

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

La carta como texto literario: El epistolario de Jack Kerouac

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

ALBERTO ESCOBAR DE LA GARMA

ASESORA: DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

México, D.F. Marzo 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Hacer el ejercicio de memoria para recordar lo que ha ocurrido durante el tiempo que se gestó esta tesis deja, debo de admitir, una sensación que me causa sorpresa y el permanecer estático. Avocarse a la escritura de este texto fue motivo para el desarrollo de eventos insospechados que dejaron una huella profunda en mí y que están vinculados con personas a las que quiero nombrar aquí como un gesto, mínimo aunque sincero, para reconocer su generosidad.

Primero, gracias a Gilberto y María del Refugio, mis padres que me apoyaron y confiaron para que esta tesis llegara a buen puerto. A mi hermano Víctor Hugo por la curiosidad y entusiasmo que tuvo por el tema que siempre me reanimó.

Sin duda el Posgrado en Letras de la UNAM, con la Dra. Nair Anaya al frente, jugó un papel determinante para la culminación de la presente investigación gracias a su apoyo, tanto al concederme una beca para desarrollar mi investigación de maestría, como para hacer una estancia en la ciudad de Nueva York a inicios de 2012 en la cual consulté los archivos de Jack Kerouac que resguarda la Berg Collection de la NYPL. A Ángelica Uribe en particular le debo bastante por la orientación que me brindó para llevar a cabo de manera exitosa el trámite.

A Oliver Harris, que me sugirió visitar la NYPL y establecer contacto con ellos. A Isaac Gewirtz, curador de la Berg, y a Anne Garner, bibliotecaria, que me facilitaron con extrema generosidad documentos de Kerouac, e incluso pusieron a mi disposición algunos tesoros de su colección que no contaba revisar.

Gracias también a Christian Gómez por las pláticas frescas y animadas en donde se gestaron reflexiones pertinentes que se albergan aquí. A Nidia Cuan, por su franca amistad y compañerismo en este tiempo que la llevó a advertirme sobre las bondades truculentas del brócoli, je.

A Fabienne Bradu porque su seminario fue decisivo para revalorar las maravillas que tiene la escritura de la vida y las implicaciones emocionantes que tiene directo en la existencia de uno. A Irene Artigas, corresponsal impulsiva y detonadora de archivos brillantes, Aurora Piñeiro y Ana Elena González, todas ellas atentas lectoras cuyas sugerencias mejoraron el texto.

Mi mayor agradecimiento, sin lugar a dudas, es para Susana González Aktories, que dirigió esta tesis y la capitaneó hacia mareas fascinantes. Toda la dedicación, atención, diversión, disciplina, visión y confianza necesarias para emprender nuevos proyectos las aprende uno con sólo convivir con ella dentro y fuera del aula. A eso llamo ser una verdadera maestra de la Vitalogía. No fue poca cosa trabajar con alguien tan suertuda.

Gracias a Cinthya García Leyva, amiga generosísima que siempre me dio aliento para continuar con mis descubrimientos sobre Kerouac, y que ha compartido música, lecturas, aceitunas y momentos conmigo. Te admiro, C.

Este tiempo no hubiera sido tan bueno sin Ofelia Hurtado, que confió en mí al encomendarme una de las experiencias más inusuales, laboriosas e irrepetibles que he vivido, y que forjó y pulió nuestra larga amistad. Mucho le debo a su tío Felipe Solís.

Por último, el envero de esta tesis no hubiera llegado sin las charlas, sugerencias, cuestiones, vino, café y pan compartidos con Emiliano Barrera Rivera, el suertudo original, responsable de que hace ya unos años comenzara a leer a Kerouac sin saber que iba a convertirse en uno de mis afanes primordiales.

Coyoacán, Ciudad de México
17 de febrero de 2013

Índice

Una carta a manera de prefacio	1
Introducción	4
1. El género epistolar: entre lo íntimo confesional y lo público documental	12
1.1. La evolución y transformación del mensaje escrito: hacer presente al ausente.....	12
1.2. La carta y sus filiaciones confesionales: autobiografía, diario, cuaderno de notas y memoria.....	18
1.3. Epistolarios creativos que sobreviven y se desempolvan.....	27
1.3.1. Lectura de la correspondencia en el tiempo: entre documento histórico y ficción.....	27
1.3.2. Imagen del arte y del artista a través de las cartas.....	31
2. La presencia de la carta en un contexto literario	36
2.1. La novela epistolar. La carta como la base de dinámicas entre focalizaciones y narraciones más versátiles.....	36
2.2. La correspondencia de escritores como compendios de colección.....	43
2.2.1. La Generación <i>Beat</i> como órbita y campo fértil para una amistad por correspondencia.....	47
2.2.2. Recepción de Kerouac a través de sus cartas: la poética epistolar como fragua creativa.....	52
3. Kerouac a la carta	55
3.1. La presencia y trascendencia del género epistolar a lo largo de su vida.....	55
3.1.1. Corresponsales.....	59
3.1.2. Cartas como proto-versiones de fragmentos de sus novelas: cotejo de ciertas cartas a la luz de sus obras.....	76
3.2. La poética epistolar de Kerouac: hacia un análisis estilístico de algunas cartas de su epistolario.....	80
3.2.1. La ' <i>spontaneous prose</i> ' como una práctica intermedial derivada del contacto con otras artes.....	81
3.2.2. Preparación para la escritura: Neal Cassady, <i>so far and yet so close</i>	91
3.2.3. La correspondencia que definió un estilo.....	97
Conclusión	117
Referencias	125

*Yes, I received your letter yesterday
(About the time the doorknob broke)
When you asked how I was doing
Was that some kind of joke?
All these people that you mention
Yes, I know them, they're quite lame
I had to rearrange their faces
And give them all another name
Right now I can't read too good
Don't send me no more letters, no
Not unless you mail them
From Desolation Row*

Bob Dylan
"Desolation Row"

Una carta a manera de prefacio

Querido Cody,

sigo aguardando tu carta... pero los días han sido generosos y no puedo sino aprovechar esta sensación que ahora mismo me alienta a escribirte unas cuantas líneas. Por fin los cielos se visten con la presencia de nubes elegantes y definidas y ahora es mucho más atractivo pedalear un rato por las calles para orear las ideas y el cuerpo mientras voy por un bizcocho. ¿Cómo te trata el invierno? Espero que de perlas. Te escribo un tanto apurado porque justo hace rato, mientras mordía la crujiente textura azucaramantequillada de un bigote, se me agolparon unas ideas sobre lo que estoy trabajando y garabateé algunas notas que ahora paso en limpio para conocer tu opinión cuanto antes.

Sabes que desde hace años le guardo un especial cariño y admiración a las novelas de Kerouac, de quien has recordado en tus escritos momentos compartidos y seguro conservas todavía en tus cajones alguna carta perdida –sabrás Dios dónde guardas todavía en secreto esos preciados documentos, viejo Cody. No me refiero a aquellas misivas que en algún momento se “rescataron para la historia”, editándose y despojándote a ti con ello de tu tesoro y de tu dominio sobre ellas. Debe haber sido difícil ver cómo se hacía público lo que pertenecía a tu intimidad, pero considéralo así: ¡fue algo bueno para los curiosos como yo, que gracias a ello he podido estar más cerca de ti y de Kerouac! Esto además hizo que se cumpliera el augurio o el deseo que Jack te compartía en algunas de sus líneas, en donde especulaba acerca de qué pensaría el lector ajeno al leer estas cartas, tanto las editadas y cómodamente accesibles en forma de libro, como aquéllas que se conservan resguardadas en distintas bibliotecas y universidades, algunas de las cuales tuve la fortuna de leer de su puño y letra.

Con suerte, hacia el final de lo que plantearé en este ensayo que te adjunto de acercamiento a las cartas, apreciarás también tú desde otra perspectiva la obra de nuestro mutuo amigo. En todo caso espero que con ello me puedas perdonar a mí y a los otros curiosos que te despojaron de tu secreto, de tu tesoro epistolar que guarda el recuerdo de esa relación tan vital y especial que cultivaste con Kerouac. Quizás al menos te puedas reconciliar conmigo, y hasta puedas encontrar algo valioso en mi postura cuando hablo de las bondades y dificultades que acarrea la conceptualización de la obra de Kerouac. Coincidirás conmigo en que ésta es múltiple, híbrida, compleja y por lo mismo fascinante, pues plantea la tentación y el reto de descubrir en la escritura las marcas limítrofes que no siempre son fáciles de distinguir y que, al menos conceptualmente, obligan a la crítica a abrirse de formas innovadoras a la valoración de géneros intimistas como el epistolar. Espero que para el caso de Kerouac al menos pueda quedar claro que las cartas no son sólo un recurso documental y subordinado, sino uno igual de rico que sus novelas, y un antecedente de éstas, creativo e importante.

Escribo esto y me distraigo, como me ha sucedido en muchos momentos que he dedicado a investigar acerca de estas cartas, de él, de ustedes, aunque procuro siempre regresar al tema, ser fiel al hilo, cual Teseo, para no perder mis ideas e intuiciones. Quiero pensar que esta distracción también es un respiro, algo natural y espontáneo que sucede cuando se escribe una carta personal. Tú bien lo sabías, y Kerouac también, así que imagino me entenderás.

Afuera escucho que unos niños juegan a pesar del frío de la tarde. El sol invernal cada día se torna más brillante mientras uno se congela a la sombra. La obsesión por *Viaje al Oeste* aún perdura y estoy seguro que te encantaría conocer a alguien como el Rey Mono Sun Wu-Kung, Gran Sabio, Sosia del Cielo. ¿Cómo van tus planes de aquel viaje que

prometías hacer en una de tus últimas cartas? Va una adivinanza para cerrar con un poco de juego. ¿Quién es ése que dice ‘todos me pisan a mí, yo no piso a nadie; todos preguntan por mí, yo no pregunto por nadie’? Jeje.

Confío en que, con apetito mental, leerás mis próximas líneas. No seas perezoso y cuéntame de inmediato qué te parece todo este asunto que con buen agrado espero te interese.

Saludos a todos por allá. Escribe pronto, Cody, desde donde quiera que te encuentres, y

Sé suertudo,

A.

P.D.- *Bish Bosch.*

Introducción

Hay pocas sensaciones equiparables a las que suscita el recibir una carta. Hay aún expectativa cada vez que revisamos el buzón. Con suerte, todavía podemos encontrar ahí un sobre con letra manuscrita, en el que aparece nuestro nombre como destinatario, y sabemos que en su interior guarda unas líneas personales escritas sólo para nosotros. Es cierto que la dedicación, el tiempo y la distancia que supone cada misiva la han hecho caer en un plano secundario en nuestros días. La práctica de mantener una correspondencia con más de un interlocutor es impensable hoy en día: ahora se ha vuelto todo un acontecimiento recibir una carta de manos del cartero, que no sea la del banco, la de la luz, del teléfono, del agua o de alguna otra institución gubernamental. Y aunque ya no es uno de los medios principales ni predilectos que la gente elige para comunicarse –pues han sustituido su función otros medios como el teléfono o el correo electrónico–, a la carta se le sigue reconociendo un gran valor como documento. Prueba de ello son los cientos de epistolarios que se siguen recogiendo y editando, de personalidades que han pertenecido en algún momento al mundo político, artístico o intelectual, y a los que lectores totalmente ajenos a sus historias personales se acercan para conocer desde una faceta distinta algo sobre ellos, algo que se filtre entre sus líneas y que esté más allá de sus obras, revelando algún rasgo íntimo de sus vidas. Leer este tipo de epístolas por lo general provoca curiosidad y admiración.

En el mundo de los escritores, las cartas proporcionan un mosaico de posibilidades únicas, puesto que en esos textos se conjugan elementos de la experiencia cotidiana con temas, reflexiones o ejercicios creativos que se ensayan en la intimidad de la interlocución epistolar, y que influirán o condicionarán tanto los contenidos como el estilo escritural plasmado en alguna de las obras por las cuales son conocidos:

En general, leemos correspondencias de escritores que poseen una obra central que nos atrae. Las cartas resultan, así, la caja de resonancia, como un banco de pruebas, o sirven de depósito para fragmentos de obras (no realizadas o todavía gestándose) que se proyectan en ellas de forma inconsciente.¹

El de Jack Kerouac es uno de estos casos ejemplares en los que un escritor cultiva el género epistolar con fines creativos que apuntan hacia su obra literaria. La aproximación del autor *beat* a las cartas se originó en forma rudimentaria y con fines pragmáticos, aunque con el tiempo se convirtió ni más ni menos que en uno de los principales soportes donde perfeccionó su '*spontaneous prose*' por la que todavía es conocido. Y es que el escritor halló en el género no sólo una manera de comunicarse con sus colegas y allegados, sino un estilo que le permitió probar, ejercitar y desarrollar una expresión icónica, muy similar a la que se puede rastrear a lo largo de sus novelas.

Kerouac siempre tuvo en mente que la carta podría servir no sólo para dejarle un mensaje a alguien que no puede escuchar nuestra voz *in situ*, sino para comunicar algo con una conciencia muy clara de que su material epistolar alcanzaría territorios más allá de los dominados por el servicio postal. La carta le permitió moldear un tono que iba en función de sus destinatarios, pero que a la vez le ofrecía la posibilidad de cultivar un estilo personal y, así, comenzar a detallar, profundizar y contar varias de las anécdotas que después serían el motivo o argumento de sus novelas, todas ellas basadas en las experiencias biográficas del literato.

Si bien era conocido su tesón como un correspondiente disciplinado, no han sido suficientes los esfuerzos para analizar el tipo de tratamiento que Kerouac le dio a sus cartas en relación con sus obras conocidas. Sobre el vínculo entre el género epistolar y el

¹ Enric Bou en su introducción en Pedro SALINAS, *Cartas a Katherine Whitmore, 1932 - 1947*, p. 19.

novelístico se pueden encontrar, sin embargo, varias coincidencias; Claudio Guillén piensa que incluso podría considerarse a la epístola como una especie de antepasado de la novela:

¿Qué función desempeña [la carta]? Yo diría que una función prenovelesca. Pero entendámonos, no me refiero a fuentes ni a filiaciones. La epístola atiende durante el Renacimiento a impulsos que luego convergerán en la novela: la saturación de la individualidad, la postura autobiográfica, la conciencia teórica de su propia andadura, la profusión de cosas, la apertura a lo humilde y cotidiano.²

Muchos de estos puntos se pueden identificar también en la obra de Kerouac. No nada más en su narrativa conocida, sino incluso a lo largo de las misivas del escritor, en especial en aquéllas que fueron cruciales para concebir y alimentar el proceso que integra su poética, y que están dirigidas a Neal Cassady. Esta correspondencia lo orilló a ensayar un estilo más desinhibido y natural, sin que eso lo obligara a abandonar la reflexión que sobre sí mismo tenía el autor de *Visions of Cody* desde muy joven. Así, llegó a atisbar la clase de literatura que quería lograr: enfocada desde lo íntimo y enmarcada dentro de lo confesional.

Si se dejan de leer estas misivas como material meramente biográfico y anecdótico, como por lo general se ha tratado a esta correspondencia, se podrá sin duda encontrar una faceta muy particular del artista, que hasta ahora ha sido la menos estudiada por la crítica, pero que alberga una riqueza insospechada incluso en el nivel estilístico y literario. Encontraremos, después de un ejercicio de cotejo riguroso, que la práctica creativa en ambos tipos de textos –los narrativos y los epistolares– es bastante similar, pese a que existen elementos a la hora de leerlos que marcan una diferencia notable, no exenta de controversia: a la novela se le relaciona más con lo ficticio, mientras que lo epistolar, en primera instancia, está más afianzado en el terreno de la veracidad. Esta distinción, no

² Claudio GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, pp. 164-165.

obstante, para el caso de Kerouac resulta complicada, contradictoria y aun falaz, pues en la medida en que el autor iba descubriendo sus bondades en el intercambio con Cassady, también iba insistiendo en la importancia de la honestidad y la verdad que debe exigirse a este tipo de escritura, sin reparar en que al mismo tiempo las cartas contribuían a la estatización y ficcionalización de quien se estaba queriendo representar genuinamente en ellas.

Por lo mismo, el proceso de recepción delimitado por la correspondencia es sorprendente aunque, hasta ahora, bastante parcial. La aparición de una selección de su epistolario en 1996 y 2000 nutrió una vez más el interés anecdótico de su vida sobre la cual se siguen construyendo leyendas sin vínculos con su literatura. Pero este fenómeno tiene sentido: Kerouac escribió novelas donde él mismo se representaba, obsesionado con la sinceridad, la veracidad, la naturalidad, sin tener mucho cuidado de andar en el terreno de la ficción o de la realidad, cosa que sucede incluso en sus cartas. Analizar y tener conciencia del problema de cómo se construye y representa en estos textos y de qué manera opera la figura del autor sirve sin duda para tener claras las diferencias entre este uso en cartas y en las novelas y, más aun, para poder generar una vía mediante el estudio de su estilo que nos permita tomar en cuenta como parte importante de su obra literaria el extenso *corpus* epistolar que dejó Kerouac detrás de sí. Es innegable que toda esta valoración del epistolario está preparada a la luz de su obra literaria. No obstante, son constantes los ejemplos en donde, para el literato, el género epistolar tiene una fuerza y presencia lo suficientemente notable y autónoma como para ser subordinada a sus libros de prosa y poesía. Por el contrario, las cartas son una plataforma por completo generosa en donde se reconocen muchos aspectos, lo cual hace difícil delimitar sus alcances. Y Kerouac lo sabía.

La comparación aquí propuesta, desde un punto de vista de considerar las cartas más por su valor literario que por el documental, pudo haber sido imposible e insospechable antes. Esto debido a que la epístola, ante todo, no estaba destinada a ver la luz pública. Por lo demás, la genología, es decir, el estudio de los géneros literarios que cada vez tienen más presencia dentro de la comparatística, mantiene una vigencia, pero desde búsquedas y exploraciones menos deterministas y más sugestivas y relativas, permitiéndonos contrastar y equiparar distintos géneros entre sí, tema que no fue insulso para Kerouac, gran prosista de largo aliento que supo aprovechar las virtudes de la novela que ya Friedrich Schlegel en *Conversación sobre la Poesía* concibió como “la creación intergenérica por excelencia”³. Sabemos que Kerouac estaba consciente de que no eran en balde el esfuerzo ni la energía que le dedicaba al ejercicio epistolar porque veía en sus cartas potenciales fragmentos de sus libros, de tal manera que en sus misivas hay una retroalimentación entre la creatividad y la poética que invita a la reflexión comparatista.

El tiempo le dio la razón y hoy en día distintas colecciones privadas y públicas resguardan sus documentos con la intención de conservar el legado que el escritor dejó en su archivo. Tuve la oportunidad de recibir el apoyo de la Coordinación del Posgrado en Letras de la UNAM para realizar una estancia en Nueva York a principios de 2012 donde pude trabajar en la Berg Collection de la NYPL con diversos textos de Kerouac, entre cartas, cuadernos, bocetos de novelas y dibujos. Si la propia historia de sus escritos de por sí fue bastante significativa para el literato, es claro que para cualquier investigador de su obra la consulta de estos acervos resulta importante en varios niveles, donde destacan el biográfico, el filológico y el bibliográfico. No sólo pude leer cartas que no se han publicado, sino que descubrí en los originales varias marcas relevantes en su materialidad

³ Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 166.

que, al menos hasta que se digitalice la colección o se elabore una edición facsimilar, permanecen incógnitas para el lector promedio. Si bien no se pretendió elaborar aquí una crítica textual de las cartas y demás documentos de Kerouac, la experiencia de consultar estos papeles fue radical para desarrollar algunos argumentos de la tesis.

Por lo demás, no es casual que se haya circunscrito este particular diálogo entre las novelas y las cartas de Kerouac en el marco de la literatura comparada. El proponer este acercamiento en este caso tiene varias razones: en primer lugar, es en el ámbito de la comparatística en el que se han abordado con mayor detalle los rasgos comunes que guarda el género epistolar con otros géneros de tipo intimista –como el diario, el cuaderno de notas, las memorias, la autobiografía, etc. Esto explica también por qué se recurrirá a fuentes teóricas como las del comparatista Claudio Guillén, quien ha dedicado a dicho género un espacio generoso de su reflexión. En otro nivel del discurso, veremos que es en el estilo propio de Kerouac donde se encuentran vínculos que nos obligan a extender la visión más allá de la comparación entre las cartas y las novelas, y donde vislumbraremos que el autor de *The Dharma Bums* abreva también de otros géneros asociados a lo intimista, como sus diarios o sus cuadernos de viaje. Y más allá de lo anterior, es en sus cartas y cuadernos de notas donde se descubrirán otros elementos de tipo intermedial que alimentan la poética de este autor: el del jazz, y también el de la pintura como fuente de inspiración, y el bosquejo como principio de creación rápido y natural. La oportunidad que se tiene ahora con parte de los epistolarios publicados, por un lado, es que podemos estudiar el proceso, las fuentes y modelos que inspiraron a Kerouac para tomar a la espontaneidad como su bandera creativa. Bien se sabe que el jazz, y el *bebop* en concreto, jugó un papel crucial tanto para su poética como para su práctica literaria. Sin embargo, Kerouac desarrolló el tema de la improvisación a partir no sólo de la música, sino de su acercamiento a las artes

gráficas y, por supuesto, con la escritura de cartas. No son pocos los paralelismos que se han hecho de Kerouac con artistas fuera del mundo literario, de acuerdo con el interés compartido de buscar espontaneidad en distintos medios, como dice el pintor y escultor George Condo:

Jack's concept of writing was also very art-inspired – he drew on André Masson's Automatic Painting and Charlie Parker's informed improvisations to carve out his unique style and destination. He called upon Leonardo da Vinci's method of observation in his studies of flowers, storms, anatomy, and physiognomy. Jack is to literature what Charlie Parker was to music or Jackson Pollock was to painting. It's that simple.⁴

El gesto de vincular diversas disciplinas en su poética para conseguir un estilo en su escritura generó reflexiones que, de haber sido desarrolladas sin una perspectiva intermedial, hubieran sido incompletas. El vínculo de Kerouac con la música es evidente pero, en cambio, la relación que sostuvo con las artes gráficas se ha mantenido más velada y es poco conocida, a pesar de que contribuyó decisivamente para ejercitar su manera de escribir, como veremos más adelante.

Un argumento que se sostendrá a lo largo de este análisis es que las cartas de Kerouac, si se leen desde términos que pongan en segundo plano el interés pragmático, anecdótico, y se privilegian sus virtudes artísticas, se encontrará que no sólo están a la altura de sus novelas, sino que además son un antecedente importante de ellas, y que la comparación entre géneros, al menos en este caso en donde lo epistolar no es meramente documental, es válida en tanto que el modo en que están escritos es aun idéntico en algunos fragmentos:

La literaridad constitutiva de una novela o de un poema es el objeto de un asentamiento lógicamente inevitable (ya que la novela o el poema son 'géneros literarios'), salvo que se disfracen de juicio hecho ('Esta novela no es una obra literaria'), lo que es en realidad un juicio de valor (por ejemplo: 'Esta novela es

⁴ George Condo en su introducción en Jack KEROUAC, *Book of Sketches*, p. x.

vulgar’). La de una página de Michelet, de Buffon o de Saint-Simon (si no se considera la historia, la historia natural o las memorias géneros constitutivamente literarios) o la de una frase del Código Civil depende, al contrario, de una apreciación estética —entre otras cosas— de su estilo.⁵

Kerouac sin duda se ha vuelto —tanto por la forma de abordar su vida en literatura como por invitarnos siempre a un viaje estimulante, y sobre todo por la forma de captarlo en sus textos— uno de los escritores estadounidenses más representativos de mediados del siglo XX. Su exposición como un icono de la contracultura ha afianzado su permanencia dentro de las referencias populares; generación tras generación, nuevos lectores continúan identificándose con sus novelas, dentro de las cuales *On the Road* mantiene su primer lugar indiscutible dentro de la predilección de los que se acercan a su obra. En el presente, el libro de nuevo está causando revuelo por su versión cinematográfica que al fin se presentó en 2012 y que era un proyecto en el que el mismo autor estuvo interesado hace más de cincuenta años. La presente tesis no es sino un esfuerzo que se suma a la estimación general y especializada cada vez más consolidada en torno al autor; pero es además el resultado del entusiasmo y las reflexiones que sus textos —los más divulgados y los apenas publicados— han provocado en quien desee reconocer cómo Kerouac pudo convertir su experiencia, su vida, en la base que recoge todo su arte.

⁵ Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*, p. 120.

1. El género epistolar: entre lo íntimo confesional y lo público documental

1.1 La evolución y transformación del mensaje escrito: hacer presente al ausente

A milenios de su invención, la carta aún conserva una frescura y un aura que no es fácil de suplir ni de imitar. Aunque su uso ya no es tan prolífico como alguna vez lo fue, su presencia para modelar otros tipos de mensajería es notable, además de que diversas editoriales aún se interesan por difundir los epistolarios publicados de distintas personalidades que se siguen leyendo por varios intereses. En una primera vista, el atractivo principal de esas colecciones de cartas es que nos permiten conocer una parte íntima de la persona que las escribió y quien, a su vez, revivía mediante la escritura a su corresponsal a la hora de redactarle unas líneas; se trata de mensajes cargados de una personalidad, un tono y una intimidad distinguibles, en los que puede existir el efecto de la identificación, tanto con el remitente como con el destinatario. Al ser concebidas desde la mano de personas que existieron, las cartas son capaces de vincularnos con geografías muy diversas y tiempos remotos. Es indudable que estamos frente a un género con características muy particulares que lo distinguen de otros textos literarios de tipo intimista.

De entrada, las cartas se escriben en un contexto cerrado y exclusivo, donde los involucrados son el destinatario y el remitente, quienes alternan sus roles a lo largo de la correspondencia y –si tienen una relación personal– pueden imprimir a sus palabras escritas un tono desenfadado, amistoso y confesional.⁶ Por lo general, el emisor de la carta tiene la finalidad de ser leído por un receptor en concreto, aunque la lectura de la misiva no siempre

⁶ Esto en el entendido común de que las dos partes se conocen en persona, aunque, por supuesto, existen otras variables donde la amistad o el intento de establecer una familiaridad no existen. Incluso el trato presencial previo no es necesario para fomentar el vínculo epistolar con alguien, como la categoría de “amigos por correspondencia” lo demuestra.

termina ahí: las líneas serán releídas por el destinatario y aun por otros no previstos por el remitente en otro tiempo, de tal suerte que la carta se convierte, de algo íntimo y personal, en un texto que invita a un público más amplio interesado en descifrar o armar las cualidades documentales del texto.

