir una melodía en el mismo momento de estar tocando, el músico de jazz no razona en términos lógicos ni prefigura lo que ocurrirá más adelante en el tema, su duración, su intensidad. El acontecimiento musical tiene lugar más allá del pensamiento, en los territorios menos definibles, menos explicables e inteligibles de las emociones y de la música en sí misma¹², de lo que el propio tema y el momento demandan en su ejecución. La prosa espontánea busca ese mismo desarrollo técnico pero aplicado a la escritura, que el escritor se deje llevar por su emoción sin pararse a pensar, al igual que un músico de jazz no puede detenerse en medio de un solo. La escritura solo debe ser lo más sincera y franca posible, no debe sino referir las emociones más profundas y reales con la mayor sencillez posible.

No obstante esto, debe destacarse que la influencia de la literatura o la estética beat sobre el jazz fue más bien nula; fueron los beats quienes tomaron elementos del mundo del jazz, en un flujo de una sola dirección. Según B. Cook, esto se debió a la falta de formación musical de muchos de los autores beat (a excepción de Ginsberg), quienes creían erradamente que en el jazz tenía lugar algo parecido a una completa libertad expresiva, cuando en realidad se trata de uno de los géneros musicales técnicamente más complejos. La pretensión de fusionar la poesía con el jazz, que dio lugar al movimiento de poesía-con-jazz a partir del cual se dieron recitales donde los poetas subían al escenario a “improvisar” junto a los músicos, fracasó por el desconocimiento que Kerouac y otros tenían acerca de la música (Cook, 2011:260-261). Antes que en el jazz, la literatura beat tuvo una marcada influencia en el desarrollo del rock, movimiento surgido a comienzos de los 60 a partir de las figuras del *rock and roll* y la estructura musical de este género de los 50, pero que incorporó notablemente la poesía y la lírica como elementos centrales.

A partir de su aspiración a la sinceridad y la honestidad puede rastrearse la tardía obsesión de Kerouac con la mentira y sus críticas a los “mentirosos” a quienes adjudica el estado deplorable del mundo, resaltando como un aspecto positivo el elemento autobiográfico y realista de sus obras. Estos ataques y su apología de la verdad, del hecho de haber “dicho la verdad” en sus obras es uno de los motivos más significativos del *arrepentimiento* que se evidencia en las últimas obras de Kerouac, en un tono pesimista y amargo acerca de la marcha de la sociedad y de lo que los beats como

¹² El universalismo del jazz, el hecho de que sea mentado como género madre (incluso de géneros cronológicamente anteriores como el blues) debido a la dificultad de definir sus características, alcance y límites, fue ilustrado con una conocida frase de uno de sus exponentes, Duke Ellington, quien afirmó que el jazz “es todo música” (*It's all music*).

movimiento aportaron a ella. Según afirma en las obras de esta última etapa, la sociedad se ha dejado embaucar por discursos falsos y ha perdido el espíritu individualista y de libertad que la habría caracterizado décadas atrás. Y entre esas mentiras está el propio mensaje de la Generación beat que, malinterpretado y distorsionado, ha dejado tras de sí toda una constelación de movimientos y filosofías que no buscan una nueva visión ni buscan ya un conocimiento de las personas en sí mismas. Y es que la de Kerouac es una postura fuertemente individualista: no aspira sino a una nueva visión individual y a un nuevo sentir espiritual. La revolución a la que aspira Kerouac es una “revolución de mochilas”, un cambio de masas pero no material sino perceptivo. El cambio a nivel material, a nivel de las relaciones sociales materiales no es lo central y a lo sumo tendrá lugar como consecuencia del cambio sensible, que para Kerouac se interpreta como una nueva sensibilidad, una nueva visión sobre el mundo. Por eso desprecia las doctrinas y todo aquello que desvíe a las personas con “mentiras”.

[...] las historias inventadas y las novelas rosas sobre lo que pasaría SI... son para niños y adultos cretinos que temen reconocerse en un libro igual que temen mirarse al espejo cuando están enfermos o heridos o resacados o locos (Kerouac, 2011:13).

El motivo por el que estoy tan amargado y, como digo, «angustiado» hoy en día, o uno de los motivos, es que todo el mundo miente y por eso dan por supuesto que yo también lo hago [...]. Dado que el mentir se ha impuesto tanto en el mundo de hoy [...], cuando un hombre dice la verdad, todos los demás, que al mirarse al espejo ven a un mentiroso, dan por supuesto que también miente. (Kerouac, 2007b:17)

2.3 Poesía y prosa

En el apartado acerca de la autobiografía se detalló cómo los géneros literarios son construcciones históricas, y que los límites de lo literario, lo ficcional, se construyen junto a los que corresponden a lo real y a lo sagrado. Las fronteras entre territorios ontológicos definidos varían en cada cultura y a su vez se modifican a lo largo del tiempo en función del movimiento histórico. Esta consideración puede ser aplicada a otra dicotomía que atraviesa a la obra de Kerouac, la distinción entre poesía y prosa. Si bien Kerouac es reconocido por sus obras en prosa, no es menor el lugar que ocupa su obra poética, que se ha ido editando a lo largo del tiempo, y gran parte de ella, de manera póstuma. Hay quienes incluso afirman que Kerouac era esencialmente un poeta; entre ellos, el propio Kerouac. En este apartado se analizará la relación entre poesía y

prosa desde las nociones de la prosa espontánea, a partir del supuesto de que esta técnica, como modo de acercamiento hacia la escritura, va más allá de las distinciones entre géneros, incluso entre disciplinas artísticas, ya que no se reduce ni a una forma literaria ni a una forma determinada de arte, como se ilustró a través del paralelismo con el jazz. El sentido de la prosa espontánea y sus supuestos pueden aplicarse tanto a la prosa como a la poesía, y así el escritor puede utilizarlos libremente en ambos tipos de escritura. Si predominan la visión y percepción particulares del artista la clasificación de los géneros literarios puede obviarse; la poesía puede ser prosa y viceversa si se establece un nuevo criterio de clasificación, o más bien se elimina todo criterio.

Algunas obras de Kerouac, como es el caso del póstumo *Libro de esbozos*, intentan llevar los principios de la prosa espontánea hasta el límite. Se trata este libro de un trabajo a medio camino entre la narración y la descripción poética, pudiendo considerarse como poesía narrativa, o como narración en verso. Al estar compuesto de “esbozos” que siguen una línea poética/narrativa pero se desarman constantemente en digresiones e interrupciones, su resultado es tanto libre y desestructurado como desordenado y minucioso, por momentos desorganizado pero extremadamente puntilloso, explicando con el mismo detalle tanto complejos conceptos estéticos como rutinas y escenas cotidianas. En uno de los fragmentos de este libro se lee:

En toda escritura, creativa
o reflexiva, tiene que haber
un único modo:
es decir, el modo
inmediato, sin planificar, que fluye
libremente. Pues todo es puro;
la palabra es pura; la mente
es pura; la palabra es pura. (Kerouac, 2008b:394-395)

En otra obra poética también publicada de modo póstumo, Kerouac aplicó los fundamentos de la prosa espontánea al tipo de poesía japonesa conocida como haiku. En este *Libro de Haikus*, si bien se mantiene la temática predilecta del estilo (centrada en los fenómenos naturales, astronómicos, climáticos y animales), no ocurre lo mismo la métrica, lo cual es un elemento fundamental del haiku, sino solo la estructura de tres versos que contengan un concepto, imagen u objeto poético. Nuevamente el interés está puesto en la técnica, en la capacidad de plasmar la percepción de la naturaleza, del

comportamiento animal, del movimiento de los astros, de los fenómenos que anuncian cambios de estaciones.

First December cold

wave-not even

One cricket

50 miles from N.Y.

all alone in Nature

The squirrel eating (Kerouac, 2008c)

Más allá de estas afirmaciones, sería un error pensar que la obra de Kerouac no es más que un compendio anárquico de emociones y experiencias aleatorias. En este sentido resulta importante tener claro que el planteo estético de la Generación beat y de Kerouac en particular se propuso como un modo de revolucionar la manera de componer y entender la literatura, en una época gris de gran conformismo y elitismo, buscando borrar diversas fronteras no por capricho sino en la búsqueda de una expresión verdadera, de un sentimiento sincero, de una emoción franca, sin depender de ningún tipo de mediación más que la de la propia subjetividad. Debe desterrarse la idea de la espontaneidad como un “rpto de inspiración”, concepto ingenuo y romántico que lejos está del trabajo real de cualquier escritor serio.

El texto de H. Cunnell *Esta vez deprisa: Jack Kerouac y la redacción de “En la carretera”* resulta de mucha ayuda para comprender la evolución y desarrollo del texto original de *En el camino*, sobre el cual, debido a su masificación, se han erigido multitud de mitos. El más conocido de estos mitos es aquel que indica que Kerouac escribió el texto completo de un tirón, en un estado de trance grafómano, y que era tal su velocidad al tipear que le molestaba cambiar las hojas de su máquina de escribir, así que decidió pegar una sobre la otra para no tener que cambiarlas. En términos de Kupetz (2010), el hecho de alterar el soporte sobre el cual escribía ilustra la profundidad de búsqueda de alternativas encarada por Kerouac. El texto mecanografiado resultante quedó archivado en un extenso rollo.

Si bien este rollo existió (y aún se conserva) y la redacción de la primera versión fue escrita en un lapso de tres semanas, Cunnell revela cómo esta novela es consecuencia de un largo proceso de evolución creativa, y cómo fue dando lugar a diversos intentos de elaboración acerca del mismo tema (dos amigos viajando sin rumbo en busca de *lo*

sagrado), de los cuales resultaron dos libros publicados y varias versiones inéditas. Del mismo modo, las notas sobre las que se basó Kerouac fueron escritas a lo largo de varios años en multitud de cuadernos y libretas, sin contar las experiencias de los diferentes viajes por Estados Unidos y México que abarcan un total de cinco años.

CAPÍTULO 3

3.1 Espacio/Tiempo

Existe en las obras de Kerouac una especial articulación entre el espacio y el tiempo, dos dimensiones de la existencia de las cosas. El vínculo que se establece entre tiempo y espacio resulta en una forma de identificación entre ambos: el territorio, el espacio geográfico, aparece simbólicamente acoplado a lo temporal, al tiempo tanto en el aspecto personal como cósmico y civilizatorio. En lo que refiere al futuro, éste es entendido en dos sentidos fundamentales: el primero como el destino y rol histórico de América, de Estados Unidos como la gran nación democrática, heterogénea, excepcional, que se configura como tal en su marcha hacia el Oeste, conquistando y ampliando más allá de sus límites tanto su propia frontera como la de toda la civilización occidental, siendo la vanguardia de Occidente; el segundo como el de la nueva visión, la nueva percepción de las cosas, relacionada a su vez con el Oriente, con sus concepciones metafísicas y espirituales, y con el concepto de iluminación. En cuanto al pasado, éste es entendido en un sentido genealógico, lingüístico, nacional y étnico-cultural. De este modo el pasado se reconoce en el Este, el lugar de origen de Kerouac y su familia, Québec y Nueva Inglaterra, pero en un sentido más amplio incluye a Europa y más específicamente Francia y la región de Bretaña.

Esta relación espacio-tiempo se apoya en el significado largamente extendido de la Frontera y del Oeste en la historia y la literatura norteamericanas. Esta interpretación del Oeste y del Este se manifiesta como un corolario, una veta o una resignificación de la teoría historiográfica sobre la Frontera norteamericana, conocida como la “tesis de la frontera”. Esta tesis ha gozado de una dilatada preponderancia en la interpretación de los orígenes de la democracia norteamericana, como así también en la idea del excepcionalismo norteamericano. Lo que interesa en este trabajo es cómo Kerouac la retoma en sus libros como uno de sus temas principales, reformulando el significado del Oeste como Frontera y como el lugar al cual apuntar la búsqueda de la identidad personal y nacional.

La relación entre espacio y tiempo se presenta como una doble oposición/continuidad entre pasado y futuro, por un lado, y entre Este y Oeste, por otro. En estas dos oposiciones/continuidades se puede reconocer un paralelo entre el Este como el pasado, el ámbito de lo conocido, lo estable, la identidad cristalizada; y el Oeste como futuro, apertura, oportunidad, lo nuevo y extraño. El Este como lo europeo, tradicional,

antiguo, el basamento o punto de partida; el Oeste como lo propiamente americano, la novedad, el territorio a conquistar. Esta interpretación tiene sus raíces en la mencionada tesis de la frontera, la cual establece que el origen de la democracia en Estados Unidos, esto es, de la identidad propia del país como la primera democracia moderna, fundamento y modelo de todas las demás, se sitúa en el proceso de conquista del Oeste, de expansión de la frontera, en el contacto con lo nuevo, lo inexplorado, lo salvaje, de espaldas a la herencia europea. Para este análisis retomaremos el texto de G. Deleuze “De la superioridad de la literatura angloamericana” (1980), el cual define la literatura norteamericana como una *línea de fuga* y expresa una particular relación con el territorio. A partir de estas ideas se intentará trazar la línea que desde Kerouac se interna en los movimientos literarios anteriores, retomando y reinterpretando los mismos temas pero desde la perspectiva de la generación beat y de la generación de posguerra, con sus particularidades y sus sistemas de valores.

3.2 El Oeste y la frontera en la historia y la literatura norteamericanas

La tesis de la frontera, desarrollada por el historiador Frederick Jackson Turner en su ensayo *El significado de la frontera en la historia americana* (1987[1921]), afirma que la democracia surgió en la frontera del Oeste norteamericano a partir de las peculiaridades que allí tuvieron lugar. La frontera como lugar donde la civilización entra en contacto con las formas de vida primitivas, donde todo está por hacerse, habría permitido a quienes a lo largo del tiempo se instalaron allí desarrollar nuevos valores, independientes de las antiguas costumbres europeas, en especial las relacionadas con las jerarquías y el lugar de las personas en la sociedad. En la frontera no existen instituciones religiosas, estatales, militares o aristocráticas, es una tierra abierta a la conquista y a la colonización y quien quiera establecerse allí puede hacerlo libremente sin depender de nadie más que de sí mismo. Los valores, historia y mentalidades europeos son olvidados en la frontera pues no tienen utilidad alguna y no pueden obrar como excusa o como una herencia que cargar. Es así que surge aquí el poderoso concepto del hombre que se hace a sí mismo, el *self made man*, el cual es el fundamento de la democracia y, por extensión, de toda la Edad Contemporánea occidental. Es el origen de la idea de que la democracia es el sistema que permite a cada hombre hacer su vida libremente, solo limitado por su propia voluntad, ambición y capacidad de lograr sus objetivos, y de los Estados Unidos como la tierra de la libertad y las oportunidades, fundamentos del denominado *sueño americano*.

Los Estados Unidos como estado nación tienen su origen en las trece colonias británicas de América del norte. Estas colonias, una vez que se hubieron independizado, comenzaron una política expansionista hacia varios puntos, pero fundamentalmente hacia el Oeste, hasta entonces territorio virgen u ocupado por pueblos originarios. Esta conquista del Oeste, esta extensión de la frontera del país es, según F. J. Turner, el factor dominante de la consolidación de la nación norteamericana, de su idiosincrasia y de su sistema político. Es en el contacto del hombre europeo con lo primitivo y esencial, en la relación que tiene lugar entre lo civilizado y lo bárbaro, que surge la verdadera esencia de los Estados Unidos. El espíritu específicamente americano nace de ese contacto que implica un desarrollo con características propias, que deja de lado las costumbres y sistemas europeos y los olvida para crear una nueva conciencia humanista, individualista y liberal.

La frontera es lo que permite apuntalar la unidad nacional del país. En este contexto histórico surge la figura del pionero, el colono que extiende el territorio fundando asentamientos y poblados, instalándose en territorio virgen y desarrollándolo al incorporarlo a la civilización. En los pueblos y ciudades fundados a medida que la frontera se extiende los hombres pueden vivir libremente de su trabajo y esfuerzo. El pionero, la figura paradigmática de la extensión de la frontera, aquel que impulsa el desarrollo y poblamiento de nuevas áreas y las incorpora al territorio nacional, el hombre independiente que planta bandera en la tierra deshabitada y salvaje, en contacto con la naturaleza y con los hombres no civilizados, los nativos, es según esta tesis la quintaesencia del espíritu nacional. A través de esos hombres el país adquiere las distintivas características que lo hacen único: el igualitarismo, el rechazo al control social, la libertad entendida como ausencia de todo gobierno, el individualismo como cimiento del espíritu cívico. En este sentido, la tesis de la frontera es un importante fundamento del excepcionalismo estadounidense. Los hombres americanos se hacen a sí mismos, cortando la dependencia con su pasado y forjándose su identidad y su moral propias en la exploración y conquista del territorio. El Oeste, en este sentido, tiene el significado del progreso y desarrollo del país, la clave de su destino, pues lo que tienen en común los norteamericanos, la base de su nacionalidad, se funda en el compartir esta serie de valores y obligaciones morales más que en cuestiones étnicas e históricas, a diferencia de las naciones europeas, haciendo de Estados Unidos una nación excepcional, a la cual no aplican las leyes y reglas que aplican a las otras naciones.

Este conjunto de ideas y visiones acerca de sí mismos por parte de los norteamericanos se reveló también en la conocida doctrina del Destino Manifiesto, la cual ensalzaba las virtudes de las instituciones forjadas en los Estados Unidos, en especial los valores considerados como democráticos en función de los cuales se fue conquistando y poblando la frontera Oeste. Como el lugar de encuentro de lo viejo y conocido con lo nuevo desconocido, la expansión de la frontera resultó un acontecimiento clave en el crecimiento de Estados Unidos como potencia, además de forjar la mitología democrática-racional-individual que resultará definitoria en el carácter del nuevo país. Ideas como la integración regional en función de una serie de creencias o valores, la mezcla de razas, los derechos individuales, el self made man democrático, provienen de esta mitología del hombre civilizador que tiene una de sus máximas expresiones en la doctrina del Destino Manifiesto, que consiste a grandes rasgos en la idea de que los Estados Unidos están destinados a expandirse desde el Atlántico hacia el Pacífico y por extensión a todo el globo, imponiéndose a lo que encuentren a su paso. El Destino Manifiesto fue el credo que sustentó la expansión hacia el Oeste de los colonos durante el siglo XIX, resumida en la frase *América para los americanos*. Esta doctrina, respaldada por la pretendida superioridad cultural e institucional de Estados Unidos, justificó a largo plazo el derecho, devenido obligación, de extender estas instituciones a todo el orbe, y el concebir esta misión como un plan divino. Así el Oeste, el territorio a conquistar, contribuyó al significado de la misión histórica de Estados Unidos de expandir sus valores por el mundo.

Estos conceptos a su vez forjaron con el paso del tiempo lo que puede denominarse el universalismo americano. Es la tesis del país *sin historia* (Berardi, 2010): la visión que los norteamericanos tienen de sí mismos es la de una sociedad libre de la influencia del *ethos* que arrastran consigo las naciones europeas, y por ende su estilo de vida y sus valores aparecen como universales y aplicables a cualquier sociedad en cualquier tiempo y lugar. Sumadas, estas doctrinas e ideas han conformado también el imperialismo norteamericano, cuyos pilares ideológicos están en el deber de expandir la democracia capitalista por ser la forma más avanzada de sociedad y que puede y debe ser puesta en práctica en todo el mundo.

Estas ideas tuvieron gran influencia en la literatura norteamericana. Se pueden rastrear de en el universalismo cristiano-humanista de W. Whitman, en sus versos dedicados a los hombres de todas las épocas, a la humanidad vista en perspectiva, a lo que hay de universal en todos los hombres: el amor fraternal y el amor a la justicia. También

pueden advertirse en el pacifismo individualista y antiautoritarismo de H.D. Thoreau, y en el trascendentalismo y la nueva visión de la naturaleza propuesta por R. W. Emerson. Estos tres autores, entre los más notables del siglo XIX, y que vivieron en la época en que se desarrolló la expansión de la frontera, fueron los representantes literarios de la naciente democracia americana, del carácter creciente de su territorio y de los hombres independientes material y moralmente, frente a los desafíos primitivos. Es de destacar el caso de Thoreau, quien se retiró a vivir a los bosques de modo solitario durante dos años, experiencia a partir de la cual nació su conocido libro *Walden*, publicado un año antes de *Hojas de Hierba* de Whitman.

A partir de estos autores se puede rastrear la relación especial que la literatura norteamericana ha establecido con el territorio y con la naturaleza. En el *Walden* de Thoreau ya nos encontramos con un personaje que se retira a una cabaña a vivir en medio de la naturaleza, valiéndose por sí mismo, en un retorno al estado originario y auténtico de la relación entre el hombre y el mundo. En esta misma línea se inscribe el trascendentalismo de Emerson. Conceptos propios del trascendentalismo como la identidad entre el alma y el mundo, y la posibilidad de inaugurar una nueva era a partir de una nueva relación entre el hombre y la naturaleza, encontraron adeptos en los ya mencionados Whitman y Thoreau, a quienes Emerson apadrinó. La propuesta trascendentalista de una vía intuitiva para entender al mundo, sin la mediación de las instituciones ni de sus ideas (no obstante contando con un componente religioso cristiano), fue crítica de los valores de conformidad predominantes de su época, llamando a los individuos a buscar una relación original con el universo, afirmando que solo es posible conocer a través de la propia experiencia e intuición, en convivencia espiritual con la naturaleza. Para Emerson es en el contacto con ésta, en el estudio y observación de sus leyes fundamentales, donde el hombre puede conectarse con el cosmos, entendido como la divinidad. En este mismo sentido se expresa Thoreau acerca de la relación del hombre con la naturaleza. En una famosa cita explica que se retiró a los bosques para “de manera voluntaria enfrenar solamente los hechos esenciales de la vida” (Thoreau, 1949). En línea con estos conceptos, en Whitman encontramos el recurso a la historia universal, a los sentimientos que atraviesan al sujeto humano en todos los lugares y en todas las épocas.

La relación con el territorio como particularidad de la literatura norteamericana es analizada por Deleuze (1980), para quien esta literatura es un sistema dinámico que no describe la realidad ni crea realidades alternativas, que no busca “transportar” al lector

al mundo de la ficción, sino que busca *transformarlo*, por medio del trazado de líneas de fuga, de nuevos territorios y formas de vida. Una línea de fuga es aquello que permite, según este autor, desarmar un sistema de valores, desestabilizar las creencias instituidas, desarticular una forma de vida estructurada. Así la literatura tiene la función de “agujerear las paredes” de los sistemas establecidos (sean materiales, morales o mentales) para crear caminos posibles hacia nuevas formas de vida, nuevas formas de pensar y nuevas formas de sentir. Pero no se debe creer que la creación literaria tiene lugar en el vacío o en abstracto, desconectada de estas líneas de fuga; por el contrario, el escritor no puede trazar líneas de fuga sin implicarse él mismo en esta desterritorialización. El escritor se arriesga, pone en juego su identidad en la creación literaria, ya que una fuga (si es verdadera) no tiene retorno, algo se quiebra y no puede volver a componerse, no puede volverse al estado anterior a la huida. Fugarse hacia nuevas formas conlleva el riesgo de destruir lo dado, de acabar con la seguridad de un lugar, una identidad, un país o una forma de vida, y no encontrar una forma superadora, mejor, menos opresiva, más feliz. Incluso puede ocurrir que una vez concretada la huida no se encuentre absolutamente nada.

Según Deleuze este es el caso de varios autores norteamericanos, allí podemos dar con una posible explicación para los viajes y oficios de muchos de estos escritores, en la búsqueda de líneas de fuga, en el intento de trazar nuevos caminos y crear nuevos territorios. También puede explicarse el final de algunos de ellos, el suicidio de Jack London, el alcoholismo que acabó con Fitzgerald y el final decadente y autodestructivo del propio Kerouac. Deleuze opone esta literatura a la literatura francesa, y en un sentido más amplio opone la cultura y la historia francesas a la cultura y la historia de Inglaterra y Estados Unidos. Si los ingleses son la civilización que desarrollan las condiciones para el capitalismo, desencadenando movimientos y flujos que se vuelven incontrolables, los franceses intentan regular esos flujos, delimitar el territorio en el que se desenvuelven, estructurar el aparato capaz de controlarlos. El movimiento hacia el Oeste de los pioneros no es sino la búsqueda de nuevas formas, la huida de lo conocido, de lo europeo, hacia la fundación de un nuevo país y de un nuevo mundo. Por eso la expansión de Estados Unidos toma un sentido universal, al igual que la literatura de ese nuevo país, se dirige a todos los hombres porque su pretensión trasciende las fronteras que imponen el espacio y el tiempo.