La necesidad y competencia dialógica del humano es quizás tan antigua como el lenguaje mismo: cuesta trabajo pensar que haya sido otro motivo, y no la comunicación, el que de forma primigenia decantó en la creación del lenguaje verbal. Se puede casi afirmar que la epístola nació con la invención del alfabeto, aunque es imposible datar su origen con precisión: “No es casual que la primera mención griega de una carta, en un conocido pasaje homérico, sea también la primera mención de la escritura en Grecia.”⁷ Imaginemos ese hipotético pasado donde el lenguaje aún es en su mayoría oral. Uno de los primeros problemas a los que se debieron enfrentar esos fundadores de un dialogismo epistolar fue la incapacidad de expresar algo si el otro estaba ausente, fuera del alcance sónico de la voz: el mensaje no perduraba más que en la memoria del transmisor. El afán de comunicarse con ese interlocutor distante sin duda fue una causa determinante para que se empezara a crear una base que perdurara más allá de la emisión de la voz, por lo que poco a poco tuvo que configurarse un lenguaje escrito que materializara de forma distinta la expresión a como lo hace la oralidad, de tal forma que la comunicación cumpliera su ciclo y no se detuviera a pesar de la ausencia física de uno de los participantes en el diálogo. La abstracción del lenguaje tuvo que dar un paso hacia la representación de la expresión oral, aunque teniéndola en cuenta como una base. La carta, o cuando menos un antecedente remotísimo, de acuerdo con la evolución y adquisición de la capacidad de leer y escribir, fue el medio ideal para desarrollar ese paso entre lo oral y lo escrito. Así, vale la pena notar que esa

⁷ Pedro Martín BAÑOS, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo. 1400 - 1600*, p. 27.

escritura en realidad era un avatar de la oralidad: “La escritura no se opone a la oralidad, ni la deja atrás, sino que la supone, la implica, la contiene y sobre todo la complementa, en el tránsito crucial del habla a la carta.”⁸ Recordemos además que en la antigüedad la lectura en silencio no era una práctica común por lo que, en sus inicios, la epístola servía también como artefacto mnemotécnico del mensaje oral que cifraba: “la carta no era más que una ayuda para el heraldo, que recitaba o leía de viva voz su contenido.”⁹ Esto, no obstante, significaba que todo redactor de cartas debía de conocer bien las convenciones para producir mensajes efectivos de acuerdo con lo que se quería expresar.

Si bien existen registros de la carta ya desde 3000 a.C. en Babilonia, Siria, Egipto, Asiria, Persia y Judea, donde “se usaba con intensa asiduidad en los ámbitos diplomático, militar, comercial, e incluso literario”¹⁰, fueron los griegos los que desarrollaron una retórica alrededor de ella. Más allá de un mero vehículo para la alfabetización, el género epistolar en Grecia se convirtió en un soporte para el estudio y el cultivo de la retórica. Mediante el estudio de los distintos modelos de misivas que se conocían, uno se adiestraba en el uso de los recursos escritos para resolver las exigencias de índole pragmática que la cotidianidad social solicitaba. La escritura de epístolas suponía para los helenos un medio para ejercitar las cualidades estilístico-gramaticales de los alumnos. Según indican los compendios clásicos de tipos epistolares, se debía conocer las distintas maneras de escribir con base en los diferentes modelos de cartas. Los tratados clásicos apuntan que los asuntos epistolares debían clasificarse entre los temas sencillos, “acordes con el estilo simple,

⁸ Claudio GUILLÉN, “La escritura feliz: literatura y epistolaridad”, en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, p. 181.

⁹ Pedro Martín BAÑOS, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

conversacional y con el tono amistoso”¹¹, y los que abordan temas de mayor elevación. De fecha insegura aunque revisado durante el siglo III d.C., el primer compendio griego de tipos epistolares que conocemos se le atribuye a Pseudo-Demetrio. Ahí se enumeran veintiún clases de cartas, entre las que se encuentran algunas como “de reproche, de defensa, de vituperio, conciliatoria, de desprecio, diplomática, de ánimo, de burla, amatoria, mixta, enigmática”¹², etc. Esto supone que todo iniciado en el género que se haya cultivado con estos manuales, tomaba la escritura de cartas como una tarea práctica y cotidiana que, a pesar de que mostraba parámetros retóricos y de estructura, tenía como principal consideración el buen entendimiento en las relaciones sociales e interpersonales, característica que se siguió cultivando incluso con los formularios de cartas del siglo XVIII:

Estos manuales han sido guías y testigos de la redacción de cartas considerada como tarea práctica, inmersa en el existir cotidiano y deseosa de tener en cuenta, más que cualidades lingüísticas o retóricas, orientaciones apropiadas para las situaciones sociales y relaciones interpersonales que subyacen a toda correspondencia escrita. [...]. Las convenciones sociales y las verbales se confunden.¹³

Por supuesto, por lo menos desde estos antecedentes se puede notar que lo íntimo y lo público ya eran cualidades inherentes que convivían de manera simultánea en el género, lo cual fue prefigurando una convencionalización de los tonos a la hora de redactar una carta. A pesar de favorecer una pronunciación individual y única, se debía seguir cierta convención social que hizo “del formulario epistolar un libro de cortesía y de conducta correcta”¹⁴. Cabe mencionar que, a grandes rasgos, estas reglas –implícitas y explícitas– incluso hoy en día todavía se mantienen.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² *Ibid.*, pp. 52-53.

¹³ Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 182.

¹⁴ *Ídem.*

La materialidad de la carta sin duda fue un requisito decisivo para que este desarrollo retórico fuera posible. Más allá del problema que supuso crear sistemas de lenguajes complejos que pudieran articular los mensajes, también existió el reto de encontrar un medio físico en donde el recado se conservara, por lo menos, hasta que llegara a su destinatario. Barro, piel, madera, fibras naturales, monitores... cada uno de estos soportes a lo largo de la historia ha guardado un mensaje de alguien para otro más; si bien las primeras misivas se redactaron en pergamino, hoy en día relacionamos a la carta con el papel por ser un medio ligero y resistente que permite un transporte eficaz y sencillo, además de que se sirve del sobre para sellar esa confidencialidad supuesta en este tipo de textos. Su propia materialidad es coherente a la hora de proteger el mensaje confesional entre dos corresponsales en donde cualquier intromisión supondría una violación de confianza. Esto, a su vez, generó uno de los primeros problemas que se tuvieron que resolver a la hora de pensar en cómo se regularía la entrega de los mensajes escritos; varias culturas antiguas desarrollaron distintos sistemas, pero el servicio postal romano es el primero bien documentado del cual tenemos noticia y que sentó las bases para las oficinas postales contemporáneas:

El servicio de correos nace en la Antigüedad vinculado al poder político y militar, y apenas es accesible a los particulares, que deben recurrir a expediciones y viajes de comerciantes. Algo semejante ocurre en la Edad Media, en la que el sistema postal, no obstante, crece progresivamente. [...] En los Siglos de Oro el correo se desarrolla ya de una manera notable, aunque no podemos hablar de un sistema plenamente moderno hasta los siglos XVIII y XIX.¹⁵

El servicio postal desde hace varios siglos es el encargado de manejar este tipo de textos en una suerte de oficina gestionada por actos de fe cuyo manejo no ha variado mucho desde su institucionalización como un servicio intermediario: uno deja su sobre y

¹⁵ Pedro Martín BAÑOS, *op. cit.*, p. 198.

ciegamente le encarga ese contenido tan caro al cartero para que lo lleve a su destino. No obstante que durante siglos esta práctica se mantuvo casi intacta, los avances tecnológicos han hecho que los medios cambien en favor de la rapidez con que se entregan los mensajes al ausente. El correo electrónico y los diversos programas que alimentan las redes sociales y que, además, ofrecen la posibilidad de la mensajería instantánea, sin duda, son el vástago más joven de esta estirpe¹⁶; a pesar de que varias características ya no las comparte con la carta, es interesante que este servicio digital de correspondencia aún se sirva de iconos y términos que remiten de inmediato al género epistolar, como el sobrecito abierto o cerrado para indicar si ya se leyó o no un mensaje, o la referencia a la ‘bandeja de entrada’.¹⁷ Hoy en día, gracias a los descubrimientos técnicos de punta y a los recursos mediáticos que nos rodean, es muy fácil comunicarse con el otro, por más lejos que se encuentre en el espacio: la telefonía es una extensión de nuestra presencia vocal; el Skype incluso de nuestra gestualidad corporal. Aunque no exista la proximidad física, el diálogo se construye en tiempo real, algo que toda carta suponía como un ideal inalcanzable y por lo que en años recientes ha menguado su uso: no llega a su destino con la suficiente rapidez, aunque su relevancia no está descartada en nuestros días. Por el contrario, la correspondencia contiene

¹⁶ A propósito de la exposición “Me alegraré que al recibo de ésta. Cinco siglos escribiendo cartas”, su comisario, Antonio Castillo, escribe en el catálogo de la misma: “Hay quienes consideran *e-mails* y SMS los herederos de la cultura epistolar de antaño. Otros, sin embargo, se resisten a establecer relaciones directas entre estos mensajes, que sólo existen a través de la pantalla, y las cartas, que siempre han sobrevivido a la muerte de los soportes que las han albergado (desde la madera, la pizarra, el barro o la piedra hasta el papiro o el papel).” Citado por Tereixa Constenla en su artículo “Un último hurra por las misivas”, dentro de la sección cultural de *El País*, martes 27 de marzo de 2012.

¹⁷ Estos elementos apuntan a un skeuomorfismo evidente; es decir, al uso de diseños de objetos familiares en, digamos, sus descendientes conceptuales o funcionales. Los skeuomorfismos en la era digital abundan: existen muchas referencias visuales skeuomórficas que emulan a objetos materiales, como el calendario que tiene el formato de uno de papel, o los lectores digitales que se comportan de manera parecida a los libros tradicionales. Sin embargo, hay una tendencia hoy en día que se resiste a seguir dependiendo de estos skeuomorfismos pues, de alguna manera, limitan las posibilidades de los nuevos formatos. Cuesta trabajo imaginarnos la correspondencia en la era digital sin estas muletas icónicas relacionadas con las cartas; sin embargo, la reflexión sobre cómo podríamos concebir este intercambio con los nuevos soportes sin remitirnos a formas tradicionales es sugerente. *Cfr.* Clive THOMPSON, “On Analog Designs in the Digital Age”. Consultado en http://www.wired.com/magazine/2012/01/st_thompson_analog/

elementos propios y se puede analizar en ella otro tipo de signos relacionados con la materialidad que permiten construir un diálogo diferente al que sucede en un soporte digital. Si bien se puede considerar este intercambio como la base para algunas de las plataformas audiovisuales de comunicación con las que contamos, la correspondencia mantiene su vigencia incluso de manera autónoma gracias, entre otras cosas, a que se aprecian estos textos hoy en día como fuente de valores documentales invaluable.

1.2 La carta y sus filiaciones confesionales: autobiografía, diario, cuaderno de notas y memoria

Si bien en todo texto se puede reconocer el tipo de lectores a los que apela su creación, quizás el género epistolar sea uno de los que lo tengan mejor definidos y claros. Más allá del hecho de que las cartas supongan de manera literal una correspondencia entre los involucrados, este factor dialógico a la hora de analizar al género es por completo relevante y trascendente. De esta singularidad se desprenden los rasgos confesionales de toda carta que la emparentan con otros géneros como la autobiografía, el diario, el cuaderno de notas y la memoria, ya que todos ejemplifican un tipo de escritura íntima y personal que, pese a sus diferencias, está enunciado con la pauta de la confesión, es decir, “el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal.”¹⁸

Al acercarse a los archivos de Jack Kerouac, la presencia de varios textos que incluyen estos géneros confesionales es notable. A éstos habría que sumar sus cuadernos de notas. Si bien éstos no son incluidos dentro de esta clasificación, en realidad apuntan a una serie de introspecciones que los emparentan con la práctica confesional de la que Kerouac también se sirvió, como veremos en el capítulo cuarto.

¹⁸ María ZAMBRANO, *La confesión: género literario*, p. 29.

Perogrullada o no, la carta siempre necesita, como decíamos ya, cuando menos de dos personas: un remitente y un destinatario, lo cual en una de las marcas fundamentales del género epistolar: se escribe adoptando un tono adecuado y coherente con el destinatario. No es raro el caso de cartas llenas de familiaridad, que de alguna manera recrean lo que sería una conversación virtual con la persona que se encuentra en un lugar o un tiempo distinto al del remitente, que presentan con ello un gesto de buena fe que además supone una confidencialidad ya que toda carta siempre está dirigida a alguien en concreto, tal como también reconoce Paul Ricoeur: “La confianza en la palabra del otro refuerza no sólo la interdependencia, sino también la similitud en humanidad de los miembros de la comunidad. El intercambio de las confianzas especifica el vínculo entre seres semejantes.”¹⁹ Estas “confianzas” propias de los textos confesionales, de acuerdo con Philippe Lejeune, es la que hace que la carta sea un género “fiduciarario”: “no puede excluirse en absoluto la confianza del lector en la identidad de quien escribe y habla, ni su confianza en la referencialidad de lo que cuenta o describe.”²⁰ Sin lugar a dudas, esta característica esencial de la carta se fundamenta en el antiguo tópico epistolar de hacer presente al amigo ausente que San Ambrosio expresa con dicha en una de sus cartas de la siguiente manera:

Solacémonos intercambiando cartas, cuya utilidad es que los que estamos separados por la distancia nos sintamos juntos por el afecto; en ellas brilla entre los ausentes una ilusión de presencia, y la conversación escrita une a los separados; en ellas unimos nuestro espíritu al del amigo y le comunicamos nuestros pensamientos.²¹

¹⁹ Paul RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 214.

²⁰ Lejeune acuñó el término en relación con la autobiografía, aunque sin duda es una característica más general propia de los géneros confesionales. Para ver la lectura de este enfoque en las cartas, *cfr.* Claudio GUILLÉN, “La escritura feliz: literatura y epistolaridad”, en *op. cit.*, p. 189.

²¹ Citado en Pedro Martín BAÑOS, *op. cit.*, p. 45.

Para establecer una correspondencia es esencial afianzar un tono cordial que asegure la confianza del receptor, por lo menos en el tipo de cartas que le competen a este estudio, es decir, las que alguien escribe a sus colegas y amigos. La misma disposición que provoca escribirle a un amigo supone una libertad estilística y formal que pocos géneros ofrecen:

Los usos lingüísticos del escritor epistolar son entonces asistemáticos. [...]. El escritor se desata de las convenciones de la lengua hablada, por un lado, y de las literarias, por otro, es decir, tratándose de éstas, de las normas, las preceptivas, los estilos, y sobre todo ese maridaje de un solo género con un único estilo.²²

Desde la antigüedad se han catalogado distintas características que toda buena carta debería poseer aunque, debido a la flexibilidad temática y estilística que el género ofrece, el mosaico que se ha construido bajo estas consideraciones es variopinto: “Learned tones have been written on the qualifications that make for ‘effective letter writing’. Some favor the compact, some the terse, some the allusive, some the witty, some the gossipy, some the leisurely, some the romantic, some the inspired, some the heroic.”²³ Todos estos elementos, por más dispares que suenen, en realidad son parte fundamental de algunas de las virtudes profesionales que hermanan a distintos géneros. Uno podría subrayar la pertinencia de sólo una de estas particularidades aunque lo cierto es que no son normativas y entre ellas forman un mosaico dinámico. Mucho se ha hablado, por ejemplo, sobre la brevedad y espontaneidad que la misiva suele presentar en su cuerpo; desde los manuales clásicos hasta escritores como Jonathan Swift y Lawrence Sterne, hay ejemplos de personas que hacen gala de su fluidez y contundencia a la hora de contestar su correspondencia aunque en realidad estas características son una técnica que no es exclusiva del género epistolar.

²² Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 196.

²³ Max Lincoln SCHUSTER en su introducción en *A Treasury of the World's Great Letters. From Ancient Days to our own Time*, p. xlii.

Existe constancia de cientos de cartas carentes de soltura y de naturalidad, además de otras que no son muy lacónicas que digamos, sin que por esto dejen de ser epístolas memorables.

Sin lugar a dudas, la credibilidad inherente a la carta se ha desarrollado gracias a que suele estar ubicada en el plano de la no ficcionalidad, es decir, se considera que lo que se halla en este tipo de textos no es producto de la imaginación de su creador sino, por el contrario, de su experiencia factual. Sin embargo, debido a las libertades que ofrece, es fácil que progresivamente el escritor de cartas poco a poco vaya modelando su voz, la identidad que quiere presentar y, en fin, el mundo que ve, por lo que la carta es un medio fértil para la ficcionalización, detalle que se problematizará más adelante. Por ahora, baste saber que las epístolas tienen como una de sus principales marcas genéricas una fuerte presencia individual, de tal forma que leer una carta implica conocer algún aspecto de la vida de su autor.

Otra de las características del género epistolar que, a su vez, comparte con otros textos de índole confesional, es su desarrollo fragmentario cuando se asume *a posteriori* un compendio epistolar guardado por determinado destinatario: el autor poco a poco va dejando evidencia de sus pasos cuando aún no puede vislumbrar con nitidez el andar que le depara el camino más adelante: “[...] el elemento retrospectivo, el esfuerzo de anamnesis, no es dominante ni exclusivo. [Las obras del género confesional son] una especie de autobiografía impura; *in progress*, en movimiento, un proyecto de juventud que se desarrolla fragmentariamente [...]”²⁴ Epistolarios, diarios y memorias existen a la par de la vida y se conforman como un rompecabezas vital cuyas piezas están determinadas cronológicamente y que se va armando conforme se extiende el paso del calendario:

²⁴ Xavier PLA BARBERO, “Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* no. 567, p. 26. Cursivas en el original.

La confesión parte del tiempo que se tiene y, mientras dura, habla desde él y, sin embargo, va en busca de otro. La confesión parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo; es una acción sobre el tiempo, mas no virtualmente, sino en la realidad.²⁵

No es extraño, entonces, que precisamente diarios y correspondencia sean parte de los documentos más preciados con los que el biógrafo puede darle forma y sentido a una vida. A veces incluso la carta tiene grandes capacidades para mimetizarse como una autobiografía o un diario; tanto eventos cotidianos como extraordinarios se registran a la hora de contarle algo a los distintos destinatarios con los que uno se escribe. Sin embargo, una de las diferencias básicas entre la carta y los otros géneros confesionales es que ésta, en contraste con el diario o la memoria, incluye un deíctico decisivo al cual se le refiere lo escrito:

[...] además del yo-aquí-ahora (lugar, fecha, firma), [se incluye] al tú (es decir, al destinatario). Caracterizan a este tipo de textos nociones como las de intercambio, dialogismo y textualidad en proceso. Al tratarse de un género dialógico, el género epistolar favorece la fragmentación del texto.²⁶

A pesar de que el diario y la memoria asimismo presentan cierto nivel de fragmentación puesto que se componen de distintas entradas que se van sucediendo, la carta evidencia esta particularización de una manera incluso formal ya que los fragmentos se proyectan a distintos destinatarios y no se condensan en un solo tomo. Al revelar la epístola singular un momento muy preciso de una vida, su contenido es comprensible de manera parcial si no se pone en contexto con varios factores externos y en conjunto con otras misivas, por lo que para tener en verdad el material para delimitar una personalidad es necesario compendiar varios de esos fragmentos derivados de un presente para que, como si se tratara de una secuencia de puntos, se pueda formar una cantidad suficiente de trazos

²⁵ María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ Belén GACHE, *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, p. 237.

para distinguir un rostro, un individuo: “La significación ha de buscarse en el proceso entero, en el itinerario sinuoso de una conciencia moral particular que se esfuerza y lucha durante toda una vida, poniendo a prueba poco a poco lo que creía que sabía, modelándose a sí misma de año en año y de día en día.”²⁷ Muchos redactores de cartas están conscientes de esto y explícitamente han puesto manos a la obra en relación con la edición de sus epistolarios desde tiempos clásicos. Cicerón, por ejemplo, quiso emprender la tarea de disponer su correspondencia para su publicación poco antes de morir; Petrarca en el siglo XIV también concentró buena parte de sus últimas fuerzas creadoras al proyecto de ver organizadas sus cartas para que vieran la luz pública: “[Petrarca concibió], hacia 1350, el proyecto de hacer de la colección de sus propias cartas latinas la tarea de toda una vida, comparable a la reunión de sus sonetos amorosos y otras poesías toscanas en un solo ciclo y un solo volumen.”²⁸ Esta condición sin duda es relevante a la hora de describir el género, puesto que la propia forma de la colección de cartas, del libro, que es como por lo común pasan a la historia y las leemos y estudiamos, construye una suerte de microrrelaciones entre las epístolas que forman en conjunto el desarrollo de una vida. Desde entonces puede rastrearse ese proyecto continuo de publicar los epistolarios con la mezcla que eso supone entre lo privado y lo masivo que, obviamente, es un factor decisivo para que se consolide el género gracias a la forma y que determina la raíz de lo literario en los epistolarios:

Se trata de una cualidad formal o estructural, en un sentido no exclusivamente verbal o microlingüístico de estos adjetivos, conjunto silencioso de interrelaciones, que señala también que la obra es literatura. Y esta condición, necesitada de la colaboración del lector, es independiente de los valores procedentes de una evaluación estética. [...].²⁹

²⁷ Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 210.

²⁸ *Ibid.*, p. 209.

²⁹ *Ibid.*, p. 211.

A partir de entonces, el éxito del género epistolar será contundente y se introducirá cada vez más profundamente en las prácticas literarias de los siglos XVI y XVII, incluso erigiéndose como modelo o como inserción en los géneros no epistolares, como se verá más adelante. No pocas fueron las colecciones de cartas ficticias o anónimas que se publicaron entonces, aunque el valor documental y biográfico de los textos se ha mantenido aun ahora como una constante que se intenta saciar a la hora de publicar nuevos epistolarios, como confiesa Max Lincoln Schuster, editor y compilador de una colección de distintas cartas: “[...] I have gathered letters which have had great interest and fascination for me because of their importance in history, their illumination of biography, and their value as a clue to motives.”³⁰ En especial son las cartas de distintas personalidades determinantes para la humanidad las que constantemente se rescatan para ser publicadas, dentro de las que interesan aquí las de artistas de distintas épocas.

Fuera del influjo que los epistolarios de artistas tienen sobre la recepción y análisis de su obra, es importante notar que éstos constituyen en sí mismos una parte sugerente de su creación, sin importar la disciplina artística a la que se dediquen, puesto que en ellos representan y configuran su personalidad que sirve para entender, en primera instancia, sus procesos creativos. Aquí se atan varios cabos que no se deben menospreciar, como el hecho de que se elige una identidad de acuerdo con cómo uno se plantea su vida, o sobre qué selección de recuerdos presenta el autor a lo largo de su correspondencia que detallan experiencias personales con lo que se favorece la disposición de la vida como una imagen automitificada de uno mismo. Sin duda, la memoria autobiográfica se configura en un proceso trascendente con el que contamos para elaborar un concepto-de-yo con el que puede argumentar y sostener nuestra identidad: es imposible desvincularse del pasado para

³⁰ Max Lincoln SCHUSTER, *op. cit.*, p. xxxvii.

mantener una concepción ontológica presente estable. Diversos estudios psicológicos sostienen esto e incluso aceptan que esta reconstrucción de la memoria es un proceso dinámico ligado con aspectos utilitarios de la psique que moldean los recuerdos para adaptar nuestro concepto-del-yo a un presente determinado: “Although past events cannot be changed, one often alters memories of those events so as to connect them to the present, the process which is largely guided by one’s current self-concept or working self goals.”³¹ Así, vemos que la memoria autobiográfica es uno de los principales sustentos con que se nutre la construcción de la identidad y que es mucho más flexible de lo que podríamos suponer, como se corrobora perfectamente al leer los múltiples escritos en donde Kerouac se empeñó en plasmar su vida, ya fueran novelas, diarios, cuadernos de notas o cartas.

De igual modo, no debe olvidarse que esta memoria, dirigida siempre de acuerdo con los intereses del autor, en la escritura epistolar se orienta, además, al tomar en cuenta al destinatario, ya que “el informante organiza su dicho y, a través de él, crea una imagen protagónica frente al interlocutor”³², como había ya antes mencionado. En este tipo de textos es importante tener en cuenta que la memoria se transforma en el momento de la escritura, de la articulación, en donde el tiempo entre el suceso y la escritura puede ser o no casi simultáneo y que, por ende, existen varios registros del desdoblamiento que experimenta el autor en sus cartas:

Instead of defining the self as mental (the soul) or physical (the body) substance, many contemporary theorists conceive the self as developed, expressed, and reconstructed through narrative creations of the past with temporal and causal dimensions.³³

³¹ Qi WANG y Martin A. CONWAY, “Autobiographical Memory, Self and Culture”, en *Memory and Society. Psychological Perspectives*, p. 11.

³² Sergio ORTEGA Y RODRÍGUEZ, “Autobiografía e historia de vida, parientes lejanos: el hiperdiálogo”, en *El discurso autobiográfico: de la interacción a la literatura*, p. 70.

³³ Qi WANG y Martin A. CONWAY, *op. cit.*, p. 10.

En este sentido, existe una coherencia innegable entre la forma y el contenido de la carta: son fragmentos que componen parte de una vida y de su historia que sólo se pueden apreciar de una manera completa cuando se reúnen suficientes epístolas en un tomo:

[...] también se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, trasponerlos y encontrar, más allá de ellos, su unidad acabada. Espera, como el que se queja, ser escuchado; espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura.³⁴

Se puede asegurar, entonces, que el éxito editorial de los epistolarios se debe a distintos motivos gracias a las cualidades del propio género. Más allá de la crónica histórica o social que puede estar presente en toda carta, nos encontramos aquí con textos que son evidencia de sensibilidades concretas, ‘contemplaciones’ las llama María Zambrano, que hallan en la epístola un soporte ideal para expresar la individualidad como acto creativo:

Artista es aquél que puede descender hasta tal profundidad de sí mismo donde encuentra unas visiones que a la par son acciones; el arte verdadero disipa la contradicción entre acción y contemplación, pues es una contemplación activa o una actividad contemplativa, una contemplación que engendra una obra, de la que se desprende un producto.³⁵

Veamos entonces a continuación la importancia que han desempeñado los epistolarios en los últimos siglos y que, a pesar del desuso de la carta en nuestros días, continúan viendo la luz nuevas relaciones epistolares de personas relevantes para la historia, motivo que no es menor para justificar trabajos como el presente.

³⁴ María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ *Ibid.*, pp. 96-97.