3.3 El viaje y *lo sagrado*

En el sentido que se explicó, en los términos de Deleuze, la huida o fuga puede pensarse como lo opuesto al viaje. El viaje es el movimiento a través del espacio, es cambiar de lugar, y ello no implica necesariamente una huida. Los viajes pueden ser huidas, pero puede haber huidas inmóviles, que no conlleven movimiento alguno¹³. Además huir no es viajar porque existen viajes *a la francesa*, en los cuales el viajero se limita a transportarse y transportar su yo, sin que eso implique ninguna ruptura. Más allá de ello, el viaje es un tema clásico de la literatura, uno de los grandes temas de todos los tiempos; y por consiguiente un tema repetido de la literatura norteamericana, con ejemplos notables como Poe, London, Melville o Hemingway, y que permite establecer otro nivel de la especificidad de lo norteamericano, cuya literatura está centrada en la acción antes que en las esencias. La huida entonces se entiende como acción, el modo en que se huye y se trazan líneas de fuga es geográfico, es una búsqueda permanente de la frontera. La literatura angloamericana es creadora de vida, conlleva un devenir, esto es, se centra en el proceso de *llegar a ser* antes que en las cualidades del *ser*. En este sentido es que lo angloamericano es definido como opuesto a lo francés: los franceses son aquella cultura que *se piensa* a sí misma, que todo lo interpreta, que busca un punto de apoyo a partir del cual se pueda decir algo, establecer una estructura, una cosmovisión, una historia, un antes y un después colmados de las causas necesarias y los procesos que las desencadenaron. En cambio lo angloamericano se reconoce en el trazado de líneas de evasión, la exploración de los límites y lo que hay más allá de ellos, un recomenzar una y otra vez partiendo de una línea quebrada y discontinua que no proviene de ni se dirige hacia un punto determinado, sino que se dibuja en un punto de partida indeterminado hacia una dirección desconocida. Los angloamericanos rechazan el idealismo, la ideología, la intelectualidad, la crítica de la vida, lo imaginario y lo simbólico, y abrazan las sensaciones, los sentimientos, lo real, la admiración del mundo. El problema americano puede resumirse en las preguntas: ¿cómo se llega a ser algo diferente de lo que se es, cómo podremos llegar a ser algo distinto de lo que somos? Por el contrario los franceses se preguntan ¿qué somos, cómo hemos llegado hasta aquí, hacia dónde vamos?

El viaje como argumento es uno de los fundamentos de las novelas de Kerouac, pero como se dijo no es sino un viejo tema literario, entendido como experimentación, como

¹³ Deleuze cita el caso de los nómadas, de quienes afirma que nadie los ha comprendido nunca, y que son los que jamás se mueven pues rehúsan apartarse de la tierra en la que viven, en una huida inmóvil permanente.

exploración del territorio geográfico y humano del mundo, como retrato hablado de lo que hay, de la vida del hombre y su relación con la naturaleza y con la sociedad. Si bien el viaje no es sinónimo de huida, en Kerouac sí encontramos un viaje que es también una línea de fuga, ya que puede apreciarse en varias de las novelas de la carretera un concepto superior al del viaje, más amplio, y que lo engloba: el concepto de *lo sagrado* y su búsqueda. En Kerouac lo sagrado excede al viaje, el viaje está subordinado a él y es una manera de darle forma a la búsqueda, de encausar el impulso que produce la percepción de lo sagrado, pero que también puede expresarse de otras maneras, intentado huir por otros medios como la religión, las drogas o el sexo.

Siguiendo a G. Mouratidis (2010), la búsqueda de lo sagrado puede entenderse como el problema de lo auténtico y de la autenticidad, preocupación existencial común de la posguerra y su literatura, pero que en Kerouac está atravesada a su vez por el problema más actual de la autenticidad de la representación. La transición entre el problema de la autenticidad y el problema de la representación es constitutivo del pasaje a la posmodernidad y atraviesa a la obra de Kerouac en su conjunto. Si el punto de partida original de Kerouac era la intención de hablar clara y honestamente, de decir la verdad y lograr una expresión depurada de cualquier corrupción, el cumplimiento de este objetivo se revela finalmente imposible porque el propio lenguaje encuentra un límite, una frontera que no puede atravesarse, un punto a partir del cual no se puede seguir avanzando pues ya no se puede decir nada, al igual que ocurre con la metáfora de Big Sur como el límite final del país, el océano Pacífico como la representación de *eso* que no puede ser atravesado, el límite del país, de Occidente y del mundo. *Eso* que no puede ser descrito, como el mar que marca el final de América¹⁴, es lo sagrado, lo que no puede ser percibido, aquello que está más allá del lenguaje o el pensamiento, pero es cognoscible y reconocible a través de la experiencia, o intuido unas pocas veces a lo largo de la vida por medio de lo que algunas filosofías orientales han denominado *satori*, “la iluminación”. La búsqueda de lo sagrado es siempre infructuosa porque, como enseña el budismo, no se trata de responder a la pregunta por el ser, ya que cualquier intento de respuesta conduce inevitablemente al sufrimiento. De lo que se trata es de suprimir la pregunta, no de intentar responderla; esa supresión puede lograrse y es lo que se conoce como *satori*. La percepción de la totalidad del ser y de la identidad

¹⁴ F. J. Turner se preguntaba qué ocurriría con América cuando se llegara al límite del territorio, esto es, cuando la fuente de la democracia americana se agotase. A la luz de la historia puede verse cómo Estados Unidos ha continuado expandiéndose, cuando no territorial, sí económica, política, cultural y militarmente.

entre el cosmos y el individuo no es algo que cualquiera pueda alcanzar pues requiere de estudio, práctica y sabiduría. Pero antes de que Kerouac entrara en contacto con el budismo y su modo de vida ya percibía la existencia de lo sagrado e intentó buscarlo, y esta búsqueda fue la base de los viajes que realizó (y a partir de los cuales produjo el material para sus novelas) y de su técnica espontánea.

Lo sagrado como concepto es un tema recurrente en Kerouac. En *En el camino* es de algún modo el tema central del libro. La relación entre Sal Paradise (alter ego de Kerouac) y Dean Moriarty (alter ego de Neal Cassady) gira en torno a la búsqueda de lo sagrado, a la diferente forma en que ambos personajes entienden la trascendencia. Por un lado Paradise es el escritor joven que desea trascender a través de su obra y para ello viaja y busca experiencias nuevas; el libro comienza con su encuentro con Moriarty, un joven con una vida muy agitada que ha recorrido el país, ha estado preso, se ha casado varias veces y es sumamente inquieto, despreocupado de cualquier norma social. Según Mouratidis, Cassady representó para Kerouac la reafirmación de la vida y la juventud: como afirma en la primera frase del rollo original de *En el camino*, “Conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre... acababa de recuperarme de una enfermedad de la que ahora no me molestaré en decir nada salvo que tenía que ver con la muerte de mi padre y de mi espantosa sensación de que todo había muerto”. Ello se acopla con el sentimiento, descrito en muchas ocasiones por Kerouac, de la fugacidad de la vida, de lo trágico que hay en ella y de lo inevitable e irreversible de la pérdida y la finitud, ante las cuales nada puede hacerse. Por caso, en *Big Sur* (2007:60-63) Kerouac narra emotivamente cómo vuelve a él este oscuro sentimiento ante la muerte de su gato. El sentimiento de la pérdida puede rastrearse en Kerouac hasta su primera infancia, momento de la muerte de su hermano Gérard a la edad de nueve años, cuando Kerouac tenía cuatro. Neal Cassady representó así para Kerouac una forma de contrarrestar la fugacidad y la impotencia que provoca lo irremediable que forma parte de la vida, viendo en él la encarnación de una afirmación completa y sin culpa de la individualidad y la independencia, de una vida que es marginal y errante por propia decisión, por el gusto mismo de vivir por fuera de la sociedad, una sociedad en la que Kerouac no sentía que encajaba del todo debido a sus magros resultados como universitario y como literato y a su sentido del desplazamiento sociocultural por provenir de una familia trabajadora, inmigrante y católica.

En la relación que mantiene con Cassady se expresa una de las ambivalencias más fuertes y tal vez la más conocida de toda la obra de Kerouac, entre dos tipos de vida con

aspiraciones opuestas, con valores opuestos, con objetivos irreconciliables. La relación entre Kerouac y Cassady expresa la contradicción de ambos y tal vez de todos los movimientos contraculturales surgidos en la segunda posguerra, y de los cuales la Generación beat fue el punto de partida. Según el propio Kerouac la novela se trata de dos chicos que viajan en busca de algo que al final no encuentran; esto la enlaza con otras novelas de la época que también expresan la preocupación existencialista por la esencia del ser, por la autenticidad y por la identidad, más allá de las fronteras marcadas por las instituciones tradicionales. Es el tema antiguo del héroe que debe reconocerse a sí mismo como tal, es decir, encontrar su identidad, y que en este momento del siglo XX se expresa a través del concepto del sujeto que individualmente logra enfrentar las instituciones de la modernidad que lo oprimen para hallar su verdadera identidad y lograr trascender. Kerouac y Cassady aparecen como los dos polos de una misma vida tironeada entre el anhelo de una existencia doméstica, larga y tranquila, y la posibilidad de la trascendencia, sea a través del arte, del autoconocimiento o de cualquier otra forma. Es por eso que Paradise es escritor, mientras que a Moriarty ello parece interesarle en un principio pero luego se demuestra que no. A Moriarty no le interesa la fama ni el heroísmo, está libre de ese peso, no busca lo sagrado porque ya lo conoce, lo ha conocido siempre, y por eso, no persigue la gloria. Paradise es su opuesto y esa es la razón de que no pueda separarse de él, porque percibe la esencia de lo que él mismo anhela para sí, una vida auténtica y libre que le resulta imposible alcanzar, y eso es lo que lo mueve de un punto a otro de su péndulo vital: habiendo renunciado a la vida burguesa y anónima se encuentra atrapado en la búsqueda de lo sagrado, de su destino, y al no encontrarlo vuelve intermitentemente a su anhelo anterior.

“Me veía en el centro de América como un patriarca”, dice en el comienzo del tercer capítulo de *En el camino* (1989:215). Según Mouratidis, la ambivalencia que caracterizó la vida de Kerouac aplica también en un nivel sociocultural, es el sentimiento de toda una sociedad enfrentada a grandes cambios. La nostalgia e idealización del pasado, del país de la Depresión, de la expansión hacia el Oeste, se le aparecía como la representación de la sinceridad, inocencia e individualidad colectiva, frente a los cambios que comenzaban a tener lugar al final de la Segunda Guerra. Esto orientó a Kerouac “fuera de la corriente sociocultural dominante, lo cual representó un desplazamiento de su propio tiempo histórico” (Mouratidis, 2010:102). Así el sentido de lo auténtico solo puede mantenerse como ideal; mientras la idea se mantuviera, también lo estaría la posibilidad de su realización. Así se ilustra el sentido del viaje como fuga:

como lo que se busca es desconocido, misterioso e inalcanzable, se requiere que la búsqueda sea permanente y constante, y debe dirigirse en todas direcciones al mismo tiempo, pues se corre el riesgo de “atascarse”. El movimiento entre las dos formas de vida, la planificada, acomodada y apegada al sueño americano frente a la alocada, mística y artística, es tortuoso para Kerouac y es lo que lo distingue fundamentalmente de Cassady, pues éste se adapta a cualquier ámbito sin pensarlo, sin remordimientos, verdaderamente libre tanto para decidir formar una familia y mantener un trabajo como para largarse por la carretera hacia ningún lado. Toda la vida y obra de Kerouac están atravesadas por la dicotomía entre dos formas de vida, entre dos identidades, entre dos universos igualmente cargados de falsedades y promesas incumplidas. En *En el camino* encontramos una escena en la que un agotado Paradise duerme largamente en una pensión de Des Moines, Iowa. Al despertar tiene una experiencia excepcional y fuertemente simbólica: por unos segundos no sabe quien es:

Me desperté [...] y aquel fue un momento inequívoco de mi vida, el más extraño momento de todos, en el que no sabía ni quién era yo mismo: estaba lejos de casa, obsesionado, cansado por el viaje, en la habitación de un hotel barato que nunca había visto antes, [...] y auténticamente no supe quién era yo durante unos quince extraños segundos. No estaba asustado; simplemente era otra persona, un extraño, y mi vida entera era una vida fantasmal, la vida de un fantasma. Estaba a medio camino atravesando América, en la línea divisoria entre el Este de mi juventud y el Oeste de mi futuro [...]. (Kerouac, 1989:26-27)

Esta experiencia además tiene lugar en una ciudad del centro geográfico de Estados Unidos. Des Moines aparece como el punto medio entre el pasado que se abandona, representado por el Este, y el futuro al que se apunta, representado por el Oeste. Si el sueño americano y el transcurrir plácido de una vida estándar son una ilusión, un engaño del sistema, el opio de una sociedad cuyos individuos no se atreven a cuestionarse nada y mucho menos a sí mismos y a la vida que llevan, igualmente ilusoria es la liberación que promete la figura de Cassady, la idealización del Oeste con su posibilidad de acceder a una existencia más plena a través de la búsqueda de lo auténtico, todo lo cual se revela como la excusa perfecta para escapar de la realidad y de la propia identidad, negándose a uno mismo en lugar de enfrentar los propios problemas.