1.3 Epistolarios creativos que sobreviven y se desempolvan

1.3.1 Lectura de la correspondencia en el tiempo: entre documento histórico y ficción

Hemos recorrido el desarrollo de la carta y su transformación en un texto que engloba de manera simultánea lo privado y lo público, ya sea con fines historicistas o biográficos, o por motivos completamente deliberados y planeados por el autor, con lo que se pueden hallar bastantes casos en donde el deseo de juntar producciones epistolares completas ha dado lugar a la difusión de estos textos. Las razones por las cuales sigue vigente este género, cuando menos en el nivel de su publicación, responde a distintos motivos que por fortuna han rescatado del olvido y desempolvado a varias cartas. No sólo es pertinente notar que estos libros siguen siendo valorados para editarse ya que proporcionan detalles relevantes para completar la imagen de un autor que a través de su correspondencia va retocando y definiendo su propio retrato, sino que también reflejan un tema de actualidad, es decir, la configuración por escrito que hacemos de nuestra identidad, cuya vigencia parece extenderse a las redes sociales incluso más allá de la práctica de los géneros confesionales tradicionales. Quizás debido a que nos encontramos en una época donde los artefactos electrónicos han modificado determinadamente el soporte de la mensajería, se han multiplicado los esfuerzos para rescatar este tipo de textos que supusieron una parte esencial para las relaciones humanas durante siglos. Lejos de que su existencia quede en el olvido, el género epistolar muestra una vitalidad y una relevancia en el presente, por un lado, debido a la carga semiótica que cualquier carta tiene como parte de un diálogo y tiempo que nos es ajeno y, por otro, gracias a las implicaciones que detona la publicación de las colecciones de cartas, en concreto, de diversos pensadores y artistas. Ya sea que los propios autores guardaran una copia de sus cartas –práctica común aun antes del invento de la máquina de escribir y el empleo del papel carbón, recursos por los que no pocos

creadores pudieron conservar y archivar su propia correspondencia, como Kerouac, con distintos fines como los que se explorarán más adelante—, o que algunos de los destinatarios de estos creadores hayan resguardado sus misivas, es gracias a esos repertorios como existe la oportunidad de reconstruir epistolarios completos que aun comprenden, a veces, décadas de intercambio y de comunicación por este medio.³⁶

Resulta irónico a veces que estos textos concebidos desde la intimidad con un carácter privado terminen publicados como parte de un epistolario y vean la luz pública. Por lo general ocurre esto una vez que el autor feneció, ya sea para salvaguardar datos personales que una figura conocida o allegados natural y celosamente cuidan, o, sin más, por una labor compilatoria y totalizante que sólo acontece cuando la muerte interrumpe la labor del corresponsal. Resumiendo los motivos por los cuales este tipo de textos ha visto la luz pública a lo largo de los siglos, se pueden mencionar razones de índole histórica y contextual; sin embargo, en un plano más específico, los epistolarios se han conservado por finalidades biográficas, como esas piezas que nos han llegado de vidas lejanas y que, con suerte, podemos ir juntando para leer la existencia de alguien desde su única e irrepetible experiencia. Hay casos de personas cuyo paso por este mundo es excepcional y, por lo mismo, el interés y la curiosidad por documentar su vida resultan tentadores y en muchos casos la única vía para reconstruir esa existencia es gracias a, entre otras cosas, las cartas que el biografiado escribió.³⁷ Sin duda alguna, en estos casos las epístolas nos pueden

³⁶ Ejemplos de esto sobran. Sólo en los últimos años se han publicado, entre otros, los epistolarios de Octavio Paz con Tomás Segovia (2008), los dos primeros volúmenes del epistolario completo de Samuel Beckett (2009, 2011), de Julio Cortázar con Eduardo Jonquières y su familia (2010), el primer tomo de la correspondencia íntegra de Ernest Hemingway (2011), así como la de Jack Kerouac con Allen Ginsberg (2011), la de César Vallejo (2011), el epistolario de John Lennon (2012), de Ludwig Wittgenstein (2012), y de Joseph Roth (2012), por mencionar sólo algunos.

³⁷ *Cfr.*, por ejemplo, *Artaud, todavía*, un libro en el que Fabienne Bradu se dio a la tarea de rescatar la correspondencia entre Luis Cardoza y Aragón y Paule Thévenin, la editora para Gallimard de las obras completas de Antonin Artaud. Este caso resulta ejemplar puesto que el epistolario en sí no arroja luz

ayudar a entender el desarrollo de circunstancias o accidentes que provocaron determinadas decisiones de estas personas que nos resultan maravillosas o aterradoras e incomprensibles, y por las que se volvieron memorables. Más aún, nos demuestran su devenir cotidiano, lo cual nos los presenta más cercanos y familiares que, por ejemplo, el libro de historia. Así manifiesta Lytton Strachey la función que tienen las cartas: “to reveal us the littleness underlying great events and to remind us that history was once real life”³⁸. Por último, entender el temperamento del autor o las razones que detonaron su excepcionalidad, es otro de los principales motivos por los que abundan cientos de epistolarios de artistas que bien puede estar asentado en la ilusión de una realidad tras bambalinas que no todos conocemos.

Para nuestra fortuna muchísimos ejemplos de estas correspondencias se conservan y, entre otras cosas, gracias a la información trascendente que contienen para entender el desarrollo o trayectoria de una vida, las cartas son uno de los repositorios más importantes al servicio de la memoria y su papel histórico-documental es innegable. Sin embargo, en el caso de los epistolarios de artistas, no se puede obviar el valor que tienen las cartas además como borradores o ensayos donde se desarrollan reflexiones acerca de su propia obra o donde se pueden rastrear aun fragmentos de su proceso creativo mientras registran su cotidianeidad. Y, a pesar de que los epistolarios nos informan sobre las intimidades descritas en ellos, es casi imposible asegurar que todos los remitentes de cartas estén haciendo un ejercicio deliberado de conservación de su memoria personal, aunque es ésta la que de una manera u otra resulta favorable y útil para los investigadores a la hora que emprenden una búsqueda sobre datos del pasado. Y es que las cartas, más allá de las

directamente sobre la vida de Artaud, sino más bien de dos entusiastas que trabajaron durante buena parte de su vida para salvaguardar la obra del surrealista francés lo cual, sin embargo, no deja de sorprender por la relevancia y el influjo que Artaud tiene más allá de su muerte en el panorama cultural mundial.

³⁸ Lytton Strachey, citado en Max Lincoln SCHUSTER, *op. cit.*, p. xli.

impresiones personales que alguien envía a otro, dan fe de las huellas de épocas, contextos, sociedades y vidas retratadas que ya no existen en el presente. Es por esta característica por la que las cartas son un claro ejemplo de memoria artificial, es decir, esa memoria que ya no está viva precisamente porque recupera y trae a flote de nuevo a la experiencia pasada: no deja que se ahogue en el olvido, en parte, para satisfacer las dudas y curiosidades de quien escribirá sobre ellos: “En efecto, la carta, que en muchos casos actúa como una especie de diario –compartido– del artista sirve como banco de pruebas para el escritor.”³⁹ Así, es notable la capacidad de algunos epistolarios para funcionar como un archivo de datos, experiencias, anécdotas, etc., que más adelante pueden servir como sustento a una obra ajena:

Reconozcamos así que si bien la carta no ofrece de entrada entornos envolventes y espacios alternativos, sí puede desencadenar una fuerza de invención progresiva, parcial sin duda, pero decisiva y quizás irreversible; y de tal suerte puede ir modelando poco a poco ámbitos propios, espacios nuevos, formas de vida imaginada, ‘otros mundos’.⁴⁰

Es en realidad esta reconstrucción de la identidad, entre lo documental y lo ficticio, la que de una manera prodigiosa queda impresa en los distintos epistolarios que se han conservado y es razón suficiente para que sean útiles para todos aquellos interesados en la composición y entendimiento de una vida. En el caso de los artistas, además, un epistolario ayuda a rastrear parte de su proceso creativo o motivos que impulsaron la concepción de tal o cual obra memorable para la humanidad aunque, además, contienen detalles sobre la cotidianeidad de estas personas que difícilmente conoceríamos a menos que fuéramos amigos o familiares cercanos a ellos.

³⁹ Enric Bou en su introducción a Pedro SALINAS, *Cartas de viaje, 1912 - 1951*, p. 11.

⁴⁰ Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 185.

1.3.2 Imagen del arte y del artista a través de las cartas

Los epistolarios condensan una clase de textos donde nuestra imagen del artista se va modelando de una manera muy particular y cuya lectura incluso puede cambiar la percepción que tenemos de su obra. Es claro que conocer o no la vida del autor es algo independiente del efecto que nos puede provocar la apreciación de su obra; sin embargo, asumimos que la obra está ligada a las experiencias vitales de quien las materializa. Varios casos así existen y han sido prominentes para que se configure una idea, a veces idealizada, a veces certera, de las personalidades de reconocidos artistas, más allá de lo que su obra deja entrever. Veamos tan sólo el caso de Vincent van Gogh, un ejemplo más que conocido y con peculiaridades interesantes que además se vincula de manera muy especial con Kerouac, como veremos más adelante. Publicadas por la esposa de su hermano Theo luego de que éste falleciera, las cartas del pintor no sólo son de suma ayuda para los críticos de arte dedicados a encontrar datos específicos sobre las influencias o los motivos que el pintor holandés tenía en mente a la hora de concebir tal o cual cuadro, sino que nos permiten conocerlo desde la intimidad fraternal que supuso el diálogo que estableció epistolariamente a lo largo de su vida con su benefactor, comentarista, colega y hermano Theo. Esta serie de cartas, en donde se mezclan reflexiones en torno a la literatura, la religión, la pintura, nos permiten saber de qué manera van Gogh construyó, además de su estilo, su propia identidad y vida, pues no sólo fue un practicante del género confesional, sino un devoto consumidor también: “No one believed in the importance of biography more fervently than Vincent van Gogh. ‘[Zola] says something beautiful about art,’ he wrote in 1885: ‘In the picture (the work of art), I look for, I love the man – the artist.’”⁴¹ Toda lectura de cualquier texto confesional tiene el atractivo, admitámoslo, de revelar hechos que

⁴¹ Steven NAIFEH y Gregory WHITE SMITH, *Van Gogh. The Life*, p. 6.

se supone no deberíamos conocer, y en el caso del holandés, así como se verá más adelante con Kerouac, lo anecdótico parece rebasar a veces a la obra, hecho que el propio van Gogh encontraría bastante coherente, pues su interés era volcar su vida en sus pinturas, no en sus cartas, que sirven, en todo caso, como extensas notas al pie que detallan los fragmentos vitales pictóricos que ahora cuelgan en museos. Sin embargo, la manera en que forjó su personalidad empezó en su correspondencia:

He paired pictures with poetry, sometimes transcribing lines from literature and scripture directly onto his prints to create collages of consolation. This process of layering words and images so gratified his manic imagination and his search for comfort that it would become his principal way of seeing and coping with the world.⁴²

Al conocer la vida de van Gogh gracias a sus cartas es imposible olvidar bajo qué circunstancias concibió su obra y esto inevitablemente afecta nuestra recepción de la misma. Además, el hecho de que se conserven centenares de epístolas del pintor permite que tengamos el retrato casi completo de una vida en donde conocemos, además, detalles del entorno cotidiano holandés y francés de finales del siglo XIX, de las preocupaciones de ese entonces, de la manera en que se vivía y trabajaba en el campo en la Provenza francesa, incluso del trato que el artista tuvo con notables pintores del postimpresionismo. En fin, el retrato, si lo vemos desde otro ángulo, se transforma entonces en el paisaje, compuesto con base en fragmentos y glosas espontáneos e independientes, de un tiempo y un lugar precisos que de otro modo no conoceríamos.

Pero regresemos a nuestra reflexión sobre los epistolarios sobrevivientes y publicados de artistas que nos son presentados como figuras históricas. Entre las numerosas colecciones de cartas que se han editado se encuentran los epistolarios de pintores,

⁴² Steven NAIFEH y Gregory WHITE SMITH, *op. cit.*, p. 138.

bailarines, músicos, etc.⁴³ No obstante, han merecido una atención generosa por parte del mundo editorial las cartas de literatos, ya que existe la tendencia a presuponer que sus epistolarios cuentan con el arte de las obras con que se consagraron. Si bien toda persona instruida puede leer y redactar unas cuantas líneas para alguien más, no perdamos de vista que la palabra escrita es la materia básica con la que los literatos se expresan. Así, no asombra lo importante que es el número de epistolarios de escritores que van más allá de lo informativo o anecdótico y que se convierten en un importante soporte creativo. Sabemos que James Joyce incluía *limericks* improvisados en su correspondencia y que varios pasajes de sus cartas a su esposa Nora tienen un tono parecido al empleado por Leopold Bloom para describir a Molly, su cónyuge. En su correspondencia, Franz Kafka muchas veces retorna a ejes temáticos de su prosa y describe su ansiedad y congoja de maneras similares a como las aborda en sus obras ficticias. Los casos son numerosos y, no obstante, en una antología de la obra de un literato no siempre se encontrará una selección de sus cartas, pese al parecido estilístico que comparta con cuentos, ensayos, poemas o novelas, aunque hay excepciones, como es el caso del autor que nos ocupa.

En la antología *The Portable Jack Kerouac*, editada por Ann Charters, se incluye, además de una selección de sus novelas, de su obra poética y de sus ensayos sobre el budismo y la escritura, una sección dedicada por entero a parte de su correspondencia, con lo cual se reconoce el valor de la obra epistolar de Kerouac al ser compendiada hombro con hombro junto con fragmentos notables de sus novelas, es decir, los textos literarios por los cuales es conocido. Sin duda, la aparición de esta selección epistolar le reveló a un público

⁴³ Por ejemplo, en el mercado ya existen ediciones de las cartas de Paul Cézanne, Isadora Duncan, Frederic Chopin e, incluso también, circulan publicaciones de cartas entre dos corresponsales específicos, y representantes de distintas artes, como Pierre Boulez y John Cage, Arnold Schoenberg y Vassily Kandinsky, por mencionar algunos.

extenso la importancia de rescatar del olvido las cartas de Kerouac. Así, fue en 1996 y 2000 cuando se publicaron, respectivamente, dos tomos editados por la misma Ann Charters con una selección de documentos del vasto epistolario del escritor. La aparición de estos libros supuso un entusiasmo inusitado entre la comunidad académica que estudia a los *beats*, así como para los incondicionales del literato: no era un secreto que el escritor había sido un empedernido correspondiente ni que creó un disciplinado archivo donde guardó las copias al carbón de sus cartas, además de todas las que recibió de distintos remitentes a lo largo de los años, gesto que sin duda orientó la labor de investigación. Poco a poco otros epistolarios de escritores de este grupo han visto la luz, con lo cual se reforzó la noción que se tenía sobre lo prolíficos que fueron la mayoría de ellos a la hora de mandar misivas. Sin embargo, la perspectiva general con que la crítica ha recibido estas publicaciones es prácticamente convencional: se sirven de estas cartas para corroborar datos biográficos, históricos, con los que la atracción principal de este grupo —sus anécdotas— se desmiente o se mitifica más. En el caso específico de Kerouac, la selección de cartas que a la fecha han visto la luz pública ha servido para conocer los periodos de la vida del escritor que no abordó en sus novelas, es decir, sus días de juventud y formación, los dos años que siguieron a la publicación de *On the Road*, y sus últimos meses de decadencia literaria y vital. No obstante, más allá de esta documentación biográfica, lo que encontramos en la lectura de estas cartas es un valioso repositorio literario. La misma práctica creativa del autor tenía un vínculo muy estrecho con la escritura de cartas que no se ha estudiado aún con la debida atención, pese a que en varias misivas existe un estilo literario.

Así, la reflexión en torno a los epistolarios se manifiesta sugerente en nuestros días. Si bien su uso ya no es común como en otro tiempo, el análisis de la carta implica un fenómeno complejo que incluye, entre otras cosas, los cambios de recepción y de los

soportes que ha tenido; sin duda, la valoración actual de estos textos los vuelve vigentes gracias a la injerencia que tienen aún en nuestra vida cotidiana. Su importancia en el contexto de las artes, además, va más allá de registrar la manera en que diferentes creadores se desarrollaron en la cotidianeidad si bien éste es un punto que no es menor. Por el contrario, los epistolarios de artistas nos revelan procesos y fragmentos valiosos que se encuentran relacionados en la concepción y maduración de sus obras que aun los convierte en sí mismos en textos de un valor importante.

2. La presencia de la carta en un contexto literario

Un aspecto que conviene revisar en este apartado es la forma en la que el discurso epistolar se fue integrando al ámbito literario, ya sea para conformar un género compuesto, en lo que se conoce como novela epistolar, o para considerarse en sí mismo un género literario dentro de la categoría confesional. Así, no causa sorpresa encontrar la práctica epistolar entrelazada con el devenir de la narrativa; si bien se puede rastrear esta presencia en textos medievales, fue a finales del siglo XVII se gestó poco a poco una tradición dentro de las novelas de tema amoroso en donde se escribían las cartas entre los enamorados para ilustrar sus peripecias. La continuidad de este modelo narrativo hizo que se perfeccionara el género de la novela epistolar, aunque después de existir por un siglo, sus convenciones erosionadas se volvieron artificiosas y predecibles, lo cual llevó a su gradual desaparición, como se detallará más adelante. Pese a su supuesta caducidad, hoy en día se considera que este género contribuyó de una manera valiosa a la dinámica y desarrollo de la novela, y de forma revitalizada se puede seguir comprobando la presencia de las cartas en la narrativa contemporánea, desde la que sigue patrones establecidos hasta la de índole vanguardista.

2.1 La novela epistolar. La carta como la base de dinámicas entre focalizaciones y narraciones más versátiles

A pesar de que no hay evidencia en sus diarios y cuadernos de que Kerouac se haya dejado influir por las novelas epistolares –además de que la presencia del género epistolar en su prosa sea distinta a la que este subgénero propone, como trataré en el siguiente capítulo–, vale la pena hacer aquí una parada para ver qué clase de características propias de los

epistolarios nutrieron a la novela, y corroborar si éstas son un antecedente empleado por el autor *beat* en sus ‘ensayos narrativos’ plasmados en su propia correspondencia.

El lugar común donde la mayoría de la gente llega al insertar la presencia de la correspondencia en un contexto literario es, sin duda, la novela epistolar, un género que tuvo una presencia ligada directamente con el auge de los manuales y tratados de cartas en el siglo XVIII. Los relatos o novelas de viajes también tuvieron un aliado importante en las cartas, y no es descabellado afirmar que otra modalidad de la novela epistolar se materializa en las cartas de relación de distintos aventureros y conquistadores del siglo XVI, como Hernán Cortés:

Los relatos de viajes tienen una forma particular que, como pasa en otros casos de la literatura autobiográfica, es producto de la contaminación de otros subgéneros: son cartas [...] escritas durante expediciones, anotaciones de un diario [...], artículos periodísticos [...], derivaciones del ensayo, o directamente, son un capítulo de unas memorias [...].⁴⁴

Aunque las novelas epistolares no volvieron a alcanzar un auge después del siglo XIX –pues según señala Claudio Guillén, “El género decayó abruptamente, víctima al parecer de la Revolución Francesa, de sus propias convenciones, que cesaron de parecer naturales y espontáneas, o de lo que los formalistas rusos denominarían fatiga y automatización.”⁴⁵–, es importante mencionarlas como uno de los bastiones memorables que, por un lado, materializaron la posibilidad de encontrar la ilusión de estar leyendo hechos no ficcionales en una obra literaria. Además sirvieron, gracias a los profundos relatos monofónicos (como en el *Werther* de Goethe) o a las extensas imbricaciones

⁴⁴ Enric Bou en su introducción en Pedro SALINAS, *Cartas de viaje 1912 - 1951*, p. 13.

⁴⁵ Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 231. Vale la pena hacer referencia aquí al trabajo de Meri Torras, quien desde un enfoque comparatista aborda el género epistolar y la autobiografía, con especial atención al vínculo que tiene la carta con el género femenino. Por otro lado, la inclusión de la carta en la novela va más allá de un mero ambiente amoroso o de enredos; su papel en la novela gótica, por ejemplo, es decisivo para crear el efecto del ‘falso documental’, recurso que los autores emplean para crear miedo en sus lectores al jugar con la posibilidad de que los sucesos descritos sean factibles.

polifónicas (como sucede en *Las amistades peligrosas* de Laclos), como un modelo para elaborar personajes con una individualidad y psicología más detalladas y profundas, tal como sucedió en la prosa de largo aliento de principios del siglo XX.

El influjo que la carta presentó en la novela del siglo XVIII se debe a un ímpetu creativo que ha relacionado desde su concepción a las cartas reales y las imaginadas. Ya en la antigüedad se pueden rastrear ejemplos de esto: “Los especialistas han estudiado una carta sumeria, anterior a 1500 a.C., dirigida a Nonna, diosa de la luna; y una epístola, encontrada en Sultantepe, ficticiamente atribuida al héroe Gilgamesh.”⁴⁶ Ya en el siglo IV a.C., el estudiante de retórica en Atenas debía cultivar sus aprendizajes con los ejercicios llamados *progymnasmata* en donde se colocaba “en situaciones diferentes, o pretendía escribir como si fuera una figura famosa del pasado, con miras a practicar varios estilos.”⁴⁷ Esta herencia clásica encontró más adelante en especial un lugar donde pudo desarrollarse: la novela, en donde también se imagina una realidad ficticia aunque no fingida en donde autor y lector comparten ese pacto de virtualidad inventiva: “[...] la simulación no es una engañifa cuando su punto de partida es un uso admitido lúcidamente por todos. [...]. La ficción no [es] falsedad sino verdad imaginada.”⁴⁸ Si la carta tuvo un influjo y presencia notables en la novela del siglo XVIII se debe a sus virtudes entre las que se encuentran, como ya señalé antes, el hecho de desplegar un terreno en donde poco a poco uno recrea, moldea y rectifica su personalidad en tanto dialoga con cierto corresponsal quien, a su vez, hace lo mismo, además de la constante ambigüedad que se crea para diferenciar cartas reales de las fingidas si no se cuenta con información metatextual. Esta maleabilidad y ductilidad de lo veraz que se gesta en la narrativa epistolar es, como se verá adelante, uno

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 192.

de los factores cruciales que Kerouac encontró más satisfactorios para desarrollar su propio estilo. Uno de los recursos más socorridos para crear este efecto de ‘veracidad’, por ejemplo, era que el autor se presentaba tan sólo como un editor de una correspondencia encomendada en sus manos, como sucede en *Las amistades peligrosas*:

Encargado de poner [la colección de cartas] en orden por las personas que la habían guardado, y que sabía yo tenían intención de publicarla, no he pedido, por recompensa de mi trabajo, sino el permiso de separar todo lo que me pareciese inútil, y he cuidado de conservar efectivamente sólo aquellas cartas que me han parecido precisas para desenvolver los caracteres.⁴⁹

La curiosidad provocada en los lectores por esta característica de conocer ‘la historia verdadera’ detrás de estos libros, pronto hizo que la novela epistolar alcanzara un éxito editorial notable, como ocurrió en 1669 con el libro de autor anónimo *Lettres portugaises, traduites en français*, que en breve se llamó *Lettres d’amour d’une religieuse portugaise*, publicado por Claude Barbin en París. El epistolario pronto conmocionó al público puesto que su lectura causó intentos para reconocer al oficial francés inspirador de las apasionadas cartas de una religiosa portuguesa enamorada cuyo nombre era Marianne Alcoforado, de acuerdo con el hallazgo de un periodista en 1810. Aun Rilke, quien en 1913 tradujo el epistolario, estaba convencido de que la autoría de las cartas por la pluma de la monja era indudable, lo cual mantuvo la vigencia de la ilusión de autenticidad del epistolario. El asunto se resolvió en definitiva en 1926 cuando Frederick C. Green publicó “el manuscrito original del Privilegio concedido por el Rey a Claude Barbin el 26 de octubre de 1668, con lo cual queda probado que el autor era [el conde de] Guilleragues”, amigo de Racine, distinguido por su ingenio en la corte francesa y de quien se conjeturó originalmente que era el traductor del portugués al francés del epistolario. Éste es sin duda un caso memorable en donde se ejemplifica el influjo que puede tener la carta en sus receptores, ya que durante

⁴⁹ Choderlos de LACLOS, “Prefacio del redactor”, en *Las amistades peligrosas*, p. 7.

más de dos siglos innumerables lectores creyeron en la existencia de una mujer real gracias a la potencial ficcionalización intrínseca en la carta.

Aunque no todas las novelas epistolares llegaron a suscitar el mismo interés que las *Lettres d'amour d'une religieuse portugaise*, lo cierto es que pronto se volvieron un éxito editorial por un motivo en concreto: a finales del siglo XVII los valores estéticos giraban en torno a la desconfianza de la imaginación poética en donde quiera que se manifestara. Se tenía esperanza en que, gracias a ciertas técnicas retóricas, se pudiera imitar a la vida; por supuesto, entre los textos que empezaron a favorecerse y cultivarse con entusiasmo debido a su cercanía con la cotidianeidad, estuvo la carta. Así, sólo entre 1785 y 1788 se publicaron ciento ocho novelas del género en Inglaterra y Francia, gracias, entre otras cosas, al éxito entre la gente originado en esa confianza implícita que supone el pacto epistolar de veracidad, y que producía el efecto ilusorio de no ficcionalidad propio de las cartas, incluso cuando se encuentran en un plano novelístico.

En una epístola, de la misma manera que ocurre en los textos autobiográficos que estudió Philippe Lejeune, la 'persona' que vive la experiencia, que nos comparte su perspectiva particular (focalizador) puede ser o no coherente con la misma que nos habla (narrador), lo cual es sumamente interesante en términos literarios considerando que ambas perspectivas existen a la par en un solo remitente. Cabe mencionar que representaciones de este uso diegético de las cartas fueron profusas en las distintas novelas epistolares de los siglos XVII y XVIII, aunque, debido a la automatización que sufrió el género poco a poco fue desapareciendo cuando escritoras como Jane Austen y George Elliot se aventuraron a emplear el potencial que tenía el uso del narrador en la tercera persona del singular. Asimismo, el desuso del género fue de la mano de cierta desconfianza ante la proliferación de estos epistolarios que pretendían ser reales; las ediciones del siglo XIX de algunas de

estas novelas aun se encargaron de aconsejar se leyera con distancia: “Creemos deber prevenir al público que, a pesar del título de esta obra, y de cuanto ha dicho de ella el redactor en su prefacio, no respondemos de la autenticidad de esta colección, y que tenemos poderosos motivos para juzgar que no es más que una novela.”⁵⁰ La misma cautela al momento de la lectura, no obstante, fue socorrida a veces por propios autores, como Goethe, cuyo *Werther*, tal y como ocurría con frecuencia en esos días, se publicó sin hacer mención de su creador y que tuvo éxito inmediato gracias a la lectura que suscitó al concebirse como una novela basada en experiencias reales. Los efectos que la novela tuvo en la juventud atribulada fueron insospechados: encontraron en el protagonista a un modelo digno de emular. Pronto, casos de suicidios se dieron a conocer en donde se hallaron a jóvenes vestidos con frac azul y chaleco amarillo, como Werther, o con el librito en su bolsillo. El autor no quedó impertérrito ante esto y, movido por estos penosos eventos, introdujo en la segunda edición de 1775, a manera de aviso, “una cuarteta al comienzo de cada libro, siendo la más explícita la que antecedía al libro segundo: ‘Tú lo lloras, tú lo amas, alma querida / Salvas su recuerdo de la vergüenza; / Mira, su espíritu te hace señas desde la gruta: / Compórtate como un hombre y no me imites’.”⁵¹

La novela epistolar no paró de ser considerada como un género que carecía de sofisticación debido a que enmarcaba una versión demasiado transparente de la subjetividad. Sin embargo, su influjo, por ejemplo, fue definitivo para el desarrollo de la novela gótica en el contexto anglófono durante el siglo XIX; ahí, la carta fue empleada por los escritores para crear la noción del ‘falso documento’ como un recurso en donde la verosimilitud generara el efecto de miedo. Además, la crítica ha propuesto que este tipo de

⁵⁰ Advertencia del editor de la primera traducción al español de 1822 de Choderlos de LACLOS, *op. cit.*, p.5.

⁵¹ Nicolás Gelormini, en su introducción en Johann Wolfgang GOETHE, *Los sufrimientos del joven Werther*, p. 12.

obras en particular fueron determinantes para el desarrollo de la novela y sus características representaciones de la psicología individual,⁵² en donde procedimientos como la creación de perspectivas sólidas, la diversidad de vidas enunciadas por ellas mismas desde dentro, la pluralidad de temas y el poder inmiscuirse con el entorno social de los lectores para generar más verosimilitud, fueron aprovechados de manera profusa por vez primera en la prosa literaria.⁵³ Así, no es incoherente pensar que la carta permitió desarrollar una focalización en la narrativa que luego sustituyó, por ejemplo, el monólogo interior.