En última instancia las novelas de Kerouac tratan sobre el fracaso de cualquier intento de acceder a lo auténtico, sobre la desilusión que conlleva el hecho de idealizar a una persona, a un tiempo o a un lugar. En este sentido Kerouac se caracteriza por sustentarse en el *coming of age*, el pasaje hacia la madurez que conlleva la ruptura del romanticismo juvenil y una visión idealizada acerca del mundo. La de Kerouac es la mirada de un joven que busca su identidad y es justamente su juventud, además de su estilo, su angustia y desolación y sus aventuras lo que lo hicieron famoso y portavoz de la generación de la posguerra, la cual enfrentaba esos mismos problemas de identidad por primera vez. Tal vez el mérito de Kerouac y la Generación beat haya sido adelantarse unos años a la aparición de la juventud como sujeto, haber expresado tempranamente lo que muchos sentirían unos años después. Esa puede ser la explicación para sus problemas para publicar y para su éxito posterior, pues lo que él vivió e hizo en la década del 40 fue lo que miles de jóvenes vivieron diez años después, a fines de los 50, anunciando la explosión que tuvo lugar en los 60 y que hizo de la juventud un protagonista central de los cambios sociales que marcarían a la sociedad para siempre. Por último, y siguiendo nuevamente a Mouratidis, encontramos en Kerouac el pasaje de la representación mítica e idealizada de Cassady como el santo loco y el perfecto antihéroe a una representación terrenal y más realista de él y de su vida y sus problemas. De *En el camino* en adelante, la representación de Cassady oscila entre la idealización mítica de su figura y un realismo crudo y desilusionado. Por medio de esta oscilación podemos analizar la trayectoria completa de Kerouac y de la Generación beat, lo cual se hará en el siguiente párrafo.

3.4 Identidades en construcción

La obra de Kerouac está marcada por una pretensión épica. En ella se narran las vicisitudes de un país y su identidad en (re)construcción. P. Vlagopoulos (2010) menciona que el objetivo de Kerouac de “reescribir América” estuvo atravesado por las particularidades del tiempo histórico en el que vivió. Su adolescencia y juventud coincidió con la Depresión, momento en que Estados Unidos se derrumbó económicamente y se mantuvo en esa situación por años. A partir la activación del Plan Marshall y las políticas keynesianas comenzó un proceso de recuperación, que se acentuará durante la Segunda Guerra Mundial por los beneficios que ésta reportó a Estados Unidos. Los años de la guerra y los primeros de la posguerra estuvieron marcados, según Vlagopoulos, por la vigorización de una mitología de unidad nacional

y de rescate de los valores democráticos de Estados Unidos frente a la amenaza totalitaria, primero la nazi-fascista y luego la comunista. Pero al mismo tiempo fueron años de fuerte control estatal de la economía y de la sociedad, en los cuales cualquier signo de disenso, de crítica o de disconformidad con la convenciones era visto como una amenaza a las libertades fundamentales y al espíritu democrático, incluso a la integridad del país, pues se fortalecía al enemigo al romper la armonía social. Este clima, al cual se sumaba la expansión del comunismo soviético, llegó a niveles de paroxismo en la época de la persecución macarthista de todo tipo de opositores ante la acusación de comunismo y provocó en buena parte de la sociedad estadounidense un extendido conformismo con los valores culturales tradicionales.

Bull se mostraba un tanto sentimental con respecto a los viejos días de América, especialmente 1910, cuando se conseguía morfina en los drugstores sin receta y los chinos fumaban opio en la ventana al atardecer y el país era salvaje y ruidoso y libre, con gran abundancia de cualquier tipo de libertad para todos (Kerouac, 1989:172).

-Durante la depresión –me dijo el vaquero–, solía subirme a trenes de carga por lo menos una vez al mes. En aquellos días veías a cientos de hombres viajando en plataformas o furgones, y no solo eran vagabundos, había hombres de todas clases que no tenían trabajo y que iban de un lado para otro y algunos se movían solo por moverse. Y era igual en todo el Oeste. (Kerouac, 1989:30)

La Generación beat surge en medio de este clima cultural atravesado por una concepción organicista de la sociedad en la que cada persona tiene un lugar asignado y un puesto que atender. El espíritu beat se rebela contra ello, contra la obediencia y disciplina que la sociedad demanda al individuo, contra el sacrificio personal individual por una causa mayor, primero en función de la tarea patriótica en medio del conflicto mundial y luego en el rol de todo ciudadano de un país bajo la amenaza de poderosos enemigos. Alistado en la Marina en 1943, Jack Duluoaz deja su arma en el suelo y se marcha sin más del campo de entrenamiento, tras lo cual es internado en un manicomio e interrogado por el psiquiatra a cargo, quien le pregunta el por qué de su comportamiento:

Eso significa, señor, pensamiento independiente... [...] además, no es que rechace la disciplina de la Marina, ni que *no quiera* aceptarla, sino que *no puedo*. Es todo lo que tengo que decir sobre mi anormalidad. [...] no puedo aceptar que me digan cómo debo comportarme un día sí y otro también. [...] No puedo aceptar la idea que tienen ustedes de la disciplina, es decir, no puedo vivir con ella, porque estoy demasiado loco y soy un hombre de letras; y además, deje que me marche y volveré al Atlántico Norte como marino civil.

Licencia absoluta, personalidad esquizoide. (Kerouac, 2007b:199).

Lo que Kerouac rechaza es la negación de su individualidad y de su voluntad; para ello parece inspirarse en los valores primarios de la democracia americana, la libertad de ser quien se desea ser, de vivir una vida auténtica sin responder a los designios de fuerzas externas. En esto consisten las repetidas referencias acerca de América y de su pérdida cultura individualista, la de los hombres que lo rechazaban todo excepto a sí mismos, el sentido de una nación de libres. Esa libertad y su búsqueda, igual que la búsqueda de lo auténtico y lo sagrado, marcó profundamente a Kerouac y se encuentra en el fondo de su subjetividad inmigrante, de su carácter de escritor poscolonial, de su sensación de ser un extraño en su propia tierra, como de su preferencia por los marginados de la sociedad, borrachos, drogadictos, delincuentes, inmigrantes, indios.

Cruz se toma su jaibol y lo vuelve a vomitar. Nadie se da cuenta. El Indio sostiene una jeringa en una mano y un pequeño trozo de papel en la otra, habla con el cuello tenso y enrojecido, está a punto de explotar a causa de los gritos de Tristessa cuyos ojos brillan y se preparan para pelear... la vieja dama Cruz se queja del alboroto refugiándose en su cama, la única cama, debajo de las cobijas, su cara esta vendada y grasosa. El pequeño perro negro y el gato se arrebujan en su regazo, luego se queja de su mal alcohólico y del constante asedio que realiza El Indio sobre Tristessa para que le suministre morfina... (Kerouac, 1960:19)

Y quería ser negro, considerando que lo mejor que podría ofrecerme el mundo de los blancos no me proporcionaba un éxtasis suficiente, ni bastante vida, ni alegría, diversión, oscuridad, música; tampoco bastante noche. [...] Quería ser un mexicano de Dénver, e incluso un pobre japonés agobiado de trabajo, lo que fuera menos lo que era de un modo tan triste: «un hombre blanco» desilusionado. Toda mi vida había tenido ambiciones blancas; por ello había abandonado a una mujer tan buena como Terry en el valle de San Joaquín (Kerouac, 1989:216).

En el camino retrata la búsqueda de algo que al final nunca se encuentra. Es la búsqueda en sí lo que motiva a los personajes y por eso aquello que buscan no puede tener una forma definida, no puede ajustarse a lo que la sociedad requiere, a las «ambiciones blancas» que traban el desarrollo individual. Lo auténtico como objetivo inalcanzable es lo que mueve a Kerouac en la aventura de *En el camino*, es la búsqueda de la identidad auténtica en un país y un mundo en el que las identidades siempre están predefinidas. El rechazo al conformismo es lo que hace de Kerouac uno de los fundadores de la contracultura, de la cultura *underground*, subterránea, que se desarrolla al margen de la cultura oficial y en oposición a esta. El personaje *underground* por excelencia son las distintas encarnaciones de Neal Cassady. En muchos pasajes aparece como una figura mítica, arquetipo de la esencia beat, portador de sus valores, por su rechazo absoluto de cualquier imposición y su manera de encarar la vida, pero también por poseer la frescura que le falta a los otros amigos de Kerouac, muchos provenientes de la universidad y portadores de una intelectualidad que Cassady no necesita.

Pero la inteligencia de Dean era tan auténtica y brillante y completa, y además carecía del tedioso intelectualismo de la de todos los demás. Y su «criminalidad» no era nada arisca ni despreciativa; era una afirmación de explosiva alegría Americana; era el Oeste, el viento del Oeste, una oda procedente de las Praderas, algo nuevo, profetizado hace mucho, venido de muy lejos [...]. Además, todos mis amigos neoyorquinos estaban en la posición negativa de pesadilla de combatir la sociedad y exponer sus aburridos motivos libresco o políticos o psicoanalíticos, y Dean se limitaba a desplazarse por la sociedad, ávido de pan y de amor; no le importaba que fuera de un modo o de otro (Kerouac, 1989:19)

No obstante lo anterior, la vida beat despreocupada y libre de responsabilidades de Cassady no deja de ser contradictoria y acarrearle problemas con las personas, su grupo de amigos y las distintas parejas que ha tenido.

-Creo que Marylou fue muy lista dejándote plantado, Dean –dijo Galatea–. Desde hace años no tienes el menor sentido de la responsabilidad con nadie. Has hecho tal cantidad de cosas terribles que no se ni qué decirte.

Y de hecho ésa era la cuestión. [...] De repente comprendí que Dean, en virtud de su enorme serie de pecados, se estaba convirtiendo en el Idiota, el Imbécil, el Santo del grupo.

-No te preocupas absolutamente de nadie, excepto de ti y de tus locuras. (Kerouac, 1989:231)

Esta contradicción aparece en *Sal Paradise* en varios momentos en los que toda su fascinación, su búsqueda infructuosa, el mundo de aventuras literarias y poéticas parece ser demasiado y se ve sobrepasado por la angustia de no ir hacia ningún lado, de no tener raíces, de no sentar cabeza y no cumplir con lo que se espera de él. “[...] no había adonde ir excepto a todas partes” (1989:39) “Sentí un agradable cosquilleo al pensar en lo que me esperaba allá en Dénver: fuera lo que fuese” (1989:44). “Tenía mi propia vida; mi propia y triste y miserable vida de siempre” (1989:104). Los personajes de Kerouac oscilan entre el optimismo alegre y aventurero y la desolación, la tristeza y el hastío.

-Quiero casarme –le dije–, quiero que mi alma repose junto a una buena mujer hasta que nos hagamos viejos. Esto no puede seguir así todo el tiempo. Este frenético deambular tiene que terminarse. Debemos llegar a algún sitio, encontrar algo.

-Mira –dijo Dean–. Hace años que te doy buenos consejos sobre el *hogar* y el matrimonio y todas esas cosas maravillosas relacionadas con tu alma.

Fue una noche triste; también fue una noche alegre. (Kerouac, 1989:141)

La ambigüedad que atraviesa a Kerouac en su primera etapa, especialmente en *En el camino*, acerca de la vida y la existencia, va mutando con el tiempo y en las siguientes novelas se puede apreciar una mayor decepción aunque al mismo tiempo persiste la búsqueda, pero cambiando los objetivos. El lapso que va entre la escritura de *En el camino* y su publicación (1947-1957) fueron años aciagos para Kerouac, quien no encontraba un editor dispuesto a publicar su trabajo. En este tiempo escribió varias novelas que reflejan este estado de ánimo y en particular aparece su acercamiento a la filosofía budista, que se tratará a continuación.