Sabemos que una novela se establece dentro de una ficción que, no obstante, puede crear la ilusión de distintos niveles de “realidad”, en donde una posible correspondencia descrita materializaría un efecto de incremento de verosimilitud. Entre los autores que han incluido cartas en contextos literarios se puede mencionar a Cervantes (en el *Quijote* proliferan los ejemplos), Flaubert (*Madame Bovary*), Balzac (*Historia de dos jóvenes casadas*) y hasta Bob Dylan en su novela *Tarantula*, por mencionar sólo a algunos. Éstos y otros creadores de diversas tradiciones han aprovechado las cualidades narratológicas con que cuentan las cartas para enriquecer sus obras, con lo cual se rompe el mito de que la carta en la literatura se limita a la novela epistolar del siglo XVIII: la presencia de la carta dentro de obras de prosa es parte de una larga tradición literaria que continúa vigente.

⁵² Cfr. Joe BRAY, *The Epistolary Novel. Representations of Consciousness*, en especial su ensayo introductorio.

⁵³ No obstante, afirmar que la novela epistolar es un subgénero desaparecido en el siglo XXI es un error. Esto queda patente en la obra de escritores contemporáneos como Herbert Rosendorfer, con su novela de 1986, *Cartas a la Antigua China*, donde un mandarín del siglo X viaja al futuro y por error aparece en la ciudad de Múnich antes de la caída del muro, desde donde le escribe misivas a un amigo del milenio anterior; o Mario Bellatín con *El libro uruguayo de los muertos*, de 2012, en donde la narración se desenvuelve a lo largo de una sola carta que nos revelan anécdotas de un escritor-personaje, ejemplo claro de un relato monofónico.

2.2 La correspondencia de escritores como compendios de colección

En un contexto en donde el correo era una costumbre no sólo común sino necesaria, numerosos literatos cultivaron a lo largo de sus vidas correspondencias que poco a poco han ido viendo la luz pública para el deleite de los curiosos lectores, quienes desean formarse una imagen más nítida y tangible de los artistas al acercarse, mediante los epistolarios, a sus anécdotas y experiencias mundanas. Año con año, los escritorios de las editoriales reciben epistolarios inéditos, de escritores que luego ven la luz pública en un intento de mostrar un lado más íntimo del artista concebido por su propia mano. Estas colecciones de cartas se han estudiado bajo un enfoque unilateral como minas en bruto de datos biográficos que, si bien ayudan a revelar datos sobre el proceso, las circunstancias o el contexto en donde se desarrolló la obra creativa de determinado autor, con dificultad son consideradas como parte del *corpus* literario. Si bien algunos autores, como ya revisamos, hacen un esfuerzo por editar ellos mismos su correspondencia, hay algunos otros que, por motivos personales, se han dado a la tarea de erradicar cualquier vestigio de ella. Henry James, de acuerdo con Leon Edel, destruyó las cartas dirigidas a él con el afán de que sus biógrafos encontraran rastros de su vida en la obra que hizo y no en textos confesionales e íntimos, aunque no contaba con que sus destinatarios sí conservaron las cartas que James escribió:

Well, James was a secretive person; he tried to frustrate future biographers by burning all the letters he received, but he couldn't burn those he had sent to others. I soon discovered everybody saved them because they were so warm and written in such an inimitable style. James invited his future biographers to seek him out in what he called the "invulnerable granite" of his art. That's so Jamesian –the "invulnerable granite." Well, I sought him there; it wasn't invulnerable at all. He talked in his travel writings about himself. He wrote two remarkable volumes of autobiography and left a fragment of a third. Even before I entered that room in the Widener that first housed his papers and the

family's, I knew that I was going to be overwhelmed by material and that I'd have to find some way of dealing with it.⁵⁴

Afortunadamente, para el descontento o alegría de los autores literarios, su correspondencia con amigos, colegas, familiares e incluso admiradores, procedentes de diferentes lugares y periodos, se conserva. Algunos de estos casos son el de James Joyce, Franz Kafka, Lev Tolstoi, Guillaume Apollinaire, Pedro Salinas, Ernest Hemingway, Julio Cortázar, Ezra Pound, el poeta John Keats, Samuel Beckett, Rainer Maria Rilke, Jack Kerouac, además de varios integrantes de la Generación *Beat*, entre muchos otros. Es claro que el género no es exclusivista sino generoso y con materializaciones variopintas: todos estos autores, que no podrían ser más dispares entre sí genérica, temática y estéticamente hablando, tienen en su práctica epistolar una arista en común desde donde escribieron parte de sus existencias y que hace que compartan, cuando menos dentro del ámbito epistolar, aproximaciones semejantes. En la mayoría de estos casos, los epistolarios constituyen un satélite lumínico que orbita alrededor de la obra hecha y que puede revelar detalles de ésta, en la medida en que nos revelan más al “individuo” que al “escritor”, lo cual no deja de suponer una dificultad a la hora de abordar estos textos debido a:

[...] la difuminación de los límites que supuestamente separan el ejercicio natural del hablar y el esforzado oficio de escribir. [...]. Nuestros poetas no se saben “escritores” [...] cuando escriben sus cartas, pero lo son, o mejor, no lo dejan de ser pese a la privacidad de lo escrito.⁵⁵

Sin embargo, hay una serie de casos de escritores en el siglo XX que cultivaron su correspondencia no sólo con el fin de poder comunicarse con alguien, sino que

⁵⁴ Entrevista de Jeanne McCULLOUGH a Leon Eden, “Leon Edel, The Art of Biography No. 1”, en *The Paris Review*, núm. 98. Consultado en http://www.theparisreview.org/interviews/2844/the-art-of-biography-no-1-leon-edel#.UBK_p2gKRKc.twitter

⁵⁵ José Luis Bernal Salgado en su introducción en Pedro SALINAS, Gerardo DIEGO y Jorge GUILLÉN, *Correspondencia, 1920 - 1983*, p. 14.

aprovecharon las libertades propias del género para ensayar ideas y estilos, cuando desempolvaban el concepto y uso de la carta tradicional. Dos menciones para ilustrar esto. Aunque se le ha relacionado más con las artes visuales y escénicas, poco a poco el escritor y artista mexicano Ulises Carrión ha vuelto a interesar a los críticos por sus innovaciones relacionadas con la literatura. Su vínculo con el arte postal es notable y se ha apreciado bastante el terrero del arte moderno:

His work with mail art allowed him to develop interests that he also explored with artist's books: the desire to extend the distribution of an artwork as far as possible and to incorporate its distribution as an integral functional element of the work. Mail Art constructed links between artists and automatically provided mechanisms for artistic communication and distribution.⁵⁶

Más aún, podemos ver en estas piezas la intención, ante todo, de formar un acervo que rescate del olvido las expresiones de distintos remitentes que forman una pieza-archivo en donde Carrión subraya, además de su materialidad y cualidades de objetos únicos, sus virtudes para constituir un documento.⁵⁷ Esta característica de lo epistolar en donde profundizó el mexicano es importante de considerar a la hora de pensar en la recepción: es diferente leer las cartas en un libro que compendie varias de ellas, a hacerlo directamente en el documento original. Esta materialidad también es distintiva a la hora de revisar el epistolario de Kerouac que, al igual que sus novelas mecanografiadas, contiene una serie de marcas con una carga semántica relevante que no siempre es fácil de replicar a la hora de hacer una edición de estos textos.⁵⁸ El francés Michel Butor, otro escritor quien, al igual

⁵⁶ Donna CONWELL, "Personal Worlds or Cultural Strategies?", texto a propósito de la exposición que el Museo de Arte Carrillo Gil le dedicó a Carrión en 2002. Consultado en línea:

http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html

⁵⁷ Cfr. el catálogo de la exposición *Arte postal*, con curaduría de Mauricio Marcín, que durante 2009 ese exhibió en el Museo de la Ciudad de México. La publicación compila parte de quince archivos repositorios de obras de mexicanos que viajaron por correo para crear vínculos con otros artistas durante el auge de este movimiento a lo largo de los sesenta y ochenta.

⁵⁸ A propósito del tema, el historiador Roger Chartier ha escrito sobre las modalidades en que se producen y replican los textos escritos y la manera en que esto influye en nuestra cognición. Al respecto, Ana Elena

que Carrión, está interesado en el compuesto palpable de los libros y vinculado con la vanguardia, ha mostrado su interés en las posibilidades entre la ficción y lo documental que enmarca el género epistolar. Sus *Papeles mexicanos*, por ejemplo, reúnen veintiún cartas en donde queda huella de la gestión de un proyecto para una novela sobre México; la correspondencia se despliega entre fragmentos del argumento de su proyecto, selecciones que tradujo él mismo del tercer libro de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, fichas y apuntes sobre estaciones del metro de la ciudad de México y, en fin, una serie de anotaciones que nos hacen partícipes de la zambullida que el propio Butor experimentaba en uno de sus viajes donde investigó sobre México. Al igual que Kerouac, sus cartas sirvieron como una suerte de diario de viaje en donde iba recolectando impresiones que más adelante se utilizaron para construir argumentos de obras. En concreto, esta correspondencia de Butor sobre México jugó un papel fundamental para la escritura de *Transit*, cuarto libro de la serie *Le Génie du lieu*:

De no haber sido por la correspondencia y las entrevistas en las que menciona el proyecto, éste tal vez se hubiese desvanecido, [...]. De ahí la importancia de esos géneros a menudo considerados “menores”, que permiten rescatar el trabajo subterráneo del inconsciente que preside a la elaboración de un texto.⁵⁹

Documentar el proceso creativo, sí, pero también materializar su resultado: a lo largo de estas cartas, Butor anotaba no sólo sus reflexiones e ideas sobre la novela en mente sino que la iba ensayando y formando, como consta el epistolario en una actitud por completo análoga y parecida con las inclinaciones de Kerouac a la hora de abordar el género epistolar, según se corroborará en el siguiente capítulo.

González afirma: “Ya no es posible pasar por alto el hecho de que los textos, además de entidades conceptuales, son artefactos históricos cuya materialidad es portadora de una importante fracción de significado”, en su ensayo “Los tesoros del orfebre: el valor de las ediciones originales para los estudios literarios”, en *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, p. 50.

⁵⁹ Frédéric-Yves Jeannet, en su prefacio en Michel BUTOR, *Papeles mexicanos*, p.12.

Así, el papel que la carta ha desempeñado en manos de los escritores tiene un doble protagonismo, ya sea como archivo de sus biografías pero también de esbozos de obras que se gestan y desarrollan, a veces con éxito y a veces no, de manera fragmentaria en el marco del soporte epistolar. En el caso concreto de la literatura estadounidense, se ha visto en los últimos lustros un interés en publicar la correspondencia de, quizás, el último movimiento literario notable que han tenido: la Generación *Beat*. Si bien este afán responde más bien a satisfacer desde un género confesional la curiosidad que provocan sus vidas errantes, excesivas y poco ortodoxas, de acuerdo con la leyenda que se ha construido alrededor de sus personas, es innegable el valor documental que tales epistolarios contienen para situar sus obras y el contexto desde donde fueron escritas. La cuestión se vuelve compleja en el epistolario de Kerouac, desde donde podemos rastrear su vida pero, a la vez, identificar un claro deseo de poner a prueba su estilo literario en las cartas que enviaba.

2.2.1 La Generación *Beat* como órbita y campo fértil para una amistad por correspondencia

Sin lugar a dudas, el interés que existe en las cartas de los *beats* es la oportunidad de tomarlos como una de las principales fuentes de datos biográficos porque, de una manera muy parecida a lo que ha sucedido con Vincent van Gogh, se conocen casi tanto o más sus anécdotas y experiencias como sus obras: son raros los lectores de la obra de los *beats* que se acercaron a sus textos sin tener conciencia previa de algún pasaje verdadero o mitificado de sus existencias. El interés por conocer con detalle sus peripecias, ya sea para ensalzarlos o desmentirlos, es, aun a más de cincuenta años de que tuvieron su cúspide mediática, el motivo principal por el cual nuevos lectores se acercan a sus obras y se escriben nuevas

biografías que intentan revelar experiencias desconocidas de los escritores.⁶⁰ No es coincidencia, entonces, que exista una marcada atención a todo texto del género confesional o intimista que también ocupara parte de su escritura y que poco a poco ha sido revelada al público.

Activos a mediados del siglo pasado, los integrantes de la Generación *Beat* fueron la personificación mediática de la contracultura estadounidense de la época. Múltiples mitos se han entretreído en torno a ellos, relacionados con excesos, rebeldía y un nomadismo que expresaba su insatisfacción con la cultura estadounidense. Esto ha mantenido constante no sólo la curiosidad de los lectores, sino que ha contribuido a alimentar varios datos errados sobre sus vidas. Desde su aparición en el foco de los medios, existe una tendencia a estudiar a los *beats* como un movimiento social que fue el antecedente directo de otras tendencias de contracultura como los *hippies* y los *punks*. Sin embargo, no fue sino hasta hace apenas unas décadas que la crítica empezó a analizar con seriedad la obra literaria de estos escritores; acaso *On the Road*, “Howl” y *Naked Lunch* son los principales textos sobre los que se han centrado los estudios. Empero, las generosas bibliografías de sus integrantes contienen material destacado que no ha sido estudiado aún con un ojo meticuloso. Es un hecho que otros textos no canónicos de estos autores contienen experimentaciones y logros literarios mucho más interesantes que los que se hallan en sus libros más divulgados, por ejemplo, en varias novelas inconclusas, poemarios y escritos póstumos de los *beats* que en

⁶⁰ La vida de Jack Kerouac se ha replanteado incesantemente en diversas biografías inmediatamente después de su fallecimiento. Se encuentran, por ejemplo, la de Ann Charters, *Kerouac*, de 1973; *Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac*, de 1978 por Barry Gifford y Lawrence Lee; en 1979 Dennis McNally publicó *Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beats and America*; de Gerald Nicosia, *Memory Babe, A Critical Biography of Jack Kerouac*, que vio la luz pública en 1994; en 2001 se editó *Jack Kerouac. A Biography*, de Tom Clark; *Kerouac, His Life and Work*, de Paul Malur, apareció en 2007; *Jack Kerouac, King of the Beats* de Barry Miles del 2010, etc.

su momento no fueron considerados apropiados para su publicación.⁶¹ Como parte de este acervo hay un rubro que merece especial atención: sus epistolarios. Una selección del extenso número de cartas que entre ellos se escribieron durante décadas ha sido publicada en diversas compilaciones, con miras a esclarecer o robustecer esos mitos alrededor de sus vidas. No es fortuito que sean los epistolarios de este grupo los que estén siendo editados, considerando, por un lado, la cantidad generosa de material existente y que, por el otro, sean textos confesionales en donde sus vidas, mitificadas por sus excesos, se nos presenten no desde la “ficción” de sus obras, sino desde la “verdad” de sus misivas. Las cartas de los *beats* se leen no para satisfacer una prioridad de comprender más su obra, sino porque sus intrigas, los mitos alrededor de sus vidas inciertas, los anteceden; uno podrá haber leído poco o nada de su literatura, pero la lectura de sus cartas fomenta la curiosidad por los prejuicios que mediáticamente se han formado sobre ellos.

Aunque a mediados del siglo pasado, cuando se conocieron y empezaron a dedicar al oficio de ser escritores, ya existía la posibilidad de comunicarse por teléfono, es en verdad sorprendente la devoción y la disciplina con que los *beats* cultivaron el género epistolar, tanto por razones económicas, si bien algunos de ellos venían de familias adineradas –mantener una línea telefónica en aquellos años era considerado un lujo y, a pesar de que Kerouac después pudo costearse una, continuó dedicándose a su correspondencia–, como por motivos relacionados con su inconformidad con la homogenización de los medios de comunicación de su entorno. Lo cierto es que casi desde que empezó su amistad se esforzaron para no perder la relación epistolar. En ella

⁶¹ La novela póstuma *Visions of Cody* de Jack Kerouac, por ejemplo, que alberga una riqueza en gran medida inexplorada por la crítica, contiene algunos de los párrafos más puros de su estilo, la ‘*spontaneous prose*’, y es una de las primeras obras en donde el escritor incluyó fragmentos completos de su correspondencia con sus amigos, con fines estilísticos muy particulares que no han sido analizados con profundidad.

expresaban sus inquietudes prácticas y teóricas sobre sus escritos, a la par de sus preocupaciones cotidianas. El soporte mismo apelaba a la intimidad y confianza de otras épocas, cuando la humanidad no se encontraba alienada por la tecnología, como por entonces los jóvenes *beats* se sentían. Es decir, también se puede interpretar su decisión de sostener el contacto entre sí por correspondencia, un medio que idealizaron por la espontaneidad y sinceridad contenido en él, como un gesto de rebeldía:

Historically linked to the romantic idealization of spontaneity, for the Beats the letter represented a technology of self-expression and intimate communication opposed to the impersonal relations of commodity exchange and the controlled uniformity of modern mass media. Put another way, the value of Beat letters is the product of their position as not just unpublished but *unpublishable* writers: the likes of Ginsberg and Kerouac invested essential energy in correspondence during the early Cold War years, when their social marginality was also economic and cultural.⁶²

Por si fuera poco, el género epistolar les facilitó la oportunidad de prolongar conversaciones que de otro modo se hubieran perdido. Luego de llegar a la Universidad de Columbia y conocer a William Burroughs en 1944, tanto Allen Ginsberg como Jack Kerouac se hallaron de pronto participando en largas charlas en donde se retroalimentaban ideas:

So I began finding, in conversations with Burroughs and Kerouac [...], in conversations with people whom I knew well, whose souls I respected, that the things we were telling each other for real were totally different from what was already in literature. [Kerouac] finally discovered [...] the subject matter for what he wanted to write down. That meant, at that minute, a complete revision of what literature was supposed to be, in his mind, [...].⁶³

Con el tiempo y la distancia, el grupo nuclear se dispersó, y la forma ideal que encontraron para mantener el cauce de esas conversaciones originales fue el ejercicio de la

⁶² Oliver HARRIS, "Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady and the political economy of the Beat", en *Twentieth Century Literature*, vol. 46, núm. 2, pp. 174-175. Cursivas en el original.

⁶³ Allen Ginsberg en entrevista con Tom Clark, mayo de 1965, en Allen GINSBERG, *Spontaneous Mind. Selected Interviews 1958 - 1996*, p. 24.

correspondencia: “The tacit promise of the letter, therefore, was to extend those originally oral, intimate, and mutual confessions through a mode of writing, inherently concerned with intimacy, orality and mutuality.”⁶⁴ El formato de la carta les permitió no sólo reforzar su amistad, sino que sirvió a la par como espacio para recoger y ensayar comentarios y apuntes para sus propias obras. El vínculo que vemos en estos epistolarios se refiere más a la comunicación entre potenciales escritores y colegas que entre meros conocidos y amigos; además de las noticias sobre sus vidas cotidianas y mundanas se desarrollan largas declaraciones y reflexiones sobre autores, lo que debe conseguir el arte, métodos para escribir y fragmentos de sus textos, por lo que podemos afirmar que el aglutinante en estas cartas es, también, la literatura:

The letters were an essential part of their work, and often the vehicle through which that work evolved. Phrases were shared and pondered, books recommended, writers and friends analyzed, poems exchanged, and ideas tried out, their responses to each other helping to determine the next step forward.⁶⁵

La vasta bibliografía sobre los *beats* que abarca sus epistolarios es señal de lo profusos que fueron a la hora de mandar cartas, aun antes y después del impacto social que alcanzaron gracias a la mediatización de sus obras literarias. La generosa dedicación que tuvieron hacia el género ofrece una rama todavía poco explorada desde donde cultivaron amistad, reflexiones y, en el caso de Kerouac, una poética que definió la manera en que desarrolló su estilo literario.

⁶⁴ Oliver HARRIS, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁵ Bill Morgan y David Stanford en su introducción en Jack KEROUAC y Allen GINSBERG, *The Letters*, p. xxiii.

2.2.2 Recepción de Kerouac a través de sus cartas: la poética epistolar como fragua creativa

Kerouac publicó en 1950 su primera novela, *The Town and the City*, con un estilo que imitaba a Thomas Wolfe⁶⁶, aunque pronto empezó a desarrollar una técnica escritural que eventualmente bautizó como '*spontaneous prose*'. Sus diarios de 1947 a 1954 documentan la evolución de esta forma de escribir más emparentada con la improvisación del *bebop*, con gestos propios del campo de la oralidad pero, también, con características propias de las cartas. Fue a partir de una serie de misivas escritas a finales de 1950 y principios de 1951 entre Neal Cassady y Jack Kerouac, cuando éste comenzó a redactar sus primeros recuerdos con un tono espontáneo y confesional influido por las epístolas de Cassady, como se profundizará en el siguiente capítulo:

During the first ten days of January 1951, Kerouac continued writing Cassady his intense, detailed accounts of his earliest memories of childhood, experimenting with flashbacks and interjections within the chronology of his narrative, developing the voice he would use three months later to write his new version of *On the Road*. He felt as if he were talking to Neal on the front seat of a car “driving across the old U.S.A. in the night with no mysterious readers, no literary demands, nothing but us telling...”⁶⁷

A partir de aquí, el característico estilo literario de Kerouac se fundamentaría en la premisa de escribir sus novelas tomando en cuenta a un destinatario aunque éste fuera simbólico, además de que el tema siempre sería “real”, es decir, sobre su vida, y el tratamiento confesional. Las premisas y marcas que halló en el género epistolar favorecieron que Kerouac ejercitara un tono espontáneo que consideraba el necesario para desarrollar ‘la novela moderna’: “The intersubjective frame of their intimate

⁶⁶ Thomas Wolfe (1900 – 1938) fue un escritor estadounidense cuya prosa tenía grandes tintes autobiográficos que sin duda inspiraron al joven Kerouac. William Faulkner llegó a considerarlo uno de los mejores literatos de su generación.

⁶⁷ Nota de Ann Charters previa a la carta de Kerouac a Cassady del 3 de enero de 1951, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 267.

correspondence gave significant form as well as substance to Kerouac's principle of autobiographical spontaneity, a principle he had valorized since meeting Cassady.”⁶⁸ Este marco de intimidad a la hora de escribir fue trascendente en adelante para Kerouac. Su novela más famosa, *On the Road*, por ejemplo, la concibió como una larga carta para su entonces esposa Joan Haverty:

Joan had asked him, “What did you and Neal really do?,” so he decided to write his “road book” as if telling her what had happened on the cross-country trips before their marriage, using first-person narration like that of Burroughs’ autobiography but imitating Cassady’s confessional style, dramatizing the emotional effect his road experiences had on him.⁶⁹

El propio escritor menciona este singular método dentro de su proceso creativo en novelas posteriores:

[*The Subterraneans*] was a full confession of one’s most wretched and hidden agonies after an ‘affair’ of any kind. The prose is what I believe to be the prose of the future, from both the conscious top and the unconscious bottom of the mind, limited only by the limitations of time flying by as your mind flies by with it. Not a word of this book was changed after I had finished writing it in three sessions from dusk to dawn at the typewriter like a long letter to a friend.⁷⁰

Para los lectores de sus novelas que no mantuvimos un intercambio de cartas con él, este tono característico puede pasar desapercibido; no obstante, algunos de sus amigos que sí tuvieron esa oportunidad no dejaron de notar el vínculo que existía entre la manera de escribir sus novelas y cómo lo hacía a la hora de dirigirse a ellos en la correspondencia, como sugiere Philip Whalen en una carta enviada luego de la publicación de *On the Road*, en 1957: “Now the best part of the book is the trip to Mexico, it really goes wild there, I

⁶⁸ Oliver HARRIS, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁹ Ann Charters en su introducción en Jack KEROUAC, *On the Road*, p. xix.

⁷⁰ Kerouac citado en una nota al pie de Ann Charters en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 137.

like that really well. It feels funny, reading about you & Neal & everybody, so far away. Sometimes it reads like a letter from you.”⁷¹

En concordancia con lo que anota Edel en relación con la correspondencia de Henry James, las cartas de Kerouac enmarcan no sólo un registro de su vida sino también muestras de un estilo particular y admirable. Asimismo, si el género epistolar está sugerido dentro de su prosa, ¿por qué no analizar la correspondencia desde otra perspectiva que no sea la documental o biográfica? ¿Qué hay de Kerouac como escritor de cartas?

Aunque es imposible ser certero acerca del número exacto de cartas que escribió, sabemos que el primer registro epistolar que se conserva del literato es una postal enviada a su amigo de adolescencia Sebastian Sampas el 12 de octubre de 1940, a los 18 años de edad; por otro lado, su último gesto de correspondencia se materializó en una carta a su sobrino Paul Blake, Jr., redactada el 20 de octubre de 1969, un día antes de que muriera el literato. En estas casi tres décadas de continuo ejercicio epistolar se puede seguir el desarrollo, con tropiezos y aciertos, que tuvo como escritor. Sin embargo, como ya mencioné antes, es un error considerar que las cartas sólo comentan o documentan el proceso de escritura de las novelas: la obra epistolar de Kerouac está en constante retroalimentación y comunicación con su obra novelística a lo largo de los años y, además, el autor impulsó deliberadamente este vínculo como un elemento esencial de su evolución creativa, estrategia que estudiaré en el capítulo siguiente al hacer un rastreo pormenorizado de la influencia del género epistolar a lo largo de su obra. Después se verá cómo las cartas contienen pasajes destacados de su ‘*spontaneous prose*’, por lo que están hermanadas con las novelas por su estilo, y, por último, se sintetizarán los rasgos de lo que podría suponer una poética epistolar de Kerouac.

⁷¹ Philip Whalen en su carta a Jack Kerouac del 18 de diciembre de 1957, citado en *ibid.*, pp. 109-110.

3. Kerouac a la carta

3.1 La presencia y trascendencia del género epistolar a lo largo de su vida

A pesar de que ha pasado más de medio siglo desde la publicación de su célebre novela *On the Road*, pocos estudios profundos y serios se han elaborado acerca de la obra del escritor Jack Kerouac. La crítica y el público en general, no obstante, tienen presente quién fue él gracias a que existe una predilección por seguir nutriendo su leyenda al enfocar su vida, lo anecdótico, y dejar de lado su producción literaria; esta tendencia no es nueva: el propio autor la vivió en carne propia hace más de cuarenta años.⁷² Esto, sin embargo, tiene coherencia si se toma en cuenta que la obra de Kerouac es autobiográfica por lo que ha prevalecido el problema de hacer una clara distinción entre el autor y el narrador en estas obras, donde los límites entre la realidad y la ficción son muy difusos. La dificultad de distinguir a estas entidades creativas, la del autor y la del narrador, se vuelve más interesante en el caso de Kerouac al voltear la mirada hacia su obra epistolar. Aquí con toda razón la crítica ha basado sus análisis en busca de argumentos biográficos para confirmar o desmentir peripecias, a pesar de que el escritor tenía una actitud más bien lúdica y creativa a la hora de escribir cartas, por lo que estos textos, aun más que en otros epistolarios de escritores, navegan entre los mares de la realidad y los de la ficción y, por ende, son documentos que habría que tomar con las debidas reservas.

⁷² Las cartas de Kerouac nos hablan de hecho sobre una novela que el escritor tenía en mente desde la primavera de 1968 en donde iba a narrar los eventos inmediatos a la publicación de *On the Road*, cuando, de la noche a la mañana, se volvió famoso. En la carta fechada el 27 de septiembre de 1968 a su editor Sterling Lord le cuenta el argumento sobre el proyecto: “[I] walk up to Viking Press to see what’s happened. When I get there they tell me I’m an overnight success. And I’m hungry for food. So we go to Schraaft’s across the street and I order my lunch but everybody’s yakking so much around me I begin to realize right then and there that ‘success’ is when you can’t enjoy your food any more in peace. Ow.” (en *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 519). *Spotlight* era el nombre que Kerouac le daba a la novela. Nunca la terminó.