3.5 Budismo

Desde su acercamiento al budismo, las creencias religiosas conforman una de las ambigüedades más conocidas de Kerouac, en particular por su origen católico y su posterior regreso a la tradición romana varios años después de su conversión. Kerouac, proveniente de una familia francocanadiense católica, llegó al budismo en 1953, mientras atravesaba una etapa muy prolífica y al mismo tiempo muy dura, debido a sus

dificultades para publicar. Las enseñanzas del budismo, su filosofía, su ontología e incluso las pautas de comportamiento que la práctica budista prescribe prendieron rápidamente en Kerouac y complementaron sus visiones sobre la vida y la literatura. El budismo, a lo largo de su extensa historia, se ha expandido y ha sufrido grandes cambios, surgiendo multitud de ramas en los diferentes países en los que está presente. Debido a su fama como autor, Kerouac resultó uno de los grandes promotores de esta religión en occidente, ya que fue un gran seguidor y practicante, trabando una gran amistad con el poeta budista Gary Snyder y escribiendo varios textos asociados con el budismo, como *La escritura de la Eternidad Dorada*, *Wake up: a Life of the Buddha* y el más conocido *Los vagabundos del Dharma*. En esta última obra Kerouac, bajo el seudónimo de Ray Smith, relata sus intentos de aplicar los principios budistas y vivir de acuerdo a sus leyes, utilizándolas como marco de referencia y matriz de interpretación del mundo y volviéndose un peregrino y un solitario. Pero luego de su publicación y de recibir críticas negativas por parte de académicos orientalistas, Kerouac se alejó del budismo, entrando en su última etapa, la del arrepentimiento o retorno.

Como afirma el propio Kerouac, su acercamiento al budismo está relacionado con la reflexión acerca del sufrimiento. Desde fines de la década del 40 Kerouac ingresa en un derrotero de libertinaje, depresión y alcoholismo. Tras reescribir varias veces *En el camino*, reinterpretando los mismos hechos desde diferentes perspectivas (dando como resultado los posteriores *Visiones de Cody*, *Doctor Sax* y *Pic*), y de escribir al menos dos novelas más, Kerouac no conseguía ningún editor dispuesto a publicar su material, a pesar de buscarlo intensamente y de mantener contactos con el mundo literario y editorial. La novela sobre los dos amigos que recorren el país buscando algo que al final no encuentran no parecía interesar a nadie, lo cual lo sumió en una senda depresiva y autodestructiva. El budismo apareció entonces como una posible válvula de escape y una nueva forma de entender el mundo, que no contradecía la anterior búsqueda de lo auténtico, sino que la complementaba. Los preceptos budistas sobre el sufrimiento y sus causas, y la posibilidad de eliminarlo, se acoplaron a los anteriores conceptos de lo sagrado e inalcanzable, y funcionaron como una respuesta temporal a su permanente angustia, frustración y sentimiento de fracaso. De igual modo, la mesura y la moderación que predica el budismo significaron para Kerouac la posibilidad de alejarse del alcohol y de la vida desenfrenada que lo atormentaban.

[...] solo me interesaba la primera de las cuatro nobles verdades de Sakyamuni: *Toda vida es dolor*. Y hasta un cierto punto me interesaba, además, la tercera: *Es posible la supresión del dolor*, lo que entonces no creía para nada posible. (Todavía no había leído el Lankavatara Sutra que enseña que finalmente en el mundo no hay más que mente y, por tanto, todo es posible incluida la supresión del dolor.) (Kerouac, 2009:17)

En realidad me creía una especie de santo demente. Y eso se basaba en que me decía: «Ray, no corras detrás del alcohol y las mujeres y la compañía, quédate en la cabaña y disfruta de la relación natural con las cosas tal y como son.» (Kerouac, 2009:181)

[...] estaba el año de celibato que había pasado creyendo que la lujuria era la causa directa del nacimiento, que era la causa directa del sufrimiento y la muerte y no miento si digo que había llegado a un punto en el que consideraba los impulsos sexuales ofensivos y hasta crueles. [...] la ausencia de impulsos sexuales activos también me había proporcionado una nueva vida pacífica con la que disfrutaba muchísimo. (Kerouac, 2009:33).

La búsqueda de lo auténtico puede ser interpretada desde la concepción budista del Ser. La metafísica budista rechaza la existencia de deidades absolutas o creadoras, y afirma que el universo está compuesto de una sola sustancia única, una sola entidad que se manifiesta en diferentes formas. La percepción corriente de las cosas como entidades diferenciadas entre sí es una distorsión provocada por la mente humana, pues en realidad se trata de una sola cosa. Esta percepción deformada, producida por la conciencia, es lo que genera el sufrimiento o *dukkha*, la percepción del ser humano como un ser diferenciado y finito sometido al tiempo y a la muerte, a la insatisfacción permanente debida a la mutabilidad del mundo. La conciencia de la propia finitud lleva al ser humano al sufrimiento, y por ello, *toda vida es dolor*, como afirma la primera de las Cuatro Nobles Verdades. Esta insatisfacción está asociada al aferrarse a las cosas mundanas, a los objetos materiales cuya existencia está marcada por el paso del tiempo que inevitablemente los corrompe. La insatisfacción y el sufrimiento están siempre presentes desde el comienzo. El hombre está destinado al sufrimiento porque se dispone solo de entidades temporales para darle sentido a la vida. Aferrarse a las cosas temporales, a los objetos materiales, es lo que provoca dolor y mantiene a las personas en un ciclo eterno de reencarnaciones, sufrimiento y muerte conocido como *samsara*. El

objetivo principal de la práctica budista es permitir a las personas salir de este ciclo para poder alcanzar la paz mental o *nirvana*, y ello puede lograrse siguiendo el Noble Óctuple Sendero. Este sendero o camino de práctica religiosa es la única vía hacia la liberación del sufrimiento, pues es la vía hacia la verdadera comprensión de la naturaleza de las cosas, del hombre y del universo; de cualquier otro modo el destino del hombre es la *dukkha*.

La búsqueda de lo auténtico que nunca se encuentra se acopla al budismo de Kerouac como una derivación del concepto de *dukkha*: un deambular permanente que nunca llega a ningún lado y que al final del camino no produce sino sufrimiento. Su esfuerzo en revisar el texto de *En el camino*, las distintas reescrituras en busca de una voz literaria propia, la producción de otros textos, nada parecía llegar a buen puerto y la búsqueda se revelaba vana. Así el budismo resultó un camino de liberación para su depresión, para su deambular sin sentido, y por ello lo adoptó como su marco de referencia espiritual y metafísico. Aceptar que la vida es sufrimiento y aspirar a una supresión del mismo a través de la práctica y la meditación, esto es, la práctica religiosa como condición para una nueva forma de vida más plena y alejada del sufrimiento. En *Los Vagabundos del Dharma*, Ray Smith conoce al poeta budista Japhy Ryder (seudónimo de Gary Snyder), quien lo instruye e introduce en distintas prácticas budistas, invitándolo a escalar la montaña Matterhorn. “Me di cuenta de que esto (a pesar de las hinchadas venas de mi pie) me sentaría muy bien y me apartaría de la bebida y quizá me hiciera apreciar un modo de vida totalmente nuevo” (2009:56-57). La depresión y el alcoholismo, que finalmente lo destruirían, parecían poder ser superados gracias al budismo. Éste es el punto de vista *neutral* que Kerouac buscó muchas veces. Su anhelo de hallar el punto de vista verdadero y preciso acerca de las cosas, la posibilidad de contemplar el mundo tal cual es sin la mediación de ningún sistema filosófico ni ningún a priori psicológico pareció encajar con el budismo, con su posición equidistante desde la cual “todo es lo mismo”: un verdadero autoconocimiento basado en el principio de la moderación y el rechazo a los extremos del ascetismo y el hedonismo totales.

¿No es esto infinitamente mejor que The Place? Estarán emborrachándose allí en una deliciosa mañana de sábado como ésta, y nosotros aquí junto al purísimo lago caminando a través del aire fresco y limpio. [...].

-Las comparaciones son odiosas, Smith. No encuentro que sea diferente estar en The Place a subir al Matterhorn., se trata del mismo vacío, joven. (Kerouac, 2009:56).

El sentido de una nueva visión de las cosas, de un nuevo sentir, parece cristalizar en las enseñanzas budistas, las cuales Kerouac aplica e intenta enseñar a otros. La revelación budista acerca de lo auténtico en el mundo es una vuelta de tuerca a la aspiración beat de forjar una nueva visión y una nueva sensibilidad, y se enlaza con ella en el punto en que en ambas se trata de una revolución individual, de un cambio en la percepción y en el modo de ver la realidad. El budismo excede cualquier sentimiento nacional o étnico, y en este sentido sobrepasa las pretensiones épicas presentes en *En el camino*, sustituyéndolas por el sentimiento místico de espiritualidad pregonado por el budismo. Japhy Ryder, el estudioso orientalista y protagonista de *Los Vagabundos del Dharma* (alter ego de Gary Snyder), explica en el siguiente pasaje la concepción budista y el modo en que se relaciona con las expectativas de vida de los cultores del sueño americano, trazando una línea de continuidad entre el anarquismo y el budismo.

...cuando era niño en Oregón no me sentía norteamericano en absoluto, con todos esos ideales de casa en las afueras y represión sexual y esa tremenda censura gris de la prensa de cuanto son valores humanos, y cuando descubrí el budismo de repente sentí que había vivido otra vida anterior hacía innumerables años y ahora debido a faltas y pecados de esa vida se me había degradado a un tipo de existencia más penoso y mi karma era nacer en Norteamérica, donde nadie se divierte ni cree en nada, y menos que nada en la libertad. Por eso me gustan siempre los movimientos libertarios, como el anarquismo del Noroeste [...]. (Kerouac, 2009:35)

Pero más allá de toda cuestión identitaria, el budismo de Kerouac difumina las fronteras del tiempo y del espacio: dado que el tiempo es eterno y cíclico, no existe un antes o un después, sino un solo tiempo absoluto y único; y dado que solo hay una sustancia, un solo vacío, no existen diferencias entre una cosa y otra, todas las cosas son una misma cosa, conforman el mismo Ser en igualdad de condiciones. Ya no se trata de atravesar la frontera en una línea de fuga porque toda fuga es inútil, ya que el vacío está siempre presente. La idea de atravesar el espacio para conseguir algo o descubrir algo (como ocurre con los personajes de *En el camino*) pierde fuerza y se retrae hacia un concepto de vacío completo y una mente confundida que busca escapar de él a través de las palabras y los placeres corporales, produciendo dolor. Al llegar al último tramo de ascenso hacia la cumbre del Matterhorn, Ray Smith no soporta el cansancio y renuncia a seguir subiendo a cien metros del final. Pero no solo renuncia por cansancio sino porque

sabe que no hay nada allí arriba, que llegar allí no hará la diferencia, que no hay nada que *ver* allí, ninguna revelación. Y más que nada, que no tiene que demostrar nada a nadie. Mientras el budista Ryder se lanza a la cumbre y la alcanza, Smith renuncia a continuar. Asimismo en otro pasaje, Smith se queja de la incomprensión de sus amigos y su familia, mostrando los límites con que se topa su nueva visión, ya que más allá de su espiritualidad no deja de ser un fracasado, holgazán, borracho y vagabundo para los demás.

...de pronto sentí lo que siempre siento cuando trato de explicar el Dharma a la gente, a Alvah, a mi madre, a mis parientes, a mis novias, a todo el mundo: nunca escuchan, siempre quieren que yo les escuche a ellos, porque *ellos* saben y yo no sé nada, solo soy un inútil y un idiota que no entiende el auténtico significado y la gran importancia de este mundo tan real (Kerouac, 2009:108)

-Mira –dijo mi cuñado–, si las cosas están vacías, ¿cómo puedo sentir esta naranja? La saboreo y la trago, ¿no es así? Respóndeme a eso.