Tanto las novelas como en las cartas de Kerouac comparten un proceso creativo similar, por lo que están emparentados, cuando menos, en términos temáticos y estilísticos y gracias a este vínculo el epistolario puede leerse ya no sólo como una colección de textos autobiográficos, sino literarios, con la debida distancia y conciencia que esto significa. Además, no debe olvidarse el hecho de que las cartas forman parte de su creación desde el género confesional, junto con sus diarios y sus cuadernos de notas, y que en conjunto forman un acervo importante, aún intacto, pese a las virtudes que tuvieron como el campo en donde el autor desplegó reflexiones y ejercitó su estilo, en ciertos fragmentos destacados, desde un ambiente íntimo.

A Kerouac se le recordará como el escritor en prosa icónico de la Generación *Beat*, en gran medida porque su muerte a los 47 años de edad refrendó su propio mito con tintes románticos en contraste con Burroughs y Ginsberg, quienes tuvieron vidas más longevas. A mediados del siglo pasado, escribió más de una decena de novelas sobre sus viajes, sus amigos, su infancia y demás experiencias dentro y fuera del camino. Entre las principales obras se encuentran, por supuesto, *On the Road*, *Visions of Cody*, *The Dharma Bums*, *Lonesome Traveler*, etc., todas ellas narradas en primera persona por personajes que no son sino una serie de alter egos literarios de Kerouac, aunque en la mayoría prevalece la identidad de 'Jack Duluoz', nombre que el escritor tenía intención de usar con uniformidad en todos los personajes basados en él cuando las novelas fueran reeditadas para que se leyeran de manera cronológica como la historia de su vida en un proyecto que él llamaba '*The Duluoz Legend*':

My work comprises one vast book like Proust's *Remembrance of Things Past* except that my remembrances are written on the run instead of afterwards in a sick bed. [...]. *On the Road*, *The Subterraneans*, *The Dharma Bums*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Tristessa*, *Desolation Angels* and the others are just chapters in the whole work which I call *The Duluoz Legend*. In my old age I

intend to collect all my work and re-insert my pantheon of uniform names, leave the long shelf full of books there, and die happy.⁷³

Kerouac siempre usó sus propias experiencias como la base de sus escritos, por lo que se pueden identificar como un caso de lo que denomino autoescritura, es decir, un ejercicio literario que tiene bases biográficas aunque con la conciencia de que todo proceso narrativo conlleva cierta ficcionalización por ser contado desde una perspectiva subjetiva. La autoescritura es recurrente en la obra de Kerouac, donde el tema principal de sus novelas trata sobre recordar y documentar su vida desde un enfoque personal e íntimo que se aglutina gracias a su estilo literario singular:

I see now the whole Cathedral of Form which [the *Duluoz Legend*] is, and am so glad that I self-taught myself (with some help from Messrs. Joyce & Faulkner) to write SPONTANEOUS PROSE so that though the eventual LEGEND will run into millions of words, they'll all be spontaneous and therefore pure and therefore interesting and at the same time what rejoices me most: *RHYTHMIC* [...].⁷⁴

Ahora bien, este rasgo autoescritural que estimula la creación literaria, a pesar de que podemos rastrearlo en una línea larga de tradición, fue detonado, elegido, y ejercitado por el escritor, como bien se sabe, gracias a la correspondencia que mantuvo con Neal Cassady a mediados del siglo pasado. Hay registros de la correspondencia de Kerouac que datan de mucho tiempo antes de siquiera conocer a Cassady, en donde ya se distinguía por redactar cartas extensas a sus amigos⁷⁵. Empero, no fue sino hasta 1950 y 1951 cuando

⁷³ “Kerouac en su prólogo a *Visions of Cody*, s/p.

⁷⁴ Kerouac a Malcolm Cowley en la carta del 11 de septiembre de 1955, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 515. Cursivas en el original. La perspectiva narrativa, además, es otra de las características de la saga de Kerouac: “The [*Duluoz Legend*] forms one enormous comedy, seen through the eyes of poor Ti Jean (me), otherwise known as Jack Duluoz, the world of racing action and folly and also of gentle sweetness seen through the keyhole of his eye.” El autor en su prólogo en Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, p. ix.

⁷⁵ En 1941, apenas con dieciocho años, Kerouac recibió una carta de Pauline Beland en donde ella le reclama que no le escriba cartas inmensas como lo hace con un amigo en común: “He also said that you wrote letters 12 to 13 pages long. I was beginning to think you didn't like to write. Why is it you can't tell me the things you tell him? Or shouldn't I ask?” La carta la archivó el autor en un folder titulado “Love letters”, ahora guardado en la Berg Collection de la NYPL.

desarrolló un estilo literario en donde fraguó la esencia del género epistolar como prefiguración del ejercicio novelístico. Hacia el declive de su carrera como escritor, hecho que es evidente aun en sus cartas, Kerouac comenzó a archivar sus papeles para organizar los documentos que le ayudarían a posibles proyectos de novelas, y no fue indiferente a la hora de revisar su correspondencia, tanto por los contenidos que le provocaban nostalgia, como por el distintivo tono de algunos de sus corresponsales, e incluso auguró que en la posteridad serían, por su emotividad, epistolarios memorables para la literatura estadounidense:

I've all these two days spent filing old letters, taking them out of old envelopes, clipping the pages together, putting them away... hundreds of old letters from Allen, Burroughs, Cassady, enuf to make you cry the enthusiasms of younger men... how bleak we become. And fame kills all. Someday "The Letters of Allen Ginsberg to Jack Kerouac" will make America cry. [...] Cassady's letters are wildly beautiful and full of Irish Celtic verbal zing. Burroughs' old letters contain the same dry humor, [...].⁷⁶

Para el caso de un disciplinado entusiasta de la redacción de cartas como lo fue Kerouac, es importante notar que dentro de su epistolario hay ciertos destinatarios que son más destacados que otros, tanto en el nivel cuantitativo como cualitativo, y que al revisar estas colecciones personales podemos notar diferentes formas y contenidos y tonos en las cartas de Kerouac, dependiendo de sus interlocutores. No es casual que el propio autor a la hora de archivar su correspondencia subraye la importancia de las cartas de sólo algunos de sus interlocutores. Como en toda colección de cartas, se puede notar que hay epistolarios más longevos que otros, unos menos relevantes que los demás, dentro de los cuales vale la pena reconocer qué singularidades supone desarrollar una misma práctica con diferentes corresponsales, como veremos a continuación.

⁷⁶ Carta de Jack Kerouac a Lawrence Ferlinghetti del 25 de mayo de 1961, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, pp. 332-333. Las cartas de Kerouac están llenas de su característico estilo en donde algunas palabras están escritas para favorecer un efecto sonoro. Se dejaron intactas por esta razón.

3.1.1 Corresponsales

Al principio de esta tesis se planteaba la perogrullada de que la carta siempre necesita, cuando menos, de dos personas: un remitente y un destinatario. Quizás esta característica dialógica, presente sobre todo en el intercambio oral, sea una de las marcas de género fundamentales de la epístola: se escribe adoptando un tono adecuado y coherente de acuerdo con el destinatario, lo cual a su vez conforma el tema y la circunstancia de la carta; por eso no es raro hallar el caso de cartas llenas de familiaridad que recrean lo que sería una conversación virtual con la persona que se encuentra en un lugar o un tiempo distinto al del remitente. O, por el contrario, encontramos también formatos muy definidos, impersonales, que a lo largo del tiempo se mantienen vigentes puesto que carecen de la virtud de expresar individualidad; el tono es llano, solemne, formal e impersonal. Es importante detectar estos registros a la hora de estudiar un epistolario puesto que, sin conocer quizás la identidad del destinatario, podemos conjeturar su vínculo con el remitente de acuerdo con el tono que éste adopta a la hora de escribirle. Con su primer editor Robert Giroux, por ejemplo, Kerouac siempre mantiene un trato formal aunque cada vez más amistoso, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos. En el primero el tono serio es muy marcado:

In looping over the old original manuscript of *Town & City* I want to thank you for deleting those awful dialogs of Francis Martin where I was fumbling trying to show a disgusting intellectual and instead showing the disgusting part of myself. I guess I never formally told you, that the revision job you did on *Town & City* was, and is, artistically acceptable to me in the highest sense [...].⁷⁷

Ocho años después, las intimidades descritas expresan aun algo de nostalgia:

The other night I got drunk and wrote you a very silly letter I didn't mail. Well, I tried to mail it but my mother wouldnt let me because it was stained with oil

⁷⁷ Kerouac a Giroux en la carta de finales del verano de 1954, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 444

and pastel chalks after a crazy silly night on liquor and Benzedrine drawing pietas and writing outcries to you about Yeats and Joyce and Eliot etc.⁷⁸

Por otro lado, con sus familiares y amistades de la infancia cuida muy bien sus palabras para crear esta identidad del hombre siempre en contacto con su tierra natal y con una nostalgia perenne por una época dorada ya acabada:

Stella, hold fast to your beliefs, and the symphony of your life let it ring – I envy you your opportunity to take long walks in Lowell at night – the Grotto on Pawtucket Blvd., the charging restless ghost houses of foam beneath the Moody Street bridge, the sad, great trees of Stevens St. & Pawtucketville – the tenements of Centralville, Aiken St. & Market St. – the dark railroad to Billerica, the stars above the railroad earth – the little bridge over the Concord in So. Lowell [...].⁷⁹

Imposible es generalizar, por otro lado, un tono con sus amigos y colegas más cercanos. Entre los principales corresponsales con quienes el literato mantuvo una amistad duradera y trascendente se encuentran Gary Snyder, Sebastian Sampas, Philip Whalen, Allen Ginsberg y, especialmente, Neal Cassady. Amistades y conocidos tuvo varios el escritor, como se demuestra en las cartas; sin embargo, es con éstos con quienes más se permitía expresarse con un tono espontáneo y lúdico, compartiendo duras autocríticas, enormes ambiciones e incluso poemas espontáneos que no aparecen en las ediciones que presentan su poesía. Con ellos, no sólo es distinta su expresión con respecto a otros corresponsales, sino también los temas y la manera de apelar a su atención cambian; es con este grupo de amigos con quienes se muestra confesional en plenitud y a partir de donde desarrolla textos con una poética epistolar cada vez más arraigada y evidente, como veremos más adelante, en donde formula su discurso y su tono apoyándose en el uso de

⁷⁸ Kerouac a Giroux en la carta del 12 de abril de 1962, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 383

⁷⁹ Kerouac a Stella Sampas, en la carta del 10 de diciembre de 1952, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 390. El escritor a lo largo de los años mantuvo contacto con la familia de su amigo de la adolescencia Sebastian Sampas, quien murió en combate en la Segunda Guerra; en concreto estableció una correspondencia duradera aunque poco disciplinada con Stella, hermana de su amigo, quien años después se convirtió en su tercera y última esposa.

mayúsculas, de puntos suspensivos, de una repetición de unidades sintácticas para crear cierto ritmo, además de una suerte de cuestionario en soliloquio, ya sea para dar consejos, instruir, comentar o simplemente divagar:

So maybe you might ask what's Kerouac gripping about? Well, now you tell me, what the hell's the earthy use of Buddhism to me or anybody else? since there's nothing in the world but the mind itself... Question: what is the nature of the Mind? I know it's imaginary but if it's all Mind itself, what is the Mind? why call it the Mind? and as I know Mind neither exists nor does not exist, what's there to do? I mean why on earth (outside sickness and hangovers) aren't people CONTINUALLY DRUNK? Gary, I want ecstasy of mind, nothing else... why drinks, drugs, etc. salt pork and dope as you said... I want ecstasy of the mind all the time... if I cant have that, shit... and I only have it when I write or when I'm hi or when I'm drunk or when I'm coming [...], all I know is that I want to live a long time and become a laughing old man of art like Rembrandt and drink a lot and love a lot and smoke a lot and travel a lot, and not worry and be a worry wart.⁸⁰

A grandes rasgos y para efectos prácticos, el epistolario de Jack Kerouac puede dividirse en tres bloques: las cartas escritas en sus años de formación tanto personal como de oficio, entre 1940 y 1949, en donde encontramos, en su mayoría, textos sin otra razón aparente que la de dar noticias y cuenta del estado en el que se encuentra, aunque no son pocas las misivas que versan ya sobre cuestiones literarias en un nivel temático, por ejemplo, con Sebastian Sampas aún en su pueblo natal Lowell, y poco tiempo después de llegar a Nueva York, con Allen Ginsberg. Las cartas de juventud nos revelan casi sólo meras cuestiones informativas sobre la vida rutinaria de Kerouac, es decir, en la manera más tradicional como se concibe al género epistolar. En este primer periodo de misivas, el tono de las cartas no tiene sino un eje explicativo y descriptivo: sus virtudes son generosas en especial con el ámbito biográfico, ya que retratan de primera mano el desarrollo que tuvo Kerouac al decidir en definitiva dedicarse a la escritura. No es sino hasta el 28 de

⁸⁰ Kerouac a Gary Snyder en la carta del 24 de junio de 1957, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 52.

diciembre de 1950 cuando se puede hablar de un cambio de función en la práctica epistolar del literato. Fue ese día cuando se puso a redactar su respuesta a una larga carta, conocida como la “Joan Anderson letter”, recién recibida de su amigo del oeste Neal Cassady, en donde éste le describe sus recuerdos en Denver, luego de salir del reformatorio en 1945. Este segundo bloque, que va de 1950 a 1957, comprende el periodo de más creación y experimentación en todos los niveles: es la época en la vida de Kerouac cuando más escribió su prosa y sin duda gran parte de su energía literaria la destinó a redactar largas cartas con un estilo similar al que encontramos en sus novelas; no es sorprendente el hecho de que la cúspide en su producción y calidad literaria coincida en el mismo sentido con su producción epistolar. Por último, luego de resentir y no poder lidiar con el peso de la fama a partir de 1958 y hasta su muerte en 1969, Kerouac vuelve a mandar epístolas cada vez más cortas, menos lúdicas, que pertenecen al tercer bloque de su epistolario; aquí, la literatura ni siquiera ocupa uno de los temas primordiales, sino quejas, dudas y, en fin, elementos que vuelven a dedicarse a describir la cotidianeidad de sus días a sus correspondientes. En cuanto a su estilo, los tres periodos sin problema se pueden reconocer gracias a la diferencia de estructura y de temas contenidos en ellos.

A lo largo de los últimos decenios la bibliografía kerouaquiana se ha nutrido de manera considerable gracias a las ediciones que se han preparado con los materiales epistolares del autor. Las publicaciones centrales, hasta ahora, corresponden a los dos tomos de las *Selected Letters* preparados por Ann Charters, publicados en 1996 y 2000, cuya organización se rige por un orden cronológico que presenta una secuencia de cartas, sin importar el destinatario, en donde se revela la evolución del autor como escritor, y cuyo valor biográfico es invaluable:

More completely than his novels, Kerouac's letters record every important turning point in his development as a writer. When he wrote his letters he had no thoughts of a biographer using them this way. Occasionally as an aspiring writer he half-jokingly told his friends that some day, after he was famous, strangers would read his letters. He was right. Kerouac left them to us as "the great fixative of experience" of a remarkable lifetime both on and off the road.⁸¹

El sencillo hecho de que, por ahora, la única aproximación posible que tenemos a un porcentaje considerable de las cartas publicadas de Kerouac es una selección que delimita un punto de vista, nos confronta con un problema de parcialidad. Charters decidió hacer esta clasificación basándose en la categoría específica de Kerouac como escritor:

What I have emphasized in my selection of letters in both volumes is Kerouac's development as a writer. The first volume documented his discovery of his literary style of spontaneous prose and his creation of eleven books written in a fever of inspiration between 1951 and 1956. The second volume demonstrates that the publication of his books and the attendant publicity and hostile critical response to his works literally destroyed him.⁸²

A pesar de que su premisa continúa siendo biográfica, la jerarquía de Charters permite reconocer otros ejes desde los cuales se pueden crear otras lecturas del mismo epistolario, por ejemplo, la que indica que existe una relación mucho más relevante de lo que se piensa entre estas cartas y la obra literaria del autor. La editora sostiene la postura de que la correspondencia de Kerouac, cuyas novelas son autobiográficas, nos presentan su existencia de una manera más directa y cruda de lo que se puede encontrar en sus obras: "[...] his letters bring us closer to the life he actually lived before he turned it into literature."⁸³ A mi parecer, por la manera específica en que Kerouac se relacionó con las letras, sus cartas ya *son* literatura: los procesos de ficcionalizarse en novelas y correspondencia, por más autobiográficas que supuestamente éstas últimas sean, son muy parecidos dentro del progreso creativo literario de autoescritura de Kerouac. La manera en

⁸¹ Ann Charters en su introducción en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, pp. xxiii-xxiv.

⁸² Ann Charters en su introducción en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. xxv.

⁸³ *Ibid.*, p. xxviii.

que construía una identidad en sus cartas –de acuerdo con el tipo de destinatario, la relación sostenida con esa persona, el lugar desde donde escribía, etc.– es en extremo parecida a la que se aprecia en sus novelas donde casi siempre aparece bajo el pseudónimo de un alter ego que, no obstante, siempre es reconocible.

Retomando el manejo editorial del epistolario del autor, son dos libros más, hasta ahora, los que han continuado la exploración de sus cartas de una manera más específica. Ambos escritos compilan los epistolarios de Kerouac con un destinatario singular, lo cual ayuda a entender mejor las propias cartas del autor al contar con la otra parte dialógica en esas correspondencias, una suerte que pocos epistolarios pueden encarnar. Por un lado, se encuentra la publicación de 2011 de dos tercios de las casi trescientas cartas que se conservan entre Jack Kerouac y Allen Ginsberg que Bill Morgan y David Stanford prepararon. La selección, una vez más, hace hincapié en las virtudes historicistas y biográficas del epistolario en la manera como la amistad unió a los dos escritores antes, durante y después de su éxito como hombres de letras:

Their unique quarter-century of correspondence offers passionate self-portraits, a vivid record of the cultural scene they helped create, key insights into the literary explorations at the core of the Beat movement, a unique chronicle of their mutually encouraged spiritual explorations, and a moving record of a deep, personal friendship.⁸⁴

La lectura que Joyce Johnson descubre a la hora de presentar su correspondencia con Kerouac, por otro lado, es bastante más propositiva. Si bien este epistolario publicado en 2001 sólo abarca el breve periodo de marzo de 1957 a noviembre de 1958, nos ilustra con detalle el proceso que el escritor padeció con la fama provocada por la publicación de *On the Road* en septiembre de 1957. Más allá de retratar ese momento, resulta notable la

⁸⁴ Bill Morgan y David Stanford en su introducción en Jack KEROUAC y Allen GINSBERG, *The Letters*, p. xxii.

lectura que Johnson, por entonces pareja del literato y encargada de comentar las cartas, elabora cuatro décadas después de que éstas se escribieron. Conocer su impresión luego de leer la selección de Charters durante la gestión de su libro, sin duda genera reflexiones pertinentes que rebasan el mero enfoque historicista a la hora de abordar el epistolario en concreto de Kerouac:

I then had the disturbing experience of being able to read what Jack had written to his male friends during the course of our love affair – lines never meant for my eyes. The Jack who wrote Allen Ginsberg and Neal Cassady was boastful about his sexual escapades [...], and almost deliberately cold and uncaring in his references to me [...]. Of course, I was well aware that this was the way American males –not just the Beats– talked to each other in the 1950s, denying any emotional dependency upon women in their lives. But I still found myself asking, was this the real Jack or a mask? Had the real Jack been cynically manipulative in his dealings with me? Or was he the one who later declared in *Desolation Angels*, “I still love her tonight”? How much fictionalizing was there in the letters Kerouac wrote to the people he knew, how much truth in his “real-life novels”?⁸⁵

Varias cartas del escritor quedan pendientes para su publicación; por ejemplo, la Berg Collection de la Biblioteca Pública de Nueva York, en donde se resguarda el archivo personal que el autor hizo de sus documentos, además de contar con un acervo considerable de sus escritos, entre los que se hallan primeras versiones de sus novelas, proyectos inconclusos, diarios, cartas, etc., adquirió en 2010 una colección de 36 cartas y 28 postales de Kerouac dirigidas a John Clellon Holmes, de las cuales sólo un porcentaje mínimo se ha publicado. Gracias a la oportunidad que tuve de investigar y trabajar con algunos de los documentos de Kerouac en esa colección, pude constatar la magnitud de los materiales inéditos que existen del escritor, de los cuales una porción generosa comprende cartas que

⁸⁵ Joyce Johnson en su introducción en Jack KEROUAC y Joyce JOHNSON, *Door Wide Open. A Beat Love Affair in Letters, 1957 - 1958*, p. xxiii.

no se han editado.⁸⁶ No sólo fue valiosa la circunstancia de leer textos que no han visto la luz pública, sino el mismo hecho de poder apreciar el lado físico de los documentos, en donde varios aspectos de su obra permanecen aún inexplorados y que resultan casi imposibles de materializar a la hora de publicarlos en un libro. Entre algunas de estas cuestiones está el soporte del rollo para mecanografiar sus novelas y las implicaciones de creación y recepción que esto conlleva, o incluso los múltiples comentarios y dibujos a los márgenes de la correspondencia y de sus cuadernos de notas. Con frecuencia, esta *marginalia*, es decir, toda aquella información anotada en los extremos de los documentos, le sirvió para contextualizar los textos cuando armó su archivo, y no deja de ser reveladora la insistencia de Kerouac de conservar y ordenar cuanto documento tenía para rastrear y registrar la memoria de su vida que más adelante le serviría para escribir sus novelas.

Pertenecen al generoso acervo de la Berg Collection varias cartas de Kerouac dirigidas a Neal Cassady que en sí mismas destacan dentro del epistolario completo, como veremos más adelante. A pesar de que, hacia el final de sus días, Cassady tomó decisiones que a Kerouac le parecieron cuestionables, el profundo vínculo que crearon a través de sus viajes y cartas no menguó y esto es evidente en el archivo del escritor. El aprecio que sentía Kerouac hacia su amigo puede de algún modo constatarse en el gesto que tuvo de conservar una suerte de reliquia efímera: una nota casera de 1952 de Cassady cuando el literato vivió con él y su familia durante parte de 1952: “Dear Jack, look in the oven. N.”⁸⁷ No es casual, por tanto, que las cartas destinadas a Cassady tengan un peso importante también dentro de este ensayo por las razones que adelante ilustraremos.

⁸⁶ Del 20 de enero al 6 de febrero de 2012, gracias al apoyo del Posgrado en Letras de la UNAM, tuve la buena ocasión de consultar el archivo de documentos de Jack Kerouac que la Berg Collection de la NYPL resguarda bajo la curaduría de Isaac Gewirtz.

⁸⁷ Nota de Neal Cassady dirigida a Kerouac, en un fragmento de una hoja de papel ahora en la Berg Collection de la NYPL.

Sin lugar a dudas, biográficamente es importante el periodo entre diciembre de 1950 y febrero de 1951, momento donde se gestó la transición definitiva del estilo literario de Kerouac, tanto para sus novelas como para sus cartas. Por aquel entonces, los dos amigos tenían ya algunos meses escribiéndose cartas largas, llenas de reflexiones literarias, digresiones mundanas y comentarios sobre sus vidas diarias, aunque el tono confesional de esa carta de Cassady fue el catalizador que provocó la reacción de Kerouac de obsesionarse con escribir sus primeros recuerdos con esa característica propia del género epistolar, es decir, sin reparos en censurar la información puesta, ya que el destinatario es un amigo, alguien confiable a quien se le quiere compartir algo puesto que el autor se mantiene cercano con su lector como un recurso: “La confianza en la palabra del otro refuerza no sólo la interdependencia, sino también la similitud en humanidad de los miembros de la comunidad. El intercambio de las confianzas especifica el vínculo entre seres semejantes.”⁸⁸ La sinceridad en estas cartas juega un papel relevante en cuanto que propone la materia autobiográfica como punto de partida para desarrollar narraciones con un cuidado literario notable y no sólo un mero recuento historicista; Kerouac escribió estas cartas con fines estéticos en mente, objetivos que privilegian la espontaneidad y que distinguen a este tipo de escritura, según Alejandro Moreno, de la más autobiográfica:

Las diferencias entre la autobiografía y la historia de vida son muchas. En primer lugar, la espontaneidad. En la autobiografía, en efecto, hay tiempo y posibilidad para corregir, eliminar lo dicho o escrito, añadir, modificar, es decir, para reducir la espontaneidad y falsear más o menos lo que se expresa sin represión. No es que la espontaneidad necesariamente sea mejor garantía de veracidad si es ésta la que se busca, sino que, al eliminar los errores de expresión, de sintaxis, las repeticiones, las desviaciones, las incongruencias, etc., cosa que puede hacerse muy bien en la autobiografía, se eliminan

⁸⁸ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 214.

significativos elementos para el análisis de la realidad tal como se presenta en la vida cotidiana.⁸⁹

Por lo demás, Kerouac empezó a integrar fragmentos completos de su correspondencia (la que él escribía y la que recibía de distintos remitentes) en sus novelas para recrear las voces de sus amigos de una manera precisa, o simplemente para evocar una experiencia desde un texto redactado con una impresión más cercana y fiel al momento vivido. Algunas veces las cartas se recuperan de manera íntegra aunque abundan más los fragmentos epistolares modificados y retrabajados para luego aparecer en las novelas, como veremos adelante. Este uso mnemónico presente en la práctica literaria de Kerouac requirió de una actitud constante del autor para que esa información, vertida en cuadernos de notas, diarios y cartas, poco a poco se fuera cimentando y construyendo la leyenda que él quería escribir sobre su vida. Por lo tanto, esta práctica puede catalogarse dentro de lo que Ricoeur define como la memorización que, opuesta a la rememorización, consiste en “maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que éstos sean estables, que permanezcan disponibles para su efectucción, marcada, desde el punto de vista fenomenológico, por el sentimiento de facilidad, de espontaneidad, de naturalidad.”⁹⁰ Es sorprendente descubrir hasta qué punto en este periodo de ‘cartas creativas’, éstas tienen una función y un valor mnemotécnico que deliberadamente Kerouac imprimía en ellas con la suficiente dedicación y cuidado como para considerarlas después dignas de aparecer dentro de sus obras publicadas. Esta práctica sin duda tuvo un influjo relevante en su prosa: no es una mera coincidencia que el tono lúdico de las cartas poco a poco se fuera desvaneciendo alrededor de 1962, 1963, época en la que su creación

⁸⁹ Alejandro Moreno citado por Sergio ORTEGA Y RODRÍGUEZ, “Autobiografía e historia de vida, parientes lejanos: el hiperdiálogo”, en *El discurso autobiográfico: de la interacción a la literatura*, pp. 63-64.

⁹⁰ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 83.

novelística iba en declive, para regresar una vez más a cubrir una función informativa, de comunicación con sus allegados. A partir de 1963 y hasta su muerte seis años después, Kerouac no pudo desligarse de un continuo estado de decadencia motivado por su incapacidad para lidiar con el relativo éxito comercial, aunque con pésimas críticas, que provocaron sus libros; la escritura de novelas se hizo más errática, y, a pesar de que fueron constantes sus cartas incluso en estos años, éstas ya no tenían el mismo tono ni intensidad creativa de antes; en cambio, se dedicó a describir sus problemas económicos, familiares y de salud:

Dear Johnny:

like you, I now often write letters in drunken ecstasy and sometimes don't remember *who* I wrote or *what* I said –so if there's anything in this letter I've already told you, like about Stan Getz, well, just read it again.⁹¹

Como se puede notar, la atropellada vida de Kerouac ha sido atractiva para que la crítica lea sus textos confesionales como material relevante que retrata de una manera más cercana las vicisitudes existenciales del literato. Si bien en la selección del epistolario realizada por Charters el tema que se sigue es el proceso de formación que tuvo Kerouac como escritor, hay una multiplicidad de motivos que se pueden distinguir aparte. En esta aproximación, la focalización temática que se privilegiará es la de las cartas como ejercicios de autoescritura que Kerouac emprendió, ante todo, entre 1949 y 1957, es decir, en su época más creativa, epistolar y prosísticamente hablando.

Si el tema que rige este epistolario es la autoescritura mediada por la confesión lúdica y literaria de la identidad para poder improvisar distintas facetas de una misma individualidad, aquí se reconocen al menos tres de los principales motivos que se pueden distinguir en las cartas y que giran en torno a la personalidad del escritor: el viajar,

⁹¹ Kerouac a John Clellon Holmes en la carta del 28 de diciembre de 1961, en los archivos del escritor en la Berg Collection de la NYPL. Cursivas en el original.

mantener un contacto especial con sus allegados, y expresar sus inquietudes existenciales que lo ponían en crisis. No sorprende que estos motivos se puedan identificar también en sus novelas, por lo que son parte sustancial de los mitos acerca de Kerouac que aun hoy en día prevalecen. El primero es quizás el más identificable: el estar en el camino, en un viaje incesante donde no es el destino lo que importa, sino el trayecto para alcanzar esa meta que está lleno de experiencias vitales. Casi siempre después de realizar un viaje importante, desde ir a otro continente hasta la mera mudanza en la camioneta de un cuñado, el autor escribía cartas en donde hacía un recuento de los pormenores más relevantes de la experiencia: era generoso con los detalles y predominaba ante todo la frescura de las impresiones, ya fueran favorables o negativas. Es de particular interés que estas cartas se escribieran siempre haciendo una analepsis, con algo de distancia: son escasas las cartas de Kerouac escritas en el camino. Las pocas que conocemos en este contexto son más bien telegráficas y anuncian su inesperado retorno o piden dinero para sobrellevar la estancia. Es sólo hasta que se encontraba de nuevo asentado en su hogar cuando elaboraba el ejercicio de digerir la experiencia mediante la narración de los sucesos en alguna misiva a un conocido.

Es cierto que toda carta de alguna manera genera una complicidad entre los corresponsales, la misma que forma esa “escritura feliz”, como la llama Claudio Guillén, que nace de la generosidad de tener el gesto y gusto de escribir unas palabras y enviarlas:

Escribir felizmente, [...], era escribir con amable disposición de ánimo, independientemente del tema, del interés práctico y de la obligación de escribir bien. Mediante esta liberación, incierta, precaria, creadora, de la literatura, era posible, sí, disfrutar del placer de la escritura.⁹²

⁹² Claudio GUILLÉN, *op. cit.*, p. 232.

Esta dicha de mantener una correspondencia con sus amigos hace que Kerouac casi se regocije en la propia escritura de sus cartas, lo cual genera otro motivo evidente en su epistolario. Hay momentos donde Kerouac expresa de manera literal su gusto por recibir las cartas de sus amigos y procura alimentar esta comunicación constante y emotiva con varios de ellos a lo largo de su vida: “Just got your vast letter and read it once over, and am starting in this reply right away out of SHEER EXUBERANCE.”⁹³; “Received your 2 welcome warm wild whoopee letters (excuse my tawny port) & had no time to reply soon or in lenght till I’m settled down in a month, [...]”⁹⁴ El gusto, no obstante, a Kerouac se le empezaría a disolver luego del éxito de *On the Road*, cuando la gente se comenzó a interesar no en el libro, sino en el autor, y el escritor tenía que estar atento de la correspondencia tanto de sus editores como la de sus lectores: “I am worried about myself now, I feel that poems aren’t as important as writing a letter to my publishers, that’s bad.”⁹⁵ Kerouac destinaba una cantidad ponderable de su fuerza literaria a la redacción de cartas y su dedicación no menguó aun cuando las cartas eran para sus seguidores o responsables de la publicación de su obra, lo cual, no obstante, afectó su propia disciplina a la hora de escribir de una manera notable a principios de los sesenta: “I want to write. I don’t want to write letters [...]. So I’ll stay home 1000 years now and write *Beat Traveler* fast (soon as Don Allen comes through with my needs) (which aren’t drastic demand) and one slow book about probably Harpo Marx vision... Me and Harpo and W.C. Fields and Bela Lugosi hitch hiking to China together.”⁹⁶ Es notable el empeño creativo y personal que le demanda no

⁹³ Kerouac a John Clellon Holmes en la carta del 24 de junio de 1949, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 195.

⁹⁴ Kerouac a Philip Whalen en la carta del 4 de marzo de 1958, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, pp. 135-136.

⁹⁵ Jack Keroauc a Allen Ginsberg en una carta del 8 de enero de 1958, en Jack KEROUAC y Allen GINSBERG, *The Letters*, p. 387.

⁹⁶ Jack Kerouac a Allen Ginsberg en una carta del 4 de enero de 1960, en *ibid.*, p. 449.

sólo la escritura de cartas en esta época, sino también la de un diario que empezó a llevar durante su estancia en México en el verano de 1961, en donde registra sus actividades cotidianas y el plan que tiene para escribir una nueva novela, aunque al final de su viaje no consigue materializar el proyecto y, para concentrarse, abandona el diario:

On reflection, I discovered today that I never kept a diary while I was writing any of my seven novels since *Town & City* so I'm going to close up diary-writing now & let the urge of sit & talk flow & flop over (I hope) into a *book*. I hate to do it, lose the companionship of a diary, but I want to make a new story.⁹⁷

Pese a que prevalece la idea de que era un tipo despreocupado, en realidad la vida de Kerouac siempre estuvo en un continuo estado de angustia, ya fuera por razones emocionales, económicas o creativas, por lo que la crisis que expresa de manera constante es un último motivo en el epistolario señalado aquí. Cartas con la clase de tono patético y nostálgico de la cita anterior poco a poco empezarán a ser más frecuentes durante la última década de su vida, no importa quién fuera el destinatario. El tono empleado en las novelas, aunque refleja esta crisis existencial, siempre crea una distancia que parece, es cierto, provocar nuestra compasión. En las cartas la distancia es mucho más corta y directa, por lo que el efecto es distinto. A lo largo de estos textos íntimos vemos que esta sensación inquietante lo hizo tomar decisiones fundamentales para entender su vida y, aún más, su obra. A pesar de que hay cartas escritas con un tono muy sereno, abundan las que reflejan esa sensación de desasosiego. Es evidente que este motivo, el de vivir en un continuo estado de ansiedad, no posee tanta fuerza como los dos anteriores de acuerdo con el tema

⁹⁷ Entrada de Kerouac de octubre de 1961 en la libreta en cuya portada escribió "Diario Mexico 1961 (First weeks)", ahora en la Berg Collection de la NYPL. Cursivas en el original. Esta impresión, sin embargo, Kerouac la había tenido ya más de una década atrás, precisamente cuando se encontraba escribiendo su primera novela, *The Town and the City*. En su diario titulado "Mood Log", también en la Berg Collection, hay una entrada del sábado 15 de marzo de 1947 en donde se lee: "It's funny that I write so slowly in *art*, while if it were matter of pouring out my knowledge and visions in a notebook, I'd write 10,000 words a night, like Wolfe. But art is a judicious calculation...".

elegido aquí, ya que tiene más vínculos biográficos que literarios, pero esto es aparente puesto que es a través de la crisis como el escritor se plantea una y otra vez la reflexión de su papel como hombre, amigo, compañero, hijo, amante y, sobre todo, escritor.

Son de hecho la inquietud y la inestabilidad que le provocaba no contar con un estilo personal las razones determinantes por las que empezó a explorar otros registros en las grandes cartas en donde escribe sus primeros recuerdos para su amigo Neal Cassady a finales de 1950. Después de leer la selección de cartas de Kerouac que se han editado y otras que no han visto la luz pública, uno puede asegurar que Cassady fue uno de los corresponsales más importantes a lo largo de la vida del escritor, y con quien, además, compartió momentos decisivos de su vida.

A principios de la década de los cincuenta del siglo XX, Kerouac comenzó a distinguir y a subrayar una de las características esenciales de toda carta: el tono confesional, que se convertiría en el motor de su estilo característico que desarrolló a lo largo de esos años. Ya vimos que el tono confesional es el aglutinante que emparenta a textos tan diversos como las cartas, las memorias y los diarios dentro de una misma categoría autobiográfica. No es de menor importancia notar esta conciencia que de pronto impulsó a Kerouac a reflexionar sobre su pasado y a materializar estos recuerdos primero en sus cartas, antes que en sus novelas. Uno de los alicientes que lo llevaron a esto fue principalmente el poder recrearse, moldear su identidad al definirse a sí mismo de acuerdo con cómo escribía su pasado. Las cartas son, ante todo, ejercicios de autoescritura donde el autor pudo darse la oportunidad de jugar, de moldear la trama sobre su vida de la misma manera en que un autor hace con sus personajes. Por supuesto que esta aproximación en las cartas fue un continuo ejercicio cuya materialización principal se llevó a cabo en las novelas del escritor; sin embargo, esto ocurrió sólo después de sostener largas sesiones

explorando las virtudes de un estilo confesional que no sólo existe en sus cartas de juventud, sino en sus diarios donde casi de manera obsesiva cavila en relación a la práctica literaria, y donde elabora máximas que dirijan su creación antes de ponerlas en acción. Así, es importante estar conscientes de que el autor mantuvo, cuando menos en sus años formativos, un registro constante y disciplinado en sus diarios, que funcionan como compendio de notas teóricas personales que después materializa en sus cartas, primero, y luego en las novelas. El registro confesional en sus múltiples diarios de formación le dio pauta para reflexionar sobre el tipo de literatura que más adelante llevaría a la práctica con un sentido ligado a su propia vida:

In strict accordance with the title of this thing, I would like to state here and now that I love books, that I love music, that I love life deadly, that I too am an ungrateful biped. I am seeking design. I would like to patter my life, as in those Hollywood screen biographies. I would like to be either one way or the other. To read a lot is a design. So is to write a lot – but even in a man's literary work there is usually a lack of design. [...] I shall write with a design, and live my writing, & viceversa. My writing shall be of a post that statement: "Life is not a simple thing." No! It is a subtle, complex fact. It is *very* subtle.⁹⁸

La lectura de los diarios, además, demuestra hasta qué punto los elementos epistolares constituyeron un eje importante para Kerouac a la hora de meditar sobre cómo se debe escribir, como revela esta pequeña poética:

- "Necessities of Am[erican]. Poets
1. He must speak himself outright (not 'stories' like [Feike] Feikema).
 2. He must in reality be interested in everything.
 3. The form that he finds must be, as in architecture, the indispensable one without which the ideas could not be expressed.
 4. Like Celine, Wolfe, perhaps understand how the novel-form decayed?⁹⁹

⁹⁸ Libreta de 1941 en cuya portada Kerouac escribió "–Journal (Stupid)–", ahora en los archivos de la Berg Collection de la NYPL. Cursivas en el original.

⁹⁹ Diario de 1951 resguardado en la Berg Collection de la NYPL. En esta libreta, Kerouac trabajó fragmentos de *Visions of Cody*, cuando aún la llamaba "Visions of Neal". En la primera página, sin embargo, se lee: "ON THE ROAD. A Modern Novel. Oct. 1951. Now blow as deep as you want to blow. Jack Kerouac."

De ahí se entiende que haya adoptado tan libre y conscientemente la forma de la carta para escribir sus novelas; es una cuestión estilística, pragmática, en donde, sin embargo, no existe la intención de conseguir los efectos que la inserción de misivas producen dentro de las novelas epistolares.

A Kerouac le interesaba crear una nueva forma de prosa que no tuviera relación con la novela decimonónica o de principios del siglo pasado; esta manera tenía que ser más íntima y personal, confesional, en donde el escritor no se deshiciera de su identidad, sino que desde esa individualidad aprehendiera a la realidad:

One big thing is to develop a strenuous accountability (you see it's *moral*, no gadgets invade man's true necessity), and the habit, the daily labor of writing *en passant*, keep a vast and cosmic diary. Imagine such a diary after a year's time... two million words from which to hew (and *hue*) out of a soulful story. Nothing's impossible... [...]. The novel is undeveloped, it probably needs a new name, and certainly needs more work, more research as it were. A 'soulwork' instead of a 'novel', although of course such a name is too fancy, and laughable, but it does indicate someone's writing *all-out* for the sake of earnestness and salvation. The idea is that such a work must infold the man like his one undeniable cloak and dream of things... his 'vision of the world and of the proposition of things', say.¹⁰⁰

En efecto, esta forma que de manera teórica imagina y problematiza en sus diarios en 1948 sólo llega a ponerse en práctica cuando vincula este tono individual que la nueva novela debe tener con el tono confesional de las cartas, que no es sino una postura curiosa, abierta, de intercambio con otro que provoca una constante renovación y definición del conocimiento propio. Por eso se puede argumentar que, a pesar de ser una constante distinguible en sus novelas, uno de los temas que se pueden encontrar dentro del epistolario de Jack Kerouac es esta incesante búsqueda de sí mismo, como lector, como escritor, persona, viajero, creyente... siempre persiguiendo una idea más definida de su identidad

¹⁰⁰ Kerouac en la entrada de su diario del 18 de junio de 1948, en Jack KEROUAC, *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac, 1947 - 1954*, p. 95. Cursivas en el original.

mientras generaba un diálogo con diferentes destinatarios que hacían que una y otra vez se replanteara y definiera su propia personalidad de acuerdo con el interlocutor que tenía en mente.

3.1.2 Cartas como proto-versiones de fragmentos de sus novelas: cotejo de ciertas cartas a la luz de sus obras

Kerouac tenía conciencia del papel relevante que tenían sus cartas para sus futuras obras, por lo que, al escribir cartas a mano y no a máquina en donde podía hacer copias con papel carbón para su propio archivo, pedía que se conservaran para la posteridad: “PS- Please save these letters in case I should need later – as I save yours – but I won't need really.”¹⁰¹ Conscientemente escribía cartas con su característico estilo porque sabía que en potencia luego podrían servirle para completar pasajes enteros de sus novelas, lo cual era rebasar las tradicionales fronteras que habían establecido culturalmente los géneros literarios. La decisión de llevar a cabo su obra con una aproximación confesional con la intención específica de hacer una novela moderna, es un gesto que pocos escritores contemporáneos de Kerouac se habían planteado, a pesar de que escritos posteriores de Burroughs, por ejemplo, están ya catalogados como piezas vanguardistas de la época. Si bien el autor de *Some of the Dharma* en realidad tenía influencias tradicionales y se le reconoce ahora como un novelista clásico del siglo pasado, en su momento tuvo la intención de modificar los patrones estandarizados bajo los cuales la prosa estadounidense se desarrollaba en sus días. No sorprende que haya sido la novela, acaso uno de los géneros literarios más flexibles y multifacéticos que existen, en donde Kerouac se sintiera más cómodo tanto a la hora de escribir como de tratar de renovar las reglas prosísticas:

¹⁰¹ Carta de Jack Kerouac a John Clellon Holmes del 8 de febrero de 1952, en la Berg Collection de la NYPL.

[...] los géneros literarios pueden cambiar perfectamente de normas: normas que, al fin y al cabo (si se me permite un vocabulario tan antropomórfico), nadie sino ellos mismos y el respeto de una verosimilitud o de una 'legitimidad' eminentemente variables y típicamente históricas les ha impuesto.¹⁰²

Al rebasar las normas tradicionales del género epistolar, el escritor empezó a modelar y trabajar su propia correspondencia añadiéndole notas a cuanta carta recibía para archivarla con posibles fines literarios:

He filled the letters from Neal [Cassady], Allen [Ginsberg], and his other friends away neatly with notations about what was going on in his own mind when he had received them. Superbly organized from the beginning of his career, he was a most formal curator of his own memories. He intended to make use of them.¹⁰³

A John Clellon Holmes incluso le confiesa en algún momento que no le enviará cartas que escribió dirigidas a él porque piensa usarlas después: "Dear John, Old friend, think, I wrote you such mad letters in the past three months that I couldn't bear to mail any of them... and filed them for my own use; someday you may see them, I assure you, didn't miss anything; [...]."¹⁰⁴ Luego de leer la selección de su epistolario, uno tiene la sensación de estar leyendo eventos conocidos descritos en las novelas pero incluso demasiado parecidos. Y no resulta una alucinación: varias cartas del archivo de Kerouac se encuentran recicladas (algunas camuflageadas, otras maquilladas) entre sus novelas y, hasta ahora, nadie se ha dado la tarea de revisar y comparar con detalle en qué medida esos fragmentos en realidad constituyen parte de una misiva.

¹⁰² Gérard GENETTE, *Ficción y dicción*, p. 76.

¹⁰³ Barry GIFFORD y Lawrence LEE, *op. cit.*, p. 70. En el archivo de los documentos de Kerouac resguardados en la Berg Collection de la NYPL no son escasos los ejemplos donde se pueden apreciar este tipo de notas. Escritas con tinta roja, por lo general son apuntes para contextualizar las cartas, ya sea con un comentario sobre la identidad del remitente, cuál era su situación a la hora de recibir la carta, o simplemente anotando la fecha aproximada de su envío. Charters sólo comparte poquísimas de estas notas en la edición que hizo de la correspondencia del escritor, lo cual es una tremenda pérdida puesto que es ahí donde se puede apreciar el valor como documento y registro que tenían para Kerouac sus cartas, a tal grado que se dio a la tarea de comentar varias de ellas.

¹⁰⁴ Carta de Kerouac a John Clellon Holmes del 12 de marzo de 1952, en la Berg Collection de la NYPL.

Entre algunas formas evidentes que encontramos está la carta que le escribe Neal Cassady en julio de 1949 y que en *On the Road* aparece como parte de un diálogo del personaje basado en la figura de Cassady, Dean Moriarty.¹⁰⁵ A continuación se contrastan los fragmentos de la misiva original con la manera en que apareció en la novela publicada:

My terrific, darling, beautiful daughter can now stand alone for 30 seconds at a time. She weighs 22 lbs. and is 29 inches long. I've just figured out she is 31 ¼ percent Irish, 25 percent German, 8 ¾ percent Dutch, 7 ½ percent Scotch. 100 percent wonderful. [...].

Classification 3-A, Jazz-hounded C. has a sore butt. His wife gives daily injections of penicillin for his thumb, which produces hives; for he's allergic. He must take 60.000 units of Fleming's juice within a month. He must take one tablet every four hours for this month to combat the allergy produced from this juice. He must take Codeine Aspirin to relieve the pain in the thumb. He must have surgery on his leg for an inflamed cyst. He must rise next Monday at six A.M. to get his teeth cleaned. He must see a foot doctor twice a week for treatment. He must take cough syrup each night. He must blow and snort constantly to clear his nose, which has collapsed just under the bridge where an operation some years ago weakened it. He must lose his thumb on his throwing arm next month.¹⁰⁶

Hasta aquí el fragmento de la carta de Cassady que es fácil de reconocer, a continuación, en la siguiente cita de *On the Road*:

I'm classification three-A, jazz-hounded Moriarty has a sore butt, his wife gives him daily injections of penicillin for his thumb, which produces hives, for he's allergic. He must take sixty thousand units of Fleming's juice within a month. He must take one tablet every four hours for this month to combat allergy produced from his juice. He must take codeine aspirin to relieve the pain in his thumb. He must have surgery on his leg for an inflamed cyst. He must rise next Monday at six A.M. to get his teeth cleaned. He must see a foot doctor twice a week for treatment. He must take cough syrup each night. He must blow and snort constantly to clear his nose, which has collapsed just under the bridge where an operation some years ago weakened it. He lost his thumb on his throwing arm. Greatest seventy-yard passer in the history of New Mexico State

¹⁰⁵ El rollo original de *On the Road* demuestra que Kerouac tenía la intención de publicar el libro usando los nombres verdaderos de todos aquéllos mencionados en el texto. Sin embargo, por cuestiones legales se le sugirió que los cambiara y continuó con esta práctica hasta su última publicación. Si bien los hay lúdicos al jugar con el sonido de las palabras, hay otros nombres, como 'Dean Moriarty', que tienen implicaciones literarias que no se deberían de subestimar. Lamentablemente, no existe aún la edición que haga hegemónicos los nombres de los personajes que aparecen en diferentes novelas, labor que el autor fijó pero no hizo coherente con la trama de sus obras.

¹⁰⁶ Carta de Cassady a Kerouac del 3 de julio de 1949, en Neal CASSADY, *op. cit.*, pp. 118, 121.

Reformatory. And yet – and yet, I’ve never felt better and finer and happier with the world and to see little lovely children playing in the sun and I am so glad to see you, my fine gone wonderful Sal, and I know, I *know* everything will be all right. You’ll see her tomorrow, my terrific darling beautiful daughter can now stand alone for thirty seconds at a time, she weights twenty-two pounds, is twenty-nine inches long. I’ve just figured out she is thirty-one-and-a-quarter-per-cent English, twenty-seven-and-a-half-per-cent Irish, twenty-five-per-cent German, eight-and-three-quarters-per-cent Dutch, seven-and-a-half-per-cent Scotch, one-hundred-per-cent wonderful.¹⁰⁷

Salvo por la reubicación de esta última parte que en el original figuraba en un párrafo previo, y que presenta una escritura de las cifras sin símbolos numéricos, además del puente entre los fragmentos originales, los dos textos son muy similares. Kerouac empleó algunas cartas dirigidas a él, y en gran medida las suyas propias, para ensayar sus obras posteriores con un tono y estilo semejantes al que se halla en sus epístolas. Si esto es así, si se puede hacer una equiparación entre los dos tipos de textos, ¿cuáles son las diferencias entre ellos? Al analizar el tipo de voz autoral que se enuncia en estos dos géneros, es posible arrojar algo de luz en los contrastes que existen. La mera presencia de alguien a quien se dirige un texto provoca que haya una construcción de la identidad propia muy distinta a si no la hay. En el epistolario esto es evidente: Kerouac no se dirige ni se representa de la misma manera cuando le escribe a sus amigos, a sus familiares o a su editor. Y, a pesar de que al crear sus novelas el autor tenía en mente a un destinatario también, el simple hecho de que las cartas estuvieran dirigidas a personas concretas y que su lectura supusiera una privacidad exclusiva –mientras que sus novelas tenían la intención de alcanzar a un público extenso– cambia por completo la recepción de estos textos. Por un lado, en el epistolario, la competencia del lector es muy específica. El autor escribe mientras mantiene en su pensamiento a su destinatario, a su lector, y se atiene a construir un texto con base en estas delimitaciones; por esto, las estrategias que usa son concretas y, a

¹⁰⁷ Jack KEROUAC, *On the Road*, p. 186. Cursivas en el original.

menos que se cuente con el contexto desde donde se creó la correspondencia, todo lector que no sea el destinatario tendrá una aptitud insuficiente a la hora de conocer el contenido del texto puesto que deberá rellenar huecos significativos extensos, algo que, por otro lado, no se considera de la misma manera a la hora de abordar una novela. Quizás esta competencia en los epistolarios, la que tiene de forma circunstancial el destinatario, puede adquirirla de otra manera alguien al conocer el contexto en que se escribió determinada carta, si hubo un antecedente y se conoce la respuesta a la misiva, lo cual convertiría a este estudioso en una especie de lector privilegiado artificial de la correspondencia. En el caso que nos importa aquí, si bien esta competencia es importante para contextualizar los textos, se puede poner en un segundo plano gracias al estilo con el que fueron escritas.

3.2 La poética epistolar de Kerouac: hacia un análisis estilístico de algunas cartas de su epistolario

A la hora de mencionar la escritura de Kerouac, pocos son los que no la vinculan con una ‘musicalidad’ y con los ‘impulsivos gestos’ del jazz que empapa a las palabras del autor, aun si esta relación no se había explorado con profundidad sino hasta hace poco. Estas características operan de maneras similares tanto en la prosa como en la poesía del literato y en buena medida forman parte del mito alrededor de él, del literato que quería escribir como Charlie Parker tocaba su sax. El influjo que esta música tuvo en el momento en que se encontraba definiendo su estilo sin duda es importante aunque no es la única fuente de donde Kerouac asimiló y se apropió de gestos o recursos para concebir su ‘*spontaneous prose*’; hay además otra pasión artística, la pintura, que lo llevó a una aproximación a los recursos gráficos del bocetaje. Pero más allá de los recursos de otras artes que lo inspiraron y que adaptó a sus intenciones literarias, está la curiosidad por explorar los alcances de su

estilo mediante determinados géneros como el epistolar. Así, la práctica literaria de Kerouac se apoyó en una poética intermedia, misma que en sus cartas no sólo quedó documentada, sino que fue uno de los soportes principales en donde la desarrolló.

3.2.1 La ‘*spontaneous prose*’ como una práctica intermedial derivada del contacto con otras artes

A Kerouac se le identifica como un escritor que podía mecanografiar novelas completas en una sentada, simplemente dejándose llevar por sus pensamientos, de la misma manera en que un músico de jazz ejecuta su solo, improvisando.¹⁰⁸ Un análisis pormenorizado, tanto literario como musical, nos haría poner en duda el sentido espontáneo que se le otorga a la improvisación, que sólo es posible de lograr con fluidez luego de trabajar y retener un repertorio lo suficientemente extenso como para poder irlo articulando de maneras nuevas.¹⁰⁹ Gracias a la lectura de su correspondencia, es posible profundizar con detalle en el proceso creativo del escritor de *The Subterraneans* y, sin más, descubrir la falacia que existe en torno a él como un genio de la escritura espontánea y más bien apreciarlo como el dedicado y meticuloso literato que fue.

Ahora bien, el problema al que nos enfrentamos es saber cómo organizar este material epistolar para luego analizarlo. Una manera de llevar a cabo este manejo es a través de una jerarquización para crear una orientación, una perspectiva a través de los propios textos. Analizar el influjo de distintas disciplinas artísticas en algunas misivas, para empezar, puede ayudar al respecto.

¹⁰⁸ Para profundizar en el vínculo entre el jazz y la obra del escritor, *cfr.* Alberto ESCOBAR DE LA GARMA, *op. cit.*

¹⁰⁹ Esto también es cierto en el caso de Kerouac: *On the Road*, novela cuyo mito dice que el autor escribió en tres semanas, en realidad estuvo gestándose durante varios años. *Cfr.* los ensayos de Isaac Gewirtz “*On the Road* Proto-Versions: Drafts, Fragments, and Journals” en Isaac GEWIRTZ, *Beatific Soul. Jack Kerouac on the Road*, pp. 72-107.

Las cartas, por motivos que veremos más adelante, funcionaron como la base de una poética en donde música y pintura primero se vieron reflejadas bajo la premisa compartida de la improvisación que trascendieron en la manera en que el literato perfeccionó su estilo gracias a gestos recuperados de aquellas disciplinas no literarias. Por un lado, Kerouac afirmaba que su estilo a la hora de escribir seguía ciegamente la forma en que un músico de jazz sopla en su sax o trompeta:

[...], this whole paragraph was written in one breath as it were, and the [last word in it] at the end of it is like its period, dot, more like the sometimes “Bop” at the end of Modern Music (Jazz) and intended as a release from the extent of the phrase, the rhythmic paragraph is one phrase. I don’t use periods or semicolons, just dashes, which are interior little releases, as if a saxophonist drawing breath there.¹¹⁰

Con esto, es evidente que hay una referencia a que Kerouac buscaba en su literatura cierta cadencia, un ritmo literario regulado por un fraseo musical: escribir oraciones del mismo modo en que un jazzista hilvana una melodía.