-Tu mente crea la naranja al verla, oír-la, tocarla, olerla, gustarla y pensar en ella, pero sin esa mente, como tú la llamas, la naranja no sería vista, ni oída, ni gustada ni tan siquiera mentalmente apreciada, porque de hecho ¡esa naranja depende de tu mente para existir! ¿No lo ves? Por sí misma es una no-cosa, en realidad es algo mental, sólo la ve tu mente. En otras palabras: está vacía y despierta.

-Bien, aun siendo así, sigue sin interesarme. (Kerouac, 2009:140-141)

Más allá de los argumentos a favor de una visión budista del mundo, en varios pasajes se pueden apreciar los límites con los que choca Ray Smith para difundir el budismo y su modo de entender la vida, en particular la incomprensión de aquellos que lo rodean respecto de sus ideas y pensamientos.

Kerouac abandonó el budismo luego de la publicación de *Los Vagabundos del Dharma* y de las críticas negativas que recibió por parte de académicos orientalistas. Este alejamiento es el comienzo de su última etapa como escritor, en la que el alcoholismo se vuelve el tema preponderante junto con una visión decepcionada, nostálgica y bochornosa de su propia existencia, la que parece no traerle sino sufrimiento e incomprensión. El auge de la estética y la moda beat no le sentaron bien a Kerouac, a quien la fama le llegó cuando su etapa de viajero ya había acabado y se sentía viejo y cansado, y mientras los jóvenes lo acosaban como a una estrella consideraba que la Generación Beat estaba muerta y que nadie había comprendido su mensaje.

3.6 Arrepentimiento y *retorno*

En este apartado se hará un repaso de los últimos años de Kerouac y de la ambigüedad que los atravesó: tras el repentino éxito de *En el camino*, Kerouac renegó de todo el movimiento que había contribuido a crear, de los cambios a los que su literatura contribuyó e incluso de sus antiguos amigos para refugiarse en su madre, en su pueblo natal y en el catolicismo. La caracterización de *arrepentimiento* (como lo llamó William Burroughs) o *retorno* es elemental para una comprensión de la totalidad no solo de la obra de Kerouac sino del mismo movimiento beat, de su abrupto final, de su olvido y de los movimientos posteriores, que si bien a veces no lo reconocerían como su antecesor, se reflejan en sus ideas y filosofía, haciendo de la Generación beat el puntapié de los cambios sociales de la segunda mitad del siglo XX.

El éxito de *En el camino* tras su publicación en 1957 significó un cambio rotundo para la Generación beat y para Kerouac en particular. Pero ocurre que en 1957, los personajes que describe *En el camino* habían desaparecido en gran parte. La mayoría de los viejos vagabundos santos y marginales se habían perdido luego de más de diez años, o se habían aburguesado o retirado, y muchos consideraban que la Generación Beat era cosa del pasado. Pero todo cambió con *En el camino*: la nueva juventud de la posguerra, una generación posterior a los beats, adoptó las convenciones y maneras de los beats de los 40, en su estilo, en su actitud, en sus palabras, vestimenta, comportamientos y consumos.

Después de 1950 los fantasmas beat decayeron y se desvanecieron en cárceles y manicomios o quedaron confinados en la vergüenza de un conformismo silencioso; la generación misma fue efímera y muy pequeña.

Pero [...] por un raro milagro de la metamorfosis, la juventud de la posguerra se reveló también *beat* y adoptó sus gestos; pronto se lo vio en todas partes...

(Kerouac, 1958:68)

El movimiento beat, que ya llevaba muchos años en el ruedo, en una existencia clandestina y oscura, salió repentinamente a la luz y acaparó una enorme exposición. La intensa y repentina fama que ganó el libro produjo todo un fenómeno alrededor de la literatura beat y Kerouac fue entronizado como su rey y portavoz. La masividad que alcanzó su nombre significó que muchas editoriales quisieran publicarlo: la multitud de jóvenes identificados con Dean Moriarty y Sal Paradise eran un vasto mercado a explotar. Esta identificación y atracción por la literatura y los tópicos beats se explica en

el carácter rebelde, antiautoritario y cuestionador de los representantes beats, revoltosos y opuestos a todo lo establecido, encumbrados como los portavoces de un nuevo sujeto que estaba surgiendo, la juventud, con sus propios intereses y sus propias demandas, en oposición a las generaciones anteriores.

Su irrupción en la escena literaria produjo variadas reacciones. De parte del establishment literario nunca fueron tomados en serio más que como un fenómeno pasatista y mediático. El furor del movimiento beat fue criticado por el vacío de sus propuestas, por su falta de profundidad crítica, por su actitud de rechazarlo todo sin tener una postura política, moral, filosófica o literaria muy clara. Kerouac y otros se jactaban de un profundo antiintelectualismo, que se reconoce en un más amplio rechazo a cualquier tipo de elitismo. Las críticas literarias más tempranas, provenientes de las entonces dominantes corrientes críticas, conocidas como *New Criticism* (grupo fuertemente académico y universitario), *La Familia* y *Partisan Review* (inclinados hacia la crítica de índole política)¹⁵, no veían en las obras beat ningún significado especial o valor a destacar, ni pensaban que el estilo iconoclasta y frenético de Kerouac aportara nada, sino que su fama y renombre se apoyaban en su nivel de ventas y su exposición mediática. Para estos críticos el contenido de las obras beat resultaba incluso nocivo para la sociedad y la juventud. Por su parte, el trato que Kerouac dispensaba hacia la crítica literaria era en muchas ocasiones irrespetuoso e insolente. En palabras de B. Cook, el desprecio hacia el sistema superó cualquier forma de rebeldía seria (Cook, 2011:5), derivando en el tono jocosos, absurdo y surrealista con que muchos asociaban al movimiento. La desarticulación y falta de claridad de las consignas beat producía una gran confusión en aquellos que intentaban un análisis razonado del movimiento beat. Algunas frases del periodista y editor del *New York Post* James Wechsler, invitado a una conferencia de Kerouac junto a otros intelectuales, ilustran la imagen que algunos sectores (en este caso un periodista de notoriedad) tenían de ellos:

Creo que lo que usted está haciendo es intentar destruir en las personas el instinto de cuidar este mundo [...]. No veo un gran sentido en esta especie de confucionismo organizado... [...]. Es algo triste sobre los Estados Unidos hoy que lo que se considera la gran revuelta y la gran representación de la disidencia y la heterodoxia es lo que se llama la generación beat. Y es que tiene muy poco significado para mí y, después de escuchar a su portavoz esta noche, debo decir que

¹⁵ Para mayores detalles ver Los negros de alguien, en Cook, Bruce (2011). *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona, España: Editorial Ariel Letras.

me encuentro a tientas en la más oscura confusión acerca de qué demonios se trata esto. (Maher, 2015:65-69)

La década del cincuenta, así como la más temprana posguerra, fue una época caracterizada por la sobriedad literaria, y la actitud beat se dirigió justamente a atacar esa sobriedad y esa moderación, en un cóctel de críticas y desconcierto que escandalizó a buena parte de la sociedad norteamericana: locos, “chusma de cerebros independientes”, “bohemos ignorantes” fueron algunos de los epítetos que recibieron (Cook, 2011:8). No obstante esto, no puede negarse que el éxito cosechado por el movimiento se debió a una capacidad de percibir antes que nadie algo que se agitaba subterráneamente y se difundía en amplias capas sociales, y la capacidad de convertir esa percepción en obras literarias. La avidez por el desarrollo de la individualidad, el deseo de hablar con honestidad, el regreso a lo verdaderamente esencial e importante de la vida fueron valores que los beats observaban y retrataban al menos diez años antes de que su fama estallara. Por ello, el encono y la tirria contra los beats debe buscarse en la amenaza que suponían para la sociedad norteamericana de los cincuenta, la cual, proveniente de la miseria, la depresión y la guerra, había logrado un enorme bienestar a fuerza de trabajo duro y apreciaba las bondades del capitalismo y la posibilidad de alcanzar el sueño americano. Los beats se aparecían como un peligro para ella, el peligro de perder lo que tanto trabajo y dolor había costado conseguir. Así fueron ridiculizados y hostigados, hasta el punto de volverse indistinguibles de los *beatniks*, como se denominaron a aquellos imitadores del estilo de vida descubierto en las novelas de Kerouac, acusados de vagos, farsantes e incluso comunistas¹⁶. La publicidad creó una estética beatnik que fue objeto de burlas y parodias y fue profusamente utilizada como herramienta de marketing. Películas y series con beatniks como protagonistas coparon los medios.

Kerouac se volvió una estrella literaria y mediática, un símbolo de la juventud y la rebeldía. Pero para cuando ello ocurrió, el período depresivo y alcohólico que estaba atravesando desde comienzos de los 50 había comenzado a hundirlo. La imagen que la prensa creó de él y del movimiento contracultural que surgió como su corolario lo atormentaba. De esta etapa hay dos novelas fundamentales, *Big Sur* y *Satori en Paris*.

¹⁶ El término *beatnik* designa un estereotipo surgido tras la publicación de *En el camino*, referido a los aspectos más frívolos y superficiales de la Generación beat y de aquellos que imitaron su estilo, estética y actitudes, como el consumo de drogas, el hedonismo, la indolencia y el pseudo-intelectualismo. *Beatnik* surge de la fusión de *beat* y de *Sputnik*; este último es el nombre del primer satélite de la historia en ser puesto en órbita, por la URSS, todo un símbolo del poderío soviético. Con este nombre se pretendía desprestigiar a los beats, acusándolos de antiamericanismo.

Se trata de dos historias concretas de viajes, uno hacia el Oeste¹⁷ y otro hacia el Este (Paris y Bretaña). *Big Sur* puede ubicarse como el último libro de la carretera, el viaje final de Kerouac hacia el Oeste, hacia las fronteras de lo americano. Este libro es sumamente oscuro y contiene varias referencias a las consecuencias que la fama trajo a la vida de Kerouac. En el comienzo, Duluoz-Kerouac llega a San Francisco sin avisar a nadie, con la intención de pasar una semana en la cabaña de un amigo en el parque nacional Big Sur, pero en lugar de eso se lanza a varias noches seguidas de fiestas y borracheras. Luego describe las condiciones que precedieron a su viaje y a la fama con la que ha debido cargar, habiendo abandonado su vida nómada y contando con un mejor pasar económico:

Es el primer viaje que me aleja de mi casa (la casa de mi madre) desde la publicación de *En el camino*, el libro que “me hizo famoso”, tan famoso realmente que viví enloquecido durante tres años con infinitos telegramas, llamadas telefónicas, pedidos, correo, visitas, periodistas, curiosos, (una voz potente resuena en la ventana del sótano cuando me dispongo a escribir: -¿ESTÁ OCUPADO?) o aquella vez en que un periodista irrumpió por la escalera hasta mi dormitorio cuando estaba en pijama intentando anotar un sueño – Adolescentes saltando la valla de casi dos metros que yo había levantado alrededor de mi patio como un modo de preservar la privacidad – Los alaridos alcohólicos de las fiestas colándose por la ventana de mi estudio “Vamos, ven y emborráchate un poco, ¡tanto trabajo y nada de diversión va a convertir a Jack en un estúpido!” – Una mujer que se acerca a mi puerta diciendo “No voy a preguntarle si usted es Jack Duluoz porque sé que él usa barba, ¿sabe donde puedo encontrarlo?, me gustaría tener a un beatnik genuino en mi baile anual” – Visitas ebrias vomitando en mi estudio, robando libros e incluso lápices – Conocidos que sin invitación alguna se instalaban durante días y días atraídos por las sábanas limpias y la buena comida que mi madre proveía – Yo borracho casi todo el tiempo para ponerme un bonete de alegría que me permitiera resistir todo eso, pero comprendiendo que me encontraba atrapado y excedido y que la única alternativa era refugiarme nuevamente en la soledad o morir. [...] todo tan fácil y como de ensueño en comparación con mis duros viajes a dedo antes de que ganara el dinero suficiente para tomar trenes transcontinentales (todos los chicos de los colegios y las escuelas secundarias piensan “Jack Duluoz tiene 26 años y está siempre en el camino viajando a dedo” mientras que ya tengo

¹⁷ Big Sur es un parque nacional de California.

casi 40 años, y estoy aquí aburrido y hastiado en la litera de un camarote abriéndome paso a través de este salitral) (Kerouac, 2007a:10, 11, 12).