Por otro lado, a pesar de que esta ‘*spontaneous prose*’ el escritor la haya desarrollado y pulido posteriormente conforme a prácticas más vinculadas con la música, con el jazz, la verdad es que la idea tuvo su nacimiento en otro medio, nuevamente no literario: la pintura. Fue en octubre de 1951 cuando, de acuerdo con el consejo casual de un amigo, el arquitecto Ed White, Kerouac descubrió que escribir como si hiciera bocetos era la única manera de hacerlo honestamente:

Sketching (Ed White casually mentioned it in 124th Chinese restaurant near Columbia, “Why don’t you just sketch in the streets like a painter but with words”) which I did... everything activates in front of you in myriad profusion, you just have to purify your mind and let it pour into words [...] and write with 100% personal honesty both psychic and social etc. and slap it all down shamelessly,

¹¹⁰ Kerouac en una carta del 27 de octubre de 1954 a Alfred Kazin, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 449.

willy-nilly, rapidly until sometimes I got so inspired I lost consciousness I was writing.¹¹¹

Poco a poco Kerouac comenzó a sentirse a gusto con el formato que le brindaban las pequeñas libretas para hacer bocetos literarios de todo aquello que le hubiera llamado la atención a lo largo del día, sin que tuviera el riesgo de perder una idea o situación, mientras desglosaba recuerdos que tampoco quería dejar olvidados. Tengamos en cuenta, además, que estos cuadernos son otra expresión en donde el género intimista aflora de la misma manera que lo hace en los diarios o las cartas, todos soportes que no casualmente Kerouac mantuvo cerca de sí en especial durante los años donde se encontraba gestando su estilo definitivo: “The little notebooks provided raw material of two kinds: diaristic details, like a reporter’s notes, about events at hand and an endless retracing in memory of all the events of his life [...]”¹¹² Casi hasta su muerte, Kerouac no dejaría de llenar diferentes libretas donde recopilaba impresiones y notas con las que se apoyaba a la hora de abordar la escritura de una nueva novela. Esto incluso lo reconoce en sus cartas, como en la que remite a Ed White atribuyéndole el papel de haber sido quien lo incitó a dar los primeros pasos hacia el descubrimiento de la ‘*spontaneous prose*’, luego de seguir su consejo de incursionar en el arte de hacer bocetos:

By the way, you started whole new movement of American literature (spontaneous prose & poetry) when (1951) in that Chinese restaurant on 125th [sic] street one night you told me to start SKETCHING in the streets... tell you more later... this is big historical fact, you’ll see... (weird sketches).

And how in Dickens did you know always I wd. become painter somehow?¹¹³

¹¹¹ Kerouac en una carta a Allen Ginsberg del 18 de mayo de 1952, en *ibid.*, p. 356.

¹¹² Barry GIFFORD y Lawrence LEE, *op. cit.*, p. 160.

¹¹³ Kerouac en una carta a Ed White del 28 de abril de 1957, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 34.

Con esto, se confirma que fue en realidad la práctica asociada con lo pictórico desde donde Kerouac empezó también a construir su estilo literario. De la misma manera en que un artista gráfico recrea con trazos rápidos la realidad que luego servirá de base como un estudio para elaborar una obra más calculada, el escritor comenzó a seguir un estricto método de capturar notas que reflejaran esa inmediatez y espontaneidad que detrás de la máquina de escribir ya no lograba conseguir.

El arte visual y su proximidad mediática siempre fueron atractivos para el también creador del término de 'Generación *Beat*', como se puede notar a lo largo de sus escritos. Por esta razón, cabe aquí hacer una breve parada en el interés que Kerouac tuvo en la plástica como parte de un motivo a partir del cual alimentó su poética estilística al momento de escribir. Si bien la plástica no se ha identificado como uno de su temas principales, basta recorrer aun superficialmente sus textos para reconocer una cantidad notable de referencias que van desde pintores hasta actrices y actores, películas y series de televisión de la época. Y las cartas no estuvieron exentas de esas menciones. Veamos a continuación un ejemplo de cómo la intermedialidad de la poética kerouaquiana se condensa en una carta dirigida precisamente a Ed White, en donde detalla la experiencia de su recorrido por el Louvre y la National Gallery luego del viaje que el escritor hizo a Francia e Inglaterra en febrero de 1957, justo cuando su interés por la pintura estaba en su apogeo. La carta inicia narrando la historia de su viaje, pero al llegar a la parte de París, se detiene en una larga enunciación de cuadros que vio de Goya, Rubens, Tiepolo, Brueghel, entre otros, para culminar la lista con sus impresiones de Rembrandt y de van Gogh:

So I went to Paris and in the Louvre I stuck my nose up against Van Gogh and Rembrandt canvases and saw they are the same person.... I dug Pittoni first, as I walked in, expressive gestures. [...]. A big smoky Rubens (*La Mort de Dido*) which got better as I lookt, the muscles' tones in cream and pink, the rim shot luminous eyes, the dull purple velvet robe on the bed... But ah, THEN, Goya's

Marquesa de la Solana, could hardly be more modern, her little silver feet shoes pointed like fish crisscrossed, the immense diaphanous pink ribbons over a pink face, [...]. Then O Rembrandt! Dim Van Gogh like trees in the darkness of Crépuscule Château, the hanging beef completely modern with splash of blood paint... [...]. St. Matthew being Inspired by the Angel is a MIRACLE, the rough strokes, so much so, the drip of red paint in the angel's lower lip making it so angelic and his own rough hands ready to write the Gospel (as I will be visited)...¹¹⁴

A lo largo de este fragmento, en efecto, la única acción que se describe es un viaje, un paseo, dominado por la impresión que le causan ciertos cuadros; los verbos relacionados con el narrador dejan de aparecer a continuación y empieza entonces la descripción de algunas de las pinturas que aprecia en el Louvre. Parece interesante la cantidad de adjetivos que dominan en este texto; es casi inexistente el impulso del escritor de encontrarle una narrativa a esos cuadros, y si describe obras de Goya y de Rembrandt como modernas, podemos inclinarnos a pensar que es debido a que fueron los que más le interesaron a él, quien quería crear la “novela moderna”. Además, como se puede notar, en este sencillo caso se habla de intermedialidad precisamente porque hay una referencia explícita a obras pictóricas que pertenecen a un sistema semiótico distinto al de la literatura, con lo cual podríamos decir que Kerouac intenta aquí describirle a su correspondiente cuadros cuya imagen traduce en un lenguaje escrito. Esta transposición quizás es más evidente si comparamos la descripción que hace el literato sobre obras de un pintor cuyas creaciones ya han sido objeto de varias ecrasis, Vincent van Gogh, que por cierto en otra parte ha sido

¹¹⁴ Jack Kerouac en su carta del 28 de abril de 1957 a Ed White, en *ibid.*, p. 32. El fragmento, además, puede catalogarse como un clásico caso de ecrasis, es decir, lo que Claus Clüver define como “verbal representations of texts composed in non-verbal sign systems.”, en su ensayo “Intermediality and Interart Studies”. Este fenómeno literario en los últimos años ha cobrado una atención especial en los estudios académicos, y más específicamente en el campo de los estudios intermediales. La regla normalmente ha sido estudiar casos de ecrasis en textos poéticos y no narrativos, aunque esto es cuestionable, como demuestra Tamar Yacobi en su texto “Pictorial models and narrative ekphrasis”. Sin embargo, se tiene que tener presente que estas descripciones, por más ‘objetivas’ que pretendan ser, siempre están focalizadas desde una visión muy concreta, lo cual implica que este impulso narrativo-descriptivo no está intacto ni nos revela la obra visual como *es*. En el caso de esta carta de Kerouac, es evidente la perspectiva desde donde se focaliza la información.

mencionado en este ensayo debido a su afición por cultivar el género epistolar, compartido, como vemos, por Kerouac.

Aunque en la carta a White habla con entusiasmo sobre Rembrandt, parece que son los cuadros del holandés pelirrojo los que particularmente detonan la pasión de Kerouac:

Finally, not least, Van Gogh... his crazy blue Chinese church, the hurrying woman, the spontaneous brush broke, the secret of it is Japanese, is what for instance makes the woman's back, White, because her back is unpainted canvas with a few black thick script strokes [...]. Then the madness of blue running in the roof of the church where he had a ball, I can see the joy red mad gladness he rioted in that church heart... I have a headache from all this... His maddest pic is of those gardens Les Somethings, with insane trees whirling in the blue swirl sky, one tree finally exploding into just black lines, almost silly but divine, the thick curls and butter burls of color paint, beautiful rusts, glubs, creams, greens, a master madman, Rembrandt reincarnated to do the same thing without pestiferous detail...¹¹⁵

Este fragmento revela la admiración con la cual Kerouac apreció los cuadros de van Gogh, y esto se justifica quizás porque consideró al pintor como un artista interesado también en la espontaneidad¹¹⁶, lo cual tiene cierto sentido cuando uno conoce el proceso creativo que el holandés desarrolló hacia el otoño de 1895, luego de visitar el Rijksmuseum de Amsterdam:

As a draftsman, he declared his ultimate goal "to draw quick as lighting." When he took up painting, he pledged "to *paint* quick as lighting," and "to get more brio into my brush." The only "healthy and virile" way to apply paint to canvas, he maintained, was to "dash it on without hesitation." [...]. "You must set it all down at once," he instructed Kerssemakers, "and then leave it alone." "Paint in one rush," he coached himself, "as much as possible in one rush."¹¹⁷

Este mantra de la efervescencia con el cual Vincent pintó por el resto de su trayectoria es prácticamente el reflejo del *modus operandi* de Kerouac a la hora de escribir: ambos se

¹¹⁵ Jack Kerouac en su carta del 28 de abril de 1957 a Ed White, en *ibid.*, p. 33.

¹¹⁶ La sugestión de Kerouac hacia el holandés puede confirmarse, además, porque existe un dibujo a lápiz que hizo el escritor de van Gogh, así como una acuarela que parece estar basada en "La silla de Gauguin", cuadro que el pintor hizo en Arles durante el tiempo que compartió con Paul Gauguin.

¹¹⁷ Steven NAIFEH y Gregory WHITE SMITH, *op. cit.*, pp. 459-460. Cursivas en el original.

sometían a una creación impulsiva, no limitada por convenciones. Eufóricamente hablando, parece coherente la manera en que Kerouac describe las pinturas de van Gogh, con intenciones y resultados distintos. Además, podemos aventurarnos a decir que al escritor lo respalda un estilo creativo de alguna manera cercano con el del pintor, con lo cual no es descabellado considerar cierta correspondencia formal entre los cuadros de van Gogh y la carta de Kerouac donde hace mención del holandés: “Then a rattly old bus through Arles country, the restless afternoon trees of Van Gogh in the high mistral wind, the cypress rows tossing, yellow tulips in window boxes, a vast outdoor café with huge awning, and the gold sunlight...”¹¹⁸ Por supuesto, sería demasiado arriesgado asegurar que la pincelada energética con *impasto* por la cual el pintor es conocido es análoga a los trazos verbales de ritmo acelerado del literato, pero la idea en este contexto de la poética del estadounidense es sin duda sugerente.

Decíamos, pues, que si bien de manera implícita conocemos este interés del escritor, es en su correspondencia donde manifiesta su afición a las artes plásticas; llegaron a interesarle al literato a tal grado las virtudes de lo visual, que él mismo empezó a pintar a principios de 1957, sin que por esto dejara de hacer uso de su máquina de escribir; por el contrario, parece ser que entre ambas artes encontraba un continuo estímulo de su creatividad: “Every time I start to write, lately, I end up painting but I’m just an amateur painter...”¹¹⁹. Visto así, resulta significativo que Kerouac, a quien se le atribuyen profundas filiaciones con el jazz, nunca aprendió a tocar un instrumento musical, mientras que su interés por la pintura se ve manifiesto tanto en sus escritos como en su propia obra

¹¹⁸ Jack Kerouac en su carta del 28 de abril de 1957 a Ed White, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, pp. 31-32.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

gráfica.¹²⁰ Esta inclinación hizo que en algún momento conviviera con artistas visuales y, a pesar de que en la selección de cartas de Kerouac no hay registro de algún contacto epistolar con ellos, se sabe que convivió con Dody Müller, viuda del también pintor Jan Müller, quien lo presentó con personajes como Larry Rivers y Willem de Kooning, además de que fue amigo cercano del fotógrafo y cineasta Robert Frank, cuyo libro clásico de fotografías *Americans* tiene un prefacio escrito por el propio Kerouac.

En este punto, si uno analiza con detalle, es notable que, aunque fue diversa la gama de medios desde donde el escritor nutrió su proceso creativo, hay algo que esencialmente hermana todas sus elecciones, y que es en concreto lo que le interesaba a él: la espontaneidad al momento de concebir una obra. No es casual que con esta palabra justo calificara a su estilo: '*spontaneous prose*'. Es probable que los recursos musicales y pictóricos le hayan ofrecido soluciones para dos búsquedas distintas; por un lado, la gestualidad del jazz le permitió encontrar un ritmo coherente con lo que quería plasmar en su prosa, mientras que la elaboración de bocetos tenía como meta fijar en la memoria viñetas susceptibles de mayor desarrollo. La conjugación de ambas vertientes en el estilo de Kerouac es perenne y elaborar una jerarquización de ellas resulta innecesario pese a que es importante mencionar el rastreo de estas influencias.

Cultural y socialmente esta búsqueda de lo espontáneo estaba en el aire durante la época en que empezó a perfilar y definir su voz como escritor; por un lado, el jazz ya tenía varias décadas en el panorama musical popular, pero fue durante los cuarenta cuando una nueva generación de músicos, los *boomers*, empezó a independizar sus piezas de los grandes bailes, de la industria del entretenimiento, y a pulir de tal manera su técnica que

¹²⁰ Cfr. Ed ADLER, *Departed Angels. The Lost Paintings of Jack Kerouac*, hasta ahora el único libro que se ha dedicado a la tarea de documentar y estudiar las distintas pinturas y dibujos del escritor.

pronto se convirtieron en los paladines de la improvisación. Además, en el campo de las artes visuales, fueron estos los años formativos del expresionismo abstracto, la corriente pictórica moderna de entonces, en donde los artistas cultivaron un gesto creador vanguardista en sus obras.¹²¹ Poco accidental es que los críticos hayan encontrado una relación entre las expresiones veloces de Pollock y Kerouac inspiradas por una misma fuente: el *bebop*.¹²² Otros poetas vinculados con la Generación *Beat*, como Robert Creeley y Charles Olson, declararon su intención de adaptar la perspectiva de Pollock a su visión literaria en donde el ritmo y lo repentino de la creación fueran los ejes principales de sus manifestaciones artísticas, algo que, no obstante, Kerouac comenzó a desarrollar en su estilo siguiendo la premisa de escribir velozmente:

When you write go fast, I wanta see you write like you talk, never mind the protocol and tradition of the poetry youve already seen, send something that you rattle off, get a tape recorder, so something, but you're brilliant and you are not writing FAST and TRUE. Come on. Whatever you do when you do it fast, you dont like it except six months later. That's the secret... of Tu Fu as well as me or you.... goodbye.¹²³

¹²¹ Al igual que los *beboppers* y que Kerouac, los pintores relacionados con el expresionismo abstracto intentaron crear obras *modernas* que reflejaran un sentido vanguardista. Los pintores de esta generación cuestionaron, por ejemplo, la manera tradicional en que el artista se relaciona con el lienzo, como se muestra, en el caso de Rothko, en el ensayo de Carol Mancusi-Ungaro, "Material and immaterial surface: the paintings of Rothko", en Jeffrey WEISS, *Mark Rothko*, pp. 282-301. No obstante, quizás el artista que más notablemente retó esa relación fue Jackson Pollock al explorar con éxito la pintura sin pinceles y de manera horizontal.

¹²² "Numerous subsequent writers on Pollock have noted the close visual approximation of his technique in [Hans Namuth's] photos to the extemporaneous aspects of jazz. As early as 1945, in fact, one prescient critic had compared the 'flare, spatter and fury' of Pollock's paintings to modern music, citing both as the result of inspired improvisation. [...], Pollock loved jazz, and he played his records constantly, 'rocking and rolling' for days on end to Dizzy Gillespie, Bird, Dixieland, and bebop. What undoubtedly attracted him to this type of sound was not just its rhythm and tempo, but its naked presentation of honest and deeply emotion." Ellen G. LANDAU, *Jackson Pollock*, p. 183.

¹²³ Kerouac a John Montgomery en una carta posterior al 6 de noviembre de 1958, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 187. El énfasis en la velocidad a la hora de la escritura perdura aun hoy en día como una de las características más memorables del autor. El viernes 30 de noviembre de 2012, por ejemplo, Jason Jadick hizo un performance al que llamó *The Uncreative Subterranean* en donde, haciendo énfasis en la rapidez con que Kerouac escribía, remecanografió completo *The Subterraneans* a contrarreloj. Tardó 23:58h. El registro hora por hora de su acto puede consultarse en <http://theuncreativesubterranean.tumblr.com/>

No es fortuito el hecho de que el autor haya ingeniado un método para plasmar esta escritura veloz sin interrupciones indeseables; si bien *On the Road* fue la primera novela en donde mecanografió el texto en un rollo de papel para que la escritura fluyera sin el contratiempo de tener que alimentar a la máquina cada vez que se acabara la página, no es la única obra que ejecutó en ese formato. Los rollos los revisaba después y volvía a mecanografiar para su publicación, pero éstos permanecían como la materia primigenia, por la velocidad franca con que fueron escritos, de las obras.¹²⁴ Para Kerouac, al igual que para pintores como van Gogh y Pollock, sólo la creación espontánea podía mostrar lo verdadero, aquello en donde lo artístico radicaba en no estar atado a formatos o convenciones ya conocidos, y fue por esto que la improvisación en el jazz y la elaboración de bocetos fueron formas creativas que le interesaron para comenzar a gestar la misma actitud dentro del ámbito de las letras.¹²⁵ Así lo confiesa al apuntar en su diario:

IT'S NOT THE WORDS THAT COUNT BUT THE RUSH OF TRUTH WHICH USES WORDS FOR ITS PURPOSES; as a virtuoso performing on his instrument may use any combination of notes within a beat (the word) but it is the melody of the bar that matters. It's not the design, but the picture; not the curve, but the form. On and on in inane comparison...¹²⁶

Estaba consciente de que no quería escribir novelas en la forma tradicional, de que su prosa tenía que evolucionar en algo que reflejara espontaneidad como una marca que definiera a la novela moderna, del mismo modo en que la pintura y la música estaban revolucionando y

¹²⁴ Vale la pena notar que esta materialidad de las novelas en forma de rollo puede tener su antecedente de igual manera en la escritura epistolar de Kerouac. Cualquiera que vea un fragmento del rollo donde escribió *On the Road* apreciará lo abigarrado que aparece el texto, a renglón seguido, casi sin márgenes, cubriendo prácticamente toda la superficie posible con un entramado de letras. El antecedente de esta peculiar manera de escribir a máquina yace en su correspondencia, como se puede constatar en cartas del periodo previo a la escritura de su novela más famosa.

¹²⁵ Por lo demás, es notable que los tres artistas tuvieron experiencias fervientes con lo religioso; Kerouac con el cristianismo, van Gogh con el protestantismo, y Pollock con las creencias shamánicas de los indígenas estadounidenses. Con su arte, los tres vieron una posibilidad de expresar ciertas epifanías con una suerte de inspiración espontánea.

¹²⁶ Jack KEROUAC, *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac, 1947 - 1954*, p. 252.

abriendo nuevos paradigmas para la creación sustentando su praxis en gestos que evocaban a lo espontáneo, lo veloz. El modelo literario que halló para sustentar este tono desenvuelto no estaba, por ejemplo, en la escritura surrealista que favorecía los escritos inmediatos¹²⁷, sino en el género confesional. Ahí, Kerouac encontró un aliado trascendente para su poética, en especial en lo epistolar. .

3.2.2 Preparación para la escritura: Neal Cassady, *so far and yet so close*

En el apartado anterior se presentaron argumentos que sostienen la prueba de que prácticas pictóricas y musicales nutrieron la manera en que el escritor desarrolló su estilo, además de que Kerouac capitalizó del género epistolar un tono confesional para desarrollar textos mientras rememoraba largos pasajes de su historia. Veamos cómo esto se concretó en la escritura de *On the Road*, libro que es importante no sólo por su revuelo social, sino también porque fue el primer texto en donde Kerouac puso en práctica ese nuevo estilo ensayado en sus misivas.

Pero regresemos a la década de los cuarenta, cuando el escritor se encontraba aún trabajando en su primera novela, *The Town and the City*, y recién había conocido a Neal Cassady. Si bien su trato fue breve durante la visita que Cassady hizo a Nueva York en diciembre de 1946, ambos tuvieron una notable impresión el uno del otro y pronto comenzaron a mandarse cartas para ponerse al tanto de sus situaciones, de sus planes, de sus inquietudes. Entre otras cosas, el viaje que hizo Cassady desde Denver se debió a que Hal Chase, un amigo mutuo, le había escrito a Cassady sobre un compañero en Columbia que era escritor y que le resultaría perfecto para satisfacer sus dudas sobre la escritura, ya

¹²⁷ Pese a que su relación con los surrealistas y su literatura impulsada por el inconciente no es mencionada explícitamente por el autor, es probable que en sus años de formación, orientándose con las lecturas sugeridas por William Burroughs, haya tenido contacto ejemplos de la escritura automática.

que Cassady también tenía intereses literarios. La relación germinó bajo términos, digamos, pragmáticos: Cassady quería aprender a escribir orientado por Kerouac, y éste quiso adoptar un estilo de vida y experiencias semejantes a las de aquél. A pesar de la distancia, pronto afianzaron la comunicación mediante las cartas. Hay registros de su correspondencia apenas tres meses después de que se conocieron, y lo que sorprende al leer esas cartas es que los dos escriben libres de prejuicios, tocando temas íntimos con una naturalidad como si se tratara de viejos amigos; es Cassady quien con frecuencia exhorta y presiona a Kerouac para que siga trabajando en su novela y que, ante todo, le escriba cartas de una manera sincera y libre de los formatos tradicionales, en una petición que supone toda una postura crítica a la manera convencional en que la correspondencia promedio se desarrolla:

So let's fall into a potent and true groove in our missives to each other for the next couple of months until I see you. Of course, I'm presupposing you are free enough to move with me in this, I have your first letter as evidence, all I ask is that in our attempt to fall into a closeness again, you remain as sincere as you have been and just because we're writing instead of talking don't let up in what you have to say to me and please, Jack, don't allow yourself to do what I've been guilty of in the past with other people, that is, you are still sincere, but, automatically, the process of writing forces you into a form and therefore, you just say things rather than feel them, and the honest attempt to express these feelings is too much so you just, lazily, dash off a newsy letter, or a pat formal stylized letter, or a wild artificially stimulating one and so on. Those things are for anyone to do, but not us, so to play safe force yourself to think and then write rather than, think what to write about and what to say as you write.¹²⁸

Durante los tres años siguientes, Kerouac y Cassady realizaron los viajes descritos en *On the Road*, aunque durante los periodos donde no compartieron peripecias continuaron escribiéndose largas misivas. Como apunté antes, son escasas las cartas de Kerouac que escribió en el camino, en contraste con la vasta correspondencia que enviaba y respondía durante sus etapas sedentarias. Esta diferencia se explica al conocer el nimio detalle que suponía el soporte desde donde Kerouac escribía sus misivas. Al igual que sus

¹²⁸ Neal Cassady en su carta del 27 de marzo de 1947 a Jack Kerouac, en Neal CASSADY, *op. cit.*, p. 28.

novelas, sus cartas fueron profusas y escritas con celeridad gracias a que él fue un entusiasta de la máquina de escribir. Sin ella, su estilo quizás no se hubiera encauzado debidamente; sin la rapidez y claridad con que se imprimían las tipografías en el papel, hubiera sido imposible que el literato consiguiera desarrollar ni la gestualidad *hop* por la que después se hizo famoso, ni los trazos verbales que elaboraba como bocetos desde la escritura impresa a máquina, que su lectura sea ágil, fluida, virtuosa.¹²⁹ El valor puesto en la máquina como parte del proceso creativo se corrobora incluso en aquellas cartas que existen escritas a mano de Kerouac, donde por lo general éste se disculpa por la brevedad y su excusa siempre es la misma: o no tiene una máquina de escribir a la mano, o la suya está descompuesta: “P.S. My typewriter’s busted – longer letter next time.”¹³⁰ Hay además evidencia de su entusiasmo por las máquinas de escribir en algunas cartas donde habla sobre lo bien que se redacta en ellas:

Dear Joycey

Dig my new typewriter! A Royal standard, I’m renting it for \$7.73 a month (ugh) but if I do buy it they will deduct that from the \$89.50 price... and I think I will buy it cause it’s a bitch, with a good firm fast touch, nice small keys, nice quiet sound, direct keys (unlike my lost typewriter that had indirect jointed keys for the silencer equipment and they tended to jam)... on this machine I can swing and swing and swing and swing. I think I can go 95 words a minute on this one after a week of practice, as now...¹³¹

¹²⁹ La materialidad de sus textos mecanustritos transmite, además, el trabajo impreso en cada grafía escrita. Es fácil de notar los fragmentos que el escritor tecléo con más enjundia que otros por la negritud de las letras, lo cual es un signo visual en concordancia con el ritmo del texto que, lamentablemente, se pierde al ser editados para su publicación. Técnicamente hablando, Kerouac era un gran mecanógrafo, como lo dice John Clellon Holmes: “Jack was a lighting typist. Once, Jack said, ‘Let’s write a letter to Alan Harrington.’ And I said, ‘What do you mean?’ He said, ‘Well, you do the first page, dictate to me, and I’ll take it down on the typewriter, and then I’ll do the same with you.’ And literally – and I was talking much faster than I’m talking now – he took it down, just as I talked to him. I tried to do it – I’m a very fast but inexact typist – and I couldn’t come anywhere close.” Entrevista en Barry GIFFORD y Lawrence LEE, *op. cit.*, pp. 156-157.

¹³⁰ Kerouac a su hermana Caroline y a su cuñado Paul Blake en la carta del 20 de marzo de 1947, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 106.

¹³¹ Kerouac a Joyce Johnson en la carta del 1º de noviembre de 1957, en Jack KEROUAC y Joyce JOHNSON, *Door Wide Open. A Beat Love Affair in Letters, 1957 - 1958*, p. 90.

Más aun, el soporte le permitía generar simultáneamente –como ya hemos señalado en otro momento de la tesis– una copia de sus propias cartas, con las que podía completar los diálogos fragmentados en donde la correspondencia se desarrolla, además de poder archivar, literalmente, *todo* lo que escribía y que consideraba valioso para proyectos futuros o en proceso. Por lo demás, la norma establecida entre ellos de escribirse con libertad y sinceridad en gran medida pudo materializarse gracias a la cantidad de detalles con que presentaban sus pensamientos, al desnudo. Sabemos que la simpatía que se profesaban entre ellos fue instantánea aunque la oportunidad que tuvieron ambos de relacionarse al inicio de su amistad a través de su correspondencia fue favorable para que pudieran moldear sus identidades, para ficcionalizarse, y afincar carta con carta una personalidad que al destinatario le resultara lo suficientemente estimulante para asegurar el crecimiento del intercambio epistolar. Del mismo modo, la correspondencia con Cassady detonó en Kerouac la curiosidad por reconocer, crear y materializar distintos tipos de ‘voces’ luego de encontrar en las cartas de su amigo un tono afianzado en la propia experiencia aunque escrito con una libertad que para él tenía cualidades artísticas:

Well, since Mexico, I've been trying to find my voice. For a long time it sounded false, of course, For a long time I labored on several other variations... one an outright voice for "the boys" (that is, the boys at the office, or the brakemen you see, which will be my ultimate voice); and a voice for the critics, etc., etc. [...] Now, I almost had the urge to TYPE OUT your last letter, the best part, or all of it, for it was the best letter I ever received and the best letter you ever wrote in your life, to show YOURSELF how you should write, i.e., the way YOU write when you're not hung up on making a LITERARY voice and working two days on one crazy sentence. My important recent discovery and revelation is that the voice is all. [...]. You, man, must write exactly as everything rushes into your head, and AT ONCE. The pain of writing is just that... physical crams in the hand, nothing else, of course. (Incidentally this voice I now speak in, is the voice I use when writing to YOU.) How can I reconcile myself to printing this? I never would...¹³²

¹³² Carta de Kerouac a Cassady del 6 de octubre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 233.

La “sinceridad” y “verdad” que el género epistolar supone, como revisamos en el capítulo dos, se trastoca en el momento que los involucrados en una correspondencia se ficcionalizan, y se pierde cuando la ficción rebasa cuestiones verosímiles. Kerouac y Cassady partieron del supuesto de que la honestidad ante todo era lo que valía a la hora de escribir, aunque no en pocas ocasiones es cuestionable la veracidad de lo que dicen. En el género epistolar, siempre se mantiene esa microrrealidad en donde la subjetividad es precisamente la herramienta con la que ellos consiguieron autoescribirse sin inhibición durante varios años con una constancia confesional que se retroalimentaba de manera mutua. Si bien esta característica después Kerouac la extendería a la correspondencia con otros destinatarios, fue gracias a la dinámica epistolar que encontró con Cassady como pudo potenciar y trabajar su reconocible estilo a la hora de escribir.

En mayo de 1948 Kerouac terminó su primera novela, aunque poco antes ya empezaba a mencionar con entusiasmo el proyecto que abordaría en su siguiente libro cuyo argumento inicial sería el de dos primos viajando por las carreteras para buscar al padre de uno de ellos. Cassady durante 1947 sin cesar le pedía a Kerouac que le contara sobre sus avances con el libro, además de que lo ponía al tanto de su propia situación a la hora de escribir y le compartía toda una teoría sobre cómo debía ejercerse el oficio literario, en cuya práctica Cassady no pudo profundizar más allá de sus cartas y de un fragmento de su autobiografía debido a los compromisos que tenía como padre de familia, y a los enredos que se adjudicó como mujeriego. Aunque Cassady tenía duda sobre si podía conseguirlo, tenía una idea clara de su propósito a la hora de escribir:

I have always held that when one writes one should forget all rules, literary styles, and other such pretensions as large words, lordly clauses and other phrases such as, i.e., rolling the words around in the mouth as one would wine and proper or not putting them down because they sound so good. Rather, I

think, one should write, as nearly as possible, as if he were the first person on earth and was humbly and sincerely putting on paper that which he saw and experienced, loved and lost; what his passing thoughts were and his sorrows and desires; and these things should be said with careful avoidance of common phrases, trite usage of hackneyed words and the like.¹³³

Se podrá notar que esta idea no dista mucho de la que previamente él mismo le había mandado a Kerouac sobre la forma en que debían de mantener su correspondencia: apegada a sus propias experiencias personales, sin filtrarse por algún estilo o formato preformados y escrita siempre con una especie de sinceridad cruda. Para Cassady no existía en realidad una diferencia tajante entre la manera de escribir cartas y novelas; empero, no debe olvidarse que debido a que su interlocutor era no sólo alguien que sabía de libros sino que estaba trabajando ya en una primera novela, es por lo que hace explícita su intención de mantener un tono sincero constante en su correspondencia, además de que le comparte a Kerouac sus reflexiones al respecto de la literatura, y lo hace con un nivel de expresión destacado. Por lo tanto, no es casual que Cassady adoptara un tono versado en sus cartas dirigidas a Kerouac al discutir no sólo sus preocupaciones literarias, sino al contarle sobre su cotidianeidad en ese estilo libre que favorecía. Si bien él no pudo materializarlo sino en sus largas cartas, Kerouac pronto emularía ese estilo epistolar en la serie de novelas en donde concretó su escritura, y lo llevaría a niveles a los que Cassady jamás fue capaz de desarrollar con sus intenciones artísticas. Más adelante el propio Kerouac incluso seguiría recomendando esta práctica anclada en la sinceridad y en dejar de lado los formatos tradicionales para iniciar cualquier libro:

...I'm writing my book the way you should begin yours. That is, just exert yourself to explain, simply and sincerely, what's on your mind, and don't pre-think what critics or readers might think of your "awkwardness," since your "awkwardness" you'll see will turn out in the end to be the true meat of your style & story. Even tho I know this I myself sometimes hesitate, but knowing

¹³³ Cassady a Kerouac en la carta del 7 de enero de 1948, en Neal CASSADY, *op. cit.*, p. 69.

the rules I plow on mindless. It's good to chuckle over your own manuscript as you're pouring it out from the typewriter. It means you don't give a shit about critics. It means you're really art-ing it... not hack-ing.¹³⁴

En efecto, es curiosa la postura de Kerouac de fundamentar su proceso de escribir ficción en una base donde la “verdad” es determinante, de acuerdo con él. Hay que tomar con reservas la veracidad de estos esfuerzos y replantear la noción de que, si bien sus experiencias son la materia prima para sus narraciones, en realidad son el pretexto para crear todo un efecto en la lectura que depende de la confianza, la sinceridad desde donde el autor escribe y que configura la recepción de su obra. Es por esto que el estudio de su epistolario nos permite iluminar la evolución de este proceso en donde de manera muy consciente comenzó a trastocar las fronteras entre ficción y realidad luego de conjugar estilos que, en teoría, están marcados por el género desde donde se escriben.

Por fortuna contamos con suficientes datos para registrar el punto preciso donde la voz literaria de Kerouac evolucionó gracias a una carta de Cassady que fue el catalizador preciso que detonó una reacción estilística, primero incubada y desarrollada en forma epistolar, y luego madura y plena en la primera versión de *On the Road*, la novela donde comenzó a escribir bajo esta nueva poética que durante la siguientes años perfeccionaría y que empleó para escribir sus mejores obras. Veamos entonces a continuación estas cartas que encarnan uno de los mejores momentos de toda la obra literaria de Jack Kerouac.

3.2.3 La correspondencia que definió un estilo

A finales de 1950 varios eventos en la vida de Jack Kerouac se encontraban gestándose. Impulsivamente se casó con quien fue su segunda esposa en noviembre, algo que le hizo

¹³⁴ Kerouac a Philip Whalen en la carta del 4 de agosto de 1958, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 167.

sentirse saludable y con el suficiente vigor como para pasar el mal trago que supuso el casi nulo éxito comercial que tuvo *The Town and the City*. Además, tenía ya meses batallando con su nuevo libro aunque ningún comienzo le parecía satisfactorio; no encontraba una estructura ni un tono coherente para su novela, aunque ya tenía decidido que la temática versaría sobre el viaje y el estar en las carreteras. En la correspondencia a partir de 1947 puede rastrearse no sólo estas cuestiones, sino que existe un cambio de estilo evidente desde que empieza a asumir la manera propuesta por Cassady para escribir, aun cuando le manda unas líneas a otros destinatarios como Allen Ginsberg, su hermana Caroline o a amigos como Hal Chase. Las cartas dejan de ser meros mensajes para ponerse en comunicación con los amigos, y se vuelven la excusa ideal en donde Kerouac puede a gusto, sin editores que degüellen sus párrafos o censuren sus contenidos, narrar los hechos de su día a día de la manera en que quiere, de acuerdo con las premisas literarias compartidas con Cassady. El soporte epistolar resultó como un caldo de cultivo para escribir largas narrativas íntimas en las que el literato ejercitaba una forma estilística personal a la hora de contar sus anécdotas, que en realidad son lo que menos importa; son un mero pretexto, como se puede apreciar en el siguiente fragmento de una carta en donde Kerouac recrea una conversación por teléfono con Cassady en uno de sus primeros intentos de registrar el interés que tenía por la oralidad como manifestación o gesto de una expresión inmediata o espontánea:

The Facts: last Wednesday, Dec. 15, he long-distanced me from San Fran, and I heard his mad Western excited voice over the phone, "Yes, yes, it's Neal, you see... I'm calling you, see. I've got a '49 Hudson."

Etc... I said: "And what are you going to do?"

He says: "That's what I was going to say now. To save you the hitch-hiking trip out to the Coast, see, I will break in my new car, drive to New York, test it, see, and we will run back to Frisco as soon as possible, see, and then run back to Arizona to work on the railroads. I have jobs for us, see. Do you hear me, man?"

"I hear you, I hear you, see."

“See. Al Hinkle is with me in the phone booth. Al is coming with me, he wants to go to New York. I will need him, see, to help me jack up the car in case I get a flat or in case I get stuck, see, a real helper and pal, see.”

“Perfect,” I said.

“You remember Al?”

“The cop’s son? Sure.”

“Who? What’s that, Jack?”

“The cop’s son. The officer’s son.”

“Oh yes, Oh yes... I see, I see – the copson. Oh Yes. That’s Al, that’s right, you’re perfectly right, that’s Al, the copson from Denver, that’s right man, see.”

Confusion.

Then – “I need money. I owe \$200 but if I can hold off the people I owe it to, see, by telling them or perhaps by giving them \$10 or so to hold them off. An then I need money for Carolyn to live on while I’m gone, see...”

“I can send fifty bucks,” I said.

“Fifteen?”

“No, fifty dollars.”

“All right all right fine. See.” And so on. “I can use it for Carolyn, and to hold off these people I’m in debt... and my landlord. Also I have another week’s work left on the railroad so I’ll make it. It’s perfect, see. Reason why I call is because my typewriter broke down, and it’s being traced (sic! I’m only exaggerating here) – and I can’t write letters, so I called.”¹³⁵

Posteriormente, como parte de su ‘*spontaneous prose*’, Kerouac mostraría un claro interés por representar el sonido de las voces a través de una escritura normada por la forma del habla cotidiana, de su sintaxis, y mediante el uso de diferentes recursos retóricos y gráficos, lo cual se convirtió en una de sus características más destacadas. En su obra puede encontrarse un uso notable de la aliteración, gestos sonoros que sugieren un determinado tono, cadencia, énfasis, acento prosódico y aun idiomático-fonético que sin duda nutren con un sentido sonoro a lo escrito, además de que Kerouac tiene el cuidado de recrear aun muletillas que simulan una conversación. Todos estos recursos, claro está, nos remiten a la experiencia auditiva del habla cotidiana que el literato supo evocar de distintas formas en su obra. Fue la manera de expresarse rápida, energética y desinhibida de Cassady, representada con coherencia en sus propias cartas, la que también repercutió con fuerza en

¹³⁵ Kerouac a Allen Ginsberg en la carta del 15 de diciembre de 1948, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, pp. 177-178.

el estilo de Kerouac.¹³⁶ Éste incluso dedicó una sección entera a transcribir parte de las largas conversaciones que grabó cuando vivió una temporada con los Cassady en 1951¹³⁷ y que se hallan en *Visions of Cody*, la novela donde se dedica a representar a su amigo que contiene, además, constantes elementos que evocan a la oralidad:

JACK. You don't even know what it is

CODY. No... ready? Wait till the volume gets a little loud. Because the best part about Holliday records – for example you know that “Them There Eyes” (*sings it, the riff intro, with little Texas upflip*) And then, you know after they do that twice, three times really, why then she starts singing... but you know that opening? Remember the opening? The first eight bars? Reddy? Billie Holliday... (*MUSIC starts*). I don't know the name of it

JACK. “Good Morning Heartaches”

CODY. “Good Morning Heartaches,” yeah. (*Laughing*) Good morning heartaches!

BILLIE SINGING: Good morning heartaches...

JACK. What do you think of *that*?

BILLIE SINGING: ...you old gloomy sight...

CODY. Man, she just sits there...

BILLIE SINGING: ...good morning hearaches...

JACK. Wow

BILLIE SINGING: ...thought we said goodbye last night...

JACK. This thing here when Bull is sittin on the porch with his rifle across his knees? Now where is that?

CODY. Yeah, yeah, well it's back there...

JACK. Wherever it is – ‘course I know where it is – at that moment – hmm

CODY. What are you doing? I know where it is – I say here –

JACK. Where is it?

CODY. Right here, “settin with his rifle ‘cross his knees”...

JACK. Yah. Now see these big questions... “yeah, I was there, yeah” – I say “Why did he shoot?” Cody – “He didn't stick it out the window, we was all sitting on the porch” – the moment you said that I feel the outdoors of Texas

¹³⁶ Contamos con la fortuna de saber cómo leía Kerouac. La materialización sonora de su ‘*spontaneous prose*’ fue grabada gracias al interés mediático que lo envolvió y relacionó con el jazz. En vida del autor se editaron tres álbumes que contienen fragmentos de sus novelas, algunos poemas e incluso una conferencia, todos leídos por él: *Poetry for the Beat Generation* (1959), *Blues and Haikus* (1959) y *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation* (1960). En los dos primeros LP's la lectura está acompañada con jazz; en el primer caso, Steve Allen se encuentra en el piano, y en el segundo, se escucha la música de los saxofonistas Al Cohn y Zoot Sims, de quienes Kerouac era admirador. Las tres grabaciones las recopiló Rykodisk en 1998 bajo el nombre *The Jack Kerouac Collection*.

¹³⁷ “We [Kerouac y Cassady] also did so much fast talking between the two of us, on tape recorders, way back in 1952, and listened to them so much, we both got the secret of LINGO in telling a tale and figured that was the only way to express the speed and tension and ecstatic tomfoolery of the age...”. Entrevista de Ted BARRIGAN a Kerouac, en “Jack Kerouac, The Art of Fiction No. 41”, en *The Paris Review*, núm. 43, verano de 1968. Consultado en <http://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>

CODY. Yah

JACK. Huck is playing his Billie Holliday, see, right here, naturally the guy's pointing to that part of the porch, and that Huck plays Billie Holliday outdoors in the middle of Texas is – see, “And Bull's sittin there on the porch with his rifle ‘cross his knees”... as *that* is playing in Texas

CODY. Yeah, yeah, now you're talking¹³⁸

Más adelante, el propio Kerouac defendería su postura de no permitir que los editores cambiaran su estilo con fundamentos anclados en la oralidad:

By not revising what you've already written you simply give the reader the actual workings of your mind during the writing itself: you confess your thoughts about events in your own unchangeable way . . . Well, look, did you ever hear a guy telling a long wild tale to a bunch of men in a bar and all are listening and smiling, did you ever hear that guy stop to revise himself, go back to a previous sentence to improve it, to defray its rhythmic thought impact. . . . If he pauses to blow his nose, isn't he planning his next sentence? And when he lets that next sentence loose, isn't it once and for all the way he wanted to say it? Doesn't he depart from the thought of that sentence and, as Shakespeare says, “forever holds his tongue” on the subject, since he's passed over it like a part of a river that flows over a rock once and for all and never returns and can never flow any other way in time?¹³⁹

Con las cartas y, posteriormente, con las charlas con Cassady, aprendió que es mucho más posible extenderse en una narración gracias al énfasis en las digresiones y las especificaciones de los detalles sobre todo lo que ocurre.

Merece la pena detenerse aquí para mencionar una carta en específico de Neal Cassady que envió a Kerouac en diciembre de 1949 donde le cuenta la anécdota de cómo pasó la navidad de 1946 en Denver junto con su por entonces novia Joan Anderson, cuyo nombre sirvió para nombrar a la carta, y que sabemos provocó una fuerte impresión a Kerouac, de acuerdo con Joan Haverty, quien presenció la reacción de su también entonces

¹³⁸ Jack KEROUAC, *Visions of Cody*, pp. 136-137. Cursivas en el original.

¹³⁹ Entrevista de Ted BARRIGAN a Kerouac, *op cit.*

esposo ante la carta, que inspiró a Kerouac para desarrollar el estilo literario con el cual, cuatro meses después, escribiría la primera versión definitiva de *On the Road*¹⁴⁰:

Dear friend Cassady,

Your latest book arrived today. Jack picked it up from the front steps and had the opportunity to read it on the subway on his way into town but that wasn't enough. He spent two more hours perusing it in a cafeteria and didn't get home till 6:00, at which time I got my hands on it and dinner preparations were delayed another hour.

Just want you to know that Jack's wife likes you the more for your free mind and free style and hope that you will never feel the need to abbreviate when the thought of my reading your letters crosses your mind.¹⁴¹

La "Joan Anderson letter"¹⁴² sirvió como un pretexto para empezar un proyecto autobiográfico en el que Cassady se alistaba a trabajar: "[...] it was apparently intended to be part of what he called the 'novel' based on his life that his friends Ginsberg and Kerouac had been urging him to write since they first met."¹⁴³ Más allá de esto, la carta fue crucial para Kerouac ya que gracias a ella pudo condensar el modo con el que escribió el rollo original de *On the Road* cuatro meses después de recibir la epístola de Cassady:

[...] since Apr. 22 I've been typing and revising. Thirty days on that. Will be my routine... starting with my own life, pure aspects, no fiction, till I can invent like a Dostoevsky and of course I know how and can and will. As for you, don't wanna hear another word about your inability to decide whether to say "although" or "til" or "rather" or such shit in front of a sentence... How many

¹⁴⁰ La carta de Cassady tuvo tal trascendencia en el estilo de Kerouac que éste en distintas ocasiones la llamó uno de los grandes ejemplos de la prosa del siglo XX. En 1955 Allen Ginsberg planeaba antologar los mejores ejemplos de la nueva literatura y Kerouac le expresó la importancia de incluir en esa colección la 'Joan Anderson letter' de Cassady: "Yes, publish Neal's Joan Anderson, it's a masterpiece and was the basis for my idea about prose, tho Neal himself doesn't care or understand; but that dense page where he breathlessly drew a diagram of the toilet window is the wildest prose I've ever seen and I like it better than Joyce or Proust or Melville or Wolfe or anybody." Carta de Jack Kerouac a Allen Ginsberg fechada del 18 al 20 de enero de 1955, en Jack KEROUAC y Allen GINSBERG, *The Letters*, pp. 271-272.

¹⁴¹ Joan Haverty a Neal Cassady en la carta del 27 de diciembre de 1950, guardada en la Berg Collection de la NYPL. La carta tiene una nota posterior de Kerouac: "From my 2nd wife Joan H. concerning the 30,000-word 'Joan Anderson' letter Neal wrote me - since lost by borrowed Ginsberg & Gerd Stern."

¹⁴² La carta original se perdió aunque Kerouac transcribió el fragmento que se conoce hoy en día. De acuerdo a testimonios de gente que vio la carta, ésta tenía diecisiete páginas, lo cual equivale a un promedio de 13,600 palabras, aunque Dave Moore, editor de la correspondencia de Cassady, aclara en una nota sobre la carta: "Estimates of the size of the complete letter have ranged from 13,000 to 40,000 words." El fragmento que se conserva tiene sólo 5,100.

¹⁴³ Ann Charters en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 241.

times do I have to tell you the letter about Joan Anderson is an American masterpiece and so are you leaving it to ME to sweat to publish it. Now you also know why I haven't written lately –novelwork– and soon as I finish I write you huge letter telling EVERYTHING about N.Y. Jerry Newman gossip, etc. Don't have to write back –let me write all our letters.¹⁴⁴

Resaltan las referencias que el escritor nombra al tocar el tema de los distintos influjos que formaron su '*spontaneous prose*'. Ávido lector, Kerouac siempre quiso circunscribir su poética a la larga tradición de prosistas y no son pocas las referencias a autores cuya obra admiraba para apuntalar su estilo, incluso en los momentos más vanguardistas:

Visions of Neal is tears of gray rain, America mountains of used tires, mist, the West, snow and gray. It's Neal (you know old Neal). It includes 150 pages of tape-recorded dialog of Neal talking to me high not-caring about machine and of parties etc. then it has a 30 page stretch IMITATING the sound of the tape, a la Joyce, or e e cummings of EIMI, and ends up with tears.¹⁴⁵

Más adelante veremos que, incluso en esta serie de misivas que van del 28 de diciembre de 1950 al 10 de enero de 1951, interrumpidas sólo por la llegada de una carta de Cassidy donde anunciaba su visita a Nueva York, Kerouac vuelve a referirse a otros escritores como Blaise Pascal o Louis-Ferdinand Céline para justificar o entender lo que intenta escribir en esa correspondencia, en donde retomó y llevó al extremo las premisas confesionales y libres con que había prometido escribir cuando se dirigiera a su amigo del oeste.

Estos textos, dentro de todo el *corpus* epistolar kerouaquiano, son particularmente interesantes, ya que son el primer antecedente disciplinado, extenso y casi obsesivo de esta afinidad que tenía Kerouac de registrar su vida de manera literaria. Para empezar, con un tono casi epifánico el escritor expresa que, de ahí en adelante, todo lo que escribiría estaría motivado por un desapego a toda creación ficticia: "I have renounced fiction and fear.

¹⁴⁴ Kerouac a Cassidy en la carta del 22 de mayo de 1951, en *ibid.*, p. 317.

¹⁴⁵ Kerouac a Elbert Lenrow en la carta del 13 de enero de 1958, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1957 - 1969*, p. 118.

There is nothing but write the truth". There is no other reason to write."¹⁴⁶ Desde aquí se puede apreciar una perspectiva que le otorga un valor especial a la verdad sobre lo ficticio, lo cual relaciona a esta actitud con una búsqueda de documentar el pasado puesto que así el literato puede construir una versión completa de su historia aunque, como ya se notó páginas atrás, en realidad poco importa la veracidad de estos textos, en apariencia sinceros pero creados desde una autoescritura en donde la enunciación del escritor cubierta con una supuesta honestidad fáctica, es en realidad un recurso retórico que alimenta no sólo la curiosidad del lector, sino también el propio moldeo de la identidad del autor. Para hacer esto, cabe notar que Kerouac elige hacer la reconstrucción de su memoria desde una posición específica; no la de 'narrar' para contar un relato, ni la de 'documentar' para dejar constancia de un evento, sino 'confesar': "The time has come for me to write a full confession of my own life to you."¹⁴⁷ Esta precisión, de nuevo, implica el afán de que todo lo escrito bajo esa premisa no tiene su origen en la ficción, por lo que las expectativas del lector se encauzan de una manera específica para dotar de un efecto al texto. Es claro que Kerouac juega con este término de manera ambivalente. Se sabe bien que fue un ferviente creyente en su juventud y que de alguna manera sintió cierta simpatía por la Iglesia a lo largo de toda su vida, por lo que el uso de esta palabra tendría coherencia; para los cristianos, la confesión es el sacramento por el cual uno puede recibir la absolución y quedar libre de pecados; es una expiación que supone librarse de todos los miedos y exponer las más íntimas experiencias de uno, con arrepentimiento, incluso si es algo vergonzoso, de tal modo que lo confesional tiene como base a la persona que enuncia. Kerouac adopta esta misma actitud libre de todo prejuicio, aunque su meta no es sólo contar

¹⁴⁶ Kerouac a Cassidy en la carta del 28 de diciembre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 248.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 246.

actos que la religión tacharía de reprobables, sino articular toda su vida y recuerdos, sean buenos o malos. El mismo Kerouac pondera el influjo del sacramento al explicar el estilo confesional empleado *The Subterraneans*:

As to the *style* of SUBS [*The Subterraneans*]: This is the style I've discovered, for narrative art, whereby the author stumbles over himself to tell his tale just as breathlessly as some *raconteur* rush into tell what has just happened to a whole roomful of eager listeners, & once he has told his tale he has no right to go back and delete what the hand hath written, just as the hand that writes upon the wall cannot go back. This decision, rather, this vow, I made, with regard to the practice of my narrative art. Frankly, gentlemen, has its roots in my experience inside the confessionals of a Catholic childhood.¹⁴⁸

Por otro lado, el uso de este término supondría algo paradójico: “I am writing the confession of my entire life, limited only by the selectivity that eliminates the obvious we both know, [...]”¹⁴⁹ Si bien la premisa es que todo lo que nos dice es verdad, resulta increíble creer todos los hechos que relata, lo cual de inmediato resalta y nos pone a sospechar debido al pacto de confianza particular que el género epistolar y confesional favorece. Esta postura, por supuesto, ridiculiza el mismo concepto de la confesión entendido desde un punto de vista religioso, aunque es incuestionable el alto influjo que tiene en la manera en que el literato se autorrepresenta basándose aun en sus más lejanos recuerdos, pues no hay que olvidar que Kerouac tenía una memoria prodigiosa:

One of his natural talents was the possession of a very accurate, very detailed memory. As a child he was proud of the nickname ‘Memory Babe’ that his friends gave him in school. He could visualize scenes, people and conversations in his past so closely that his memory became his stock in trade as a writer.¹⁵⁰

No es difícil pensar que estos ejercicios de memoria, de articular de manera escrita esos recuerdos lejanos, se hayan magnificado a la hora de escribirse cartas con Cassady, otra

¹⁴⁸ Carta de mayo de 1963 dirigida a un juez italiano sobre el estilo confesional de *The Subterraneans*. Tanto la versión manuscrita como la revisada a máquina se encuentran en la Berg Collection de la NYPL.

¹⁴⁹ Kerouac a Cassady en la carta del 28 de diciembre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 247.

¹⁵⁰ Ann CHARTERS, *Kerouac*, p. 67.

persona con una memoria notable, como constata su viuda, quien alguna vez contrastó los tipos de recuerdos contruidos por uno y otro:

Another facet of Neal's mind was his photographic memory. Jack is known as "the great rememberer", but people forget he carried a notebook with him. When he didn't make notes, he often got things wrong. Neal, on the other hand, could remember facts, dates, names, numbers, batting averages, etc., on almost any level and from nearly everything he'd ever read, whether in a newspaper or a book.¹⁵¹

Apoyado en registros de cuadernos o no, lo que es un hecho es que a Kerouac le interesaba documentar las experiencias de su vida para después generar sus confesiones apoyado en soportes mnemotécnicos que archivó como apuntes, cartas, cuadernos, diarios y, en fin, cualquier registro decisivo que ilustrara su cotidianeidad. En algún momento de la primera larga carta dirigida a Cassady después de recibir la "Joan Anderson letter", Kerouac admite que esto no es algo fácil: "(It's 3 A.M. Dec 29, second day, of a task I'm not fitted for but the only one who can do it)."¹⁵² El escritor afirma que sus recuerdos, de hecho, se remontan al día en que nació y describe un fragmento de la experiencia vivida el 12 de marzo de 1922, recién traído al mundo, de una forma poética aunque, por supuesto, es imposible que haya realmente tenido conciencia de esos momentos. En realidad, poco importa la veracidad del fragmento puesto que su meta no es documentar, sino crear un efecto de clarividencia pretérita. La perspectiva confesional que invita a adquirir la carta, como hemos visto, permite que este género recupere y revitalice al pasado al volver la vista atrás y recomponer lo vivido desde un sentido elaborado en el presente de la escritura: "[...] tanto la autobiografía como la narrativa de experiencia