Luego de varias noches en Big Sur, Duluoz intenta un viaje a dedo hasta Monterrey para luego seguir camino a San Francisco. Pero este intento resulta todo un fracaso, ya que pasan varias horas hasta que alguien lo levante y debe caminar, por lo cual se forman ampollas en sus pies. “La última vez que viajé a dedo – Y NO APARECIÓ NINGUNA SEÑAL” (2007^a:59). La decepción acerca de su forma de viajar se complementa con la decepción general acerca de su vida y de la marcha de la humanidad. Solo en Big Sur, en una cabaña aislada del mundo exterior, Duluoz espera hallar alguna verdad, conectarse con la naturaleza y la verdad de la vida, pero solo encuentra un vacío que lo atormenta y le presenta su existencia como algo patético y absurdo.

Pensando en cambio que voy a absorber las vibraciones del lugar, estoy aquí casi extinguiéndome [...] bajo la forma de una eterna condición malsana en mí – En mí y en todo el mundo – Me sentí completamente despojado de esos modestos mecanismos protectores que son los pensamientos generales acerca de la vida o las meditaciones bajo los árboles y lo “esencial” y toda esa mierda [...] La evidencia atroz de que he estado engañándome a mí mismo toda la vida al pensar que era necesario hacer siempre otra cosa para que el espectáculo continuara y ahora no soy más que un payaso hartado y enfermo, igual que todos los demás. [...] Todos mis trucos habrían sido revelados, y la evidencia de su revelación revelaba una profunda charlatanería y simulación (Kerouac, 2007a:51-52)

En *Big Sur*, y en los libros que lo siguen, Kerouac presenta una visión triste y defraudada acerca de sí mismo y del significado de su obra y de la Generación beat, como si todo lo surgido a partir de su fama no lo hubiera ayudado a ser más feliz sino justamente lo hubiera vuelto un miserable. Tras mucho recorrer el camino finalmente ha hallado algo, pero eso que ha encontrado lo ha hundido aún más. Esta es la gran ambigüedad de Kerouac como autor, como capítulo de la historia cultural de Estados Unidos, haber pasado de ser la encarnación de la rebeldía sin causa para luego renegar de sí mismo y de sus ideas, intentando volver a sus raíces primeras, sin haber logrado resolver su identidad.

Bruce Cook (2011) dice que para Kerouac fue imposible continuar su vida luego de la fama, y en una entrevista a su editor Sterling Lord, éste afirma que “el éxito y la

adulación que le siguió no lo dejaron madurar ni como ser humano ni como artista” (Cook, 2011:95). Asimismo Cook detalla cómo a partir de su experiencia en *Big Sur* en 1961 Kerouac se alejó más y más de la vida pública, en paralelo a la disminución del ruido mediático alrededor de las figuras beat y la aparición de nuevos movimientos con nuevas consignas. La lectura de Kerouac sobre estos movimientos y sobre la intelectualidad de su tiempo nunca fue positiva.

Empecé a comprender que los intelectuales de las ciudades del mundo estaban divorciados de la sangre de la gente de su tierra y no eran más que unos estúpidos desarraigados, [...] unos estúpidos que, de hecho, no sabían vivir. Empecé a verme de un modo nuevo, como una sombra más verdadera, capaz de ocultar toda aquella desbordante basura mental del «existencialismo» y la «modernidad» y la «decadencia burguesa» o cualquiera de los nombres que se le quieran dar. (Kerouac, 2007b:322).

En este último período de su vida se aferró al catolicismo de su tradición familiar. En medio de una depresión nerviosa en la playa de *Big Sur*, Duluoze tiene una visión de la cruz que toma la forma de una conversión religiosa, de un retorno a su fe primitiva tal como lo había advertido el budista Gary Snyder en 1955: “¡No empieces a predicar el cristianismo! Ya te estoy viendo en tu lecho de muerte besando el crucifijo” (Kerouac, 2009:195). Arrepentido de su acercamiento al budismo, de los amigos beat, de todo el movimiento creado a su alrededor, Kerouac se retira a su pueblo natal de Lowell a vivir con su anciana madre, a quien le debía en gran parte su carrera literaria, por haberlo mantenido económicamente en varias oportunidades y por haberlo apoyado y alentado siempre, en contraste con la desconfianza y escepticismo dispensados por su padre.

En realidad nunca se apartó demasiado del catolicismo de sus padres: además de las menciones a Cristo en *Vagabundos del Dharma*, y en otros libros, es en *Tristessa* donde se pueden encontrar mayores referencias a conceptos budistas y católicos por igual, como dos formas de fe que en última instancia remiten a un mismo punto, a un mismo centro de lo sagrado. Incluso en *Satori en París*, donde Kerouac intenta recomponer los lazos con sus ancestros, desde el título mismo se remite a la iluminación budista. En este sentido es que Kerouac anticipa el espiritualismo del *New Age* iniciado en la década del 70 (paralelo al movimiento hippie), en el sincretismo y eclecticismo de sus propuestas y en su concepción holística de la energía del universo y del papel y naturaleza de los seres humanos. Pero en sus últimos años tomó una actitud de total

rechazo hacia el rumbo que iba tomando la sociedad, en la que comenzaban a ganar visibilidad y legitimidad diferentes grupos, comportamientos, consumos y formas de vida que en las décadas previas tenían una existencia clandestina y subterránea y que habían sido la potestad de los beats, el pequeño grupo que veinte años antes había hecho de esas formas un modo de vida. Su salto a la fama fue combatido y criticado por la intelectualidad, pero los cambios no hicieron sino acelerarse y los jóvenes beat y beatniks pronto dieron lugar a los hippies y al auge cultural del rock, la revolución sexual o el crecimiento del consumo de drogas, entre otras cosas sobre las que los beats ya escribían a mediados de los 40.

Kerouac renegó de todo eso, comportándose como “un pecador arrepentido” (Cook, 2011:97), apartándose de las “tentaciones” que eran los antiguos amigos y los lugares emblemáticos que frecuentaban, prefiriendo una vida sosegada y pueblerina, en una actitud de reprobación hacia el mundo que lo rodeaba y de culpa por su responsabilidad en el resultado final al que había contribuido con su obra. El extremo de este giro conservador fueron sus declaraciones a favor de Eisenhower y su denuncia a los poetas Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti (ambos piezas claves de la Generación beat) por actividades comunistas. Estas expresiones dejaron pasmados a muchos de sus conocidos y al público en general, si se recuerda que la crítica en los primeros tiempos asoció el movimiento beat al izquierdismo y a una ética contestataria. En realidad se trató de una lectura errada, pues los beats en general, y Kerouac en particular, siempre fueron apolíticos, a lo sumo apegados a algunos valores libertarios, pero solo desde el punto de vista de la libertad individual, no del llamado a un cambio estructural de la sociedad. Esta es la ambigüedad que llevó al arrepentimiento de Kerouac: su propuesta original de nuevas visiones y una revolución interior derivó en movimientos que fueron politizándose cada vez más, al calor de las luchas y acontecimientos que marcaron el pulso de los años 60. Por caso, Ginsberg se volvió un referente del progresismo y de la lucha por los derechos de las minorías sexuales, mientras Kerouac renegaba de él y de los demás beats acusándolos de comunistas y hacía declaraciones a favor del Partido Republicano.

Recostado en el catolicismo conservador francés de su familia, Kerouac sentía que sus ideas habían sido malinterpretadas. Algunas frases de una corta entrevista de 1968 ilustran sus sentimientos.

El escritor auténtico es un observador, y no se pasea por ahí para que lo *observen* como hacen Mailer y Ginsberg [...]. Mis opiniones políticas no han cambiado, ¡y yo tampoco he cambiado! [...] Todo el mundo cree que pienso de la manera que ellos quieren que piense. Lo que más me ha incomodado es la forma en que en ciertos grupos izquierdistas, entre los así llamados beats, recogieron mi manto y distorsionaron mis ideas para acomodarlas a sus propias intenciones [...]. Yo no estaba tratando de crear una nueva clase de conciencia o algo por el estilo. No teníamos ninguna clase de ideas abstractas. Éramos solo un puñado de hombres que salíamos buscando experiencias sexuales [...]. Y nadie comprendía de qué estaba hablando cuando yo decía que lo que había que hacer era abrir la mente y dejar que todo saliera. Es el espíritu Santo lo que sale de uno. No se necesita ser creyente para comprender lo que quiero decir, como tampoco se necesita ser un creyente para que el Espíritu Santo hable a través de uno. (Cook, 2011:101, 103)

En una entrevista a otro personaje fundamental de la historia beat, William Burroughs, éste afirma que Kerouac pareció asustarse de lo que había iniciado, de las influencias políticas no deseadas de su obra, ya que en el fondo jamás cambió y siempre estuvo muy influido por las ideas de su padre, “verdadero campesino francés, católico de derechas, antisemita [...] ¡Y su madre! ¡No me hablen de las viejas campesinas! No toleraba que Allen ni yo nos acercáramos a él. Decía que nos estaba vigilando el FBI” (Cook, 2011:214).

La obsesión por la tradición y los ancestros tiene su punto de máximo alcance en *Satori en Paris*. “No soy un *beatnik*, soy un católico. Cuando oscurece, a la caída de la tarde, corro a refugiarme en la iglesia. Ah, es cierto, a medida que se envejece uno se vuelve más... genealógico”, dijo Kerouac en una ocasión. (Bordón, 2009). En este último libro el viaje es en dirección Este, hacia Europa y hacia el pasado, en búsqueda de sus ancestros bretones y de algún portador del apellido Kerouac que continúe residiendo en Francia. Como en el resto de su obra en prosa, aquí tampoco la búsqueda llega a buen puerto, pues Kerouac no encuentra a ningún antepasado ni nadie recuerda claramente su apellido; lo único que rescata de sus diez días en Francia son varias borracheras y un *satori* que lo encaminaría hacia un “esquema vital para los próximos siete años o quizás más”. En esta nueva búsqueda, ahora dirigida hacia el pasado, hacia su propio pasado personal, Kerouac se reconstituye en su identidad católica, francesa y francocanadiense, y al decir de Deleuze, busca un punto de apoyo, una base sólida desde la cual poder continuar su vida. Sus fugas de juventud lo llevaron a ninguna parte, su épica

norteamericana llevada hasta las últimas consecuencias terminó en la desesperación, en una profunda crisis vital e identitaria. Kerouac no comprende ni se reconoce en los nuevos jóvenes ni en los nuevos movimientos americanos, por eso inicia un viaje hacia su pasado, hacia sus raíces “verdaderas”, hacia Francia y hacia la seguridad de provenir de una familia antigua. Tras pregonar lo radicalmente nuevo, se encuentra sin salida y vuelve a su pasado, a revisarlo, a intentar averiguar quién es, cuál es la historia de su familia, cuál es la *verdadera* historia de Kerouac. Pero como es de esperar, no hay nada en Bretaña, no hay ningún Kerouac original, el apellido se ha perdido y a nadie parece interesarle su búsqueda. Kerouac parece ser más conciente que nunca de que no se trata de encontrar algo, ya que deambula sin rumbo ni esperanza. Su viaje resulta anodino y la gente que encuentra no le presta demasiada atención. El “esquema vital” surgido de este viaje lo acompañaría en los tres años que le restaban desde la publicación de esta novela en 1966 hasta su muerte en 1969 en Florida.

Conclusiones

En su ensayo *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad*, Fernando Pessoa analiza las condiciones de la celebridad literaria y su relación con la tradición y la novedad. Distingue tres capacidades de un autor que definen tres tipos posibles de celebridad: el *ingenio* como la “aplicación inmediata a un medio inmediato” proporcionaría una fama local, concreta y perecedera; el *talento* como la adaptación a lo esencial de una época o una nación determinadas implicaría un renombre y un reconocimiento mayores, pero igualmente transitorios y limitados a la época o nación que se trate; y el *genio* como la capacidad de “adaptación al medio abstracto formado por la naturaleza general de la humanidad” conduciría a la permanencia, a la inmortalidad de una obra, pero también a la desadaptación al medio concreto y a la falta de reconocimiento por parte de sus contemporáneos.

Jack Kerouac pareciera ser un caso particular en el que se concentran los tres tipos de celebridad propuestos por Pessoa. Si la Generación beat de la que formó parte fue durante buena parte de su existencia un grupo clandestino, marginal y subterráneo, la celebridad que adquirió Kerouac desde 1957 lo ubica como un autor de talento, ya que su fama se esparció por todo su país y más allá, volviéndolo un vocero y un símbolo de su época y de la juventud. Pasado el tiempo, su obra no ha sido olvidada, sino que continúa reeditándose; su fama perdura y su influencia en ámbitos literarios y no literarios persiste.

Autor al borde de su tiempo, atravesando la frontera entre dos épocas y facilitando el pasaje entre una y otra, su obra desencadenó fuerzas que lo sobrepasaron. Testigo de grandes transiciones, viviéndolas en carne propia, buscó la síntesis entre aquello que dejaba de ser y aquello que comenzaba a ser, entre el país que en el que vivía y aquel del cual hablaban sus grandes autores; entre su historia personal y su necesidad de *contarlo todo*; entre la búsqueda de su identidad y el peso de su biografía; entre el espacio abierto en todas direcciones y la línea recta que solo conduce a la muerte. Hijo de campesinos católicos, se volvió un hombre de letras y rechazó el conservadurismo familiar. Universitario y letrado, se inclinó por el misticismo, por la búsqueda de un lenguaje total, libre del peso de cualquier tipo de escuela, dependiente solo de las sensaciones individuales. En su individualismo, buscó concentrar el sentir de su tiempo, pero también de la humanidad, reverberando en él el universalismo de la democracia. Refugiado en su subjetividad, buscó excederla, cruzar los límites de su propia visión y

acaparar el sentir de todos aquellos que lo rodeaban, de su propio tiempo y sus condiciones.

El juego que estableció a partir de su obra, mezclando ficción y autobiografía, poesía y prosa, individualidad y universalidad, pasado y presente, resultó largamente retomado por otras expresiones literarias. El movimiento del Nuevo Periodismo, con nombres como Truman Capote y Tom Wolfe, está en gran parte vinculado al estilo inaugurado por Kerouac, así como el periodismo *gonzo* promovido por Hunter S. Thompson; estos géneros continúan utilizando la ficción como marco para narrar hechos reales, pero desde el punto de vista del periodismo. Del mismo modo puede ser entendido el género audiovisual de las *road movies*, que incluye tanto películas como series de televisión. La importancia de los elementos aportados por Kerouac se halla en la influencia que tuvo en múltiples formas de expresión, más o menos literarias, por haber exhibido formas de vida alternativas dando origen a la *contracultura* o *cultura underground*, encarnando valores diferentes a los aceptados socialmente, en la línea del romanticismo y la bohemia. Siguiendo sus propias reglas, inadaptados, marginales, opuestos a todo, las personas y personajes beat fueron la voz de una nueva juventud y fue a partir de ellos que germinarían algunos de los más importantes movimientos de los 60 y 70, como la cultura hippie y la cultura rock. En cuanto al rock, si bien Kerouac nunca apreció este género e incluso se burla de The Beatles, son varios los artistas de rock que han resaltado la influencia del autor en sus propias líricas, y resulta insoslayable la relación entre el auge cultural del *rock and roll* en la década del 50 y el éxito de *En el camino*. Gran parte de la juventud occidental de la posguerra encuentra en estos modos artísticos de expresión una nueva identidad, una nueva forma de subjetividad. Hay un nuevo sujeto “transracial y transgenérico” (Cunnell, 2010:17) que reclama una identidad, valores y sentidos propios.

Kerouac es vitalista, afirma la vida y rechaza la modernidad que la niega. Asimismo es un gran individualista, pues desprecia de toda cultura de masas, fenómeno puramente moderno. De ahí su contradicción entre su antielitismo y su rechazo a la masificación de su obra. Su concepción de los valores, la vida y el arte podrían relacionarlo con Nietzsche, al menos en una primera etapa. Afirmación de la vida y rechazo virulento y poético de la cultura moderna: aquí se pueden hallar las razones de su vigencia y trascendencia, en su búsqueda de alternativas, en su continuación de la tradición norteamericana, en la apuesta por diferentes formas de vivir, diferentes creencias, diferentes valores. Su *arrepentimiento*, su vuelta a los orígenes y la búsqueda de sus

raíces, no es sino un rechazo hacia todo lo que el mercado, la sociedad, en fin, la cultura de masas hizo con sus ideas, con sus libros y con sus valores estéticos. Cooptado por la industria cultural, sin poder afrontar la masividad, decidió retirarse hacia lo único que consideraba como seguro, el territorio de su infancia, su vida junto a su madre en su pueblo natal. La cultura de masas a la que rechazó desde un comienzo lo fagocitó y distorsionó el sentido de su obra; luego de ello no le quedó sino su triste exilio voluntario.

Anexo

Credo y técnica de la prosa moderna, publicado en 1959 en *Evergreen Review*; tomado de Kerouac (2015:91). Traducción de Pablo Gianera.

1. Libretas secretas con apuntes y páginas brutalmente mecanografiadas; pura alegría privada
2. Sumiso a todo, abierto, atento
3. No emborracharse nunca fuera de casa
4. Amar la vida propia
5. Algo que sientas va a encontrar su forma única
6. Hay que convertirse en un santo estúpido
8. Hay que respirar tan profundo como se quiera respirar
7. Lo mejor es escribir desde el fondo del espíritu como si no hubiera fondo
9. Las visiones indecibles del individuo
10. No darle a la poesía más tiempo que exactamente el que demande
11. Tics visionarios que se agitan en el pecho
12. Soñar en trance con el objeto que se tiene delante
13. Suprimir las inhibiciones literarias, gramaticales y sintácticas
14. Ser, como Proust, un viejo ebrio del té del tiempo
15. Contar la verdadera historia del mundo bajo la forma de un monólogo interior
16. El centro de interés es una piedra preciosa, el ojo dentro del ojo
18. Escribir con los recuerdos y asombrándose de uno mismo
17. Trabajar desde el expresivo ojo central, nadar en el mar de la lengua
19. Aceptar que se puede perder sin remedio
20. Creer en el santo contorno de la vida
21. Luchar para bocetar el flujo que existe ya intacto en la mente
22. No hay que pensar en palabras al detenerse, excepto para contemplar el cuadro completo
23. Preservar la huella de cada día, la fecha que es emblema de las mañanas
24. No sentir temor ni vergüenza en la dignidad de la experiencia, el lenguaje y el conocimiento
25. Escribir para que el mundo lea y se reconozca en tus propias imágenes
26. Una película hecha libro es una película en palabras, la forma visual americana
28. Celebrar el carácter en la árida soledad inhumana

27. Composiciones indómitas, indisciplinadas, puras, que provienen de abajo, cuanto más insensatas mejor

29. Siempre somos genios

30. Director-escriptor de películas terrenales patrocinadas y angeladas en el Paraíso

Bibliografía

Arabia, Juan (2011). *John Fante. Entre la niebla y el polvo*. Buenos Aires: El fin de la noche.

Bajtín, Mijail. (1989) Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bajtín, Mijail. (1982) El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI Editores.

Berardi, Franco (2010). Puritanismo y virtualización. En *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Bordón, Antonio (2009). Sir Jack y el caballero taxista. En Kerouac, Jack (2011). *Satori en París*. Madrid: Ediciones Escalera.

Burroughs, William, y Kerouac, Jack (2008). *Y los hipopótomas se cocieron en sus tanques*, Barcelona: Anagrama.

Cook, Bruce (2011). *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona, España: Editorial Ariel Letras.

Cunnell, Howard (2010) Esta vez deprisa: Jack Kerouac y la redacción de «En la carretera». En Cunnell, H., Vlagopoulos, P., Mouratidis, G., y Kupetz, J., *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat* (pp. 9-75). Barcelona, España: Anagrama.

Deleuze, Gilles, y Parnet, Claire. (1980). *Diálogos*. Valencia, España: Pre-Textos.

Emerson, Ralph Waldo (2014) *Naturaleza*. City Bell, Argentina: Barba de Abejas

Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba, Argentina: El cuenco de plata.

Habermas, Jurgen (1994). Instituciones de la publicad. En *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* Barcelona: Gustavo Gili. (Pp. 69-88).

Ikeda, Daisaku (1982). *El buda viviente. Una biografía interpretativa*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Ikeda, Daisaku (2006). *Develando los misterios del nacimiento y la muerte. Sabiduría budista para la vida*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Kerouac, Jack (1950). *The Town and the City*, Estados Unidos: Harvest Book.

Kerouac, Jack (1957) Fundamentos de la prosa espontánea, publicado en *Mountain Review*; (1958) Consecuencias: la filosofía de la Generación Beat, publicado en revista *Esquire*; (1959) Credo y técnica de la prosa moderna, publicado en *Evergreen Review*.

En Kerouac, Jack (2015). *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos* (pp.67-70, 87-92). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Kerouac, Jack (1960). *Tristessa*. Mil Ombúes.

Kerouac, Jack (1989). *En el camino*. Barcelona: Anagrama.

Kerouac, Jack (1990). *Mexico City Blues (242 Choruses)*. Nueva York: Grove Press.

Kerouac, Jack (1993). *Los subterráneos*. Barcelona, España: Anagrama.

Kerouac, Jack (2007a). *Big Sur*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Kerouac, Jack (2007b). *La vanidad de los Duluoiz. Una educación audaz, 1935-1946*. Barcelona, España: Anagrama.

Kerouac, Jack (2008a). *Buda y otros poemas*. Córdoba, Argentina: Alción Editora.

Kerouac, Jack (2008b). *Libro de esbozos*. Barcelona, España: Bruguera.

Kerouac, Jack (2008c). *Libro de Jaikus*. Madrid: Bartleby Editores.

Kerouac, Jack (2009). *Los Vagabundos del Dharma*. Barcelona, España: Anagrama.

Kerouac, Jack (2010). *Pic*. Madrid: Ediciones Escalera.

Kerouac, Jack (2011). *Satori en París*. Madrid: Ediciones Escalera.

Kerouac, Jack (2013). *La escritura de la Dorada Eternidad*. Buenos Aires: Mil Ombúes.

Kupetz, Joshua (2010) «La línea recta sólo conduce a la muerte»: El rollo mecanografiado original y la teoría literaria actual. En Cunnell, H., Vlagopoulos, P., Mouratidis, G., y Kupetz, J., *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat* (pp. 113-129). Barcelona, España: Anagrama.

Lao Tsé (1972). *Tao Te Ching*. Buenos Aires: Mil Ombúes.

Maher Jr., Paul (2004). *Kerouac. The Definitive Biography*. Lanham, Maryland, E.U.A.: Taylor Trade.

Maher Jr., Paul (Editor) (2015). *Empty Phantoms: Interviews and encounters with Jack Kerouac*, Nueva York: Thunder's Mouth Press.

Merleau Ponty, Maurice (2008). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Mouratidis, George (2010). «En el corazón de las cosas»: Neal Cassady y la búsqueda de lo auténtico. En Cunnell, H., Vlagopoulos, P., Mouratidis, G., y Kupetz, J., *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat* (pp. 97-112). Barcelona, España: Anagrama.

- Nicosia, Gerald (1994). *Jack Kerouac*. Barcelona: Circe.
- Nietzsche, Friedrich. (1999). *Más allá del bien y del mal*. Villatuerta, España: Ediciones Folio.
- Odero, J. M. (1998). Filosofía y literatura de ficción. *Anuario filosófico*, 31, pp. 487-517.
- Pavel, Thomas (1997). Las fronteras de la ficción. En Garrido Domínguez, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 171-179). Madrid: Arco/Libros.
- Pavel, Thomas (1995). *Mundos de ficción*. Buenos Aires: Colihue
- Pessoa, Fernando (2001). *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad*. Buenos Aires: Emecé.
- Pivano, F. (1960). Introducción. En Kerouac, Jack (1993). *Los subterráneos*. Barcelona, España: Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993) La frontera autobiográfica, en *Poética de la ficción*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Ricoeur, Paul (2009). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*, Argentina: Ariel.
- Sibilia, Paula (2008). Yo real y la crisis de la ficción. En *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Thoreau, Henry David (1949). *Walden o Mi vida entre bosques y lagunas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Turner, Frederick Jackson. (1987). El significado de la frontera en la historia americana. *Secuencia*, 7, pp. 187-207.
- Vlagopoulos, P. (2010). Reescribir América: Kerouac y el país de los «monstruos underground». En Cunnell, H., Vlagopoulos, P., Mouratidis, G., y Kupetz, J., *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat* (pp. 77-96). Barcelona, España: Anagrama.
- Wittgenstein, Ludwig (2010). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Whitman, Walt (2011). *Hojas de hierba*. Madrid: Austral.
- Williams, William Carlos (1976). *Interviews with William Carlos Williams*, editado por Wagner, Linda, Nueva York: New Directions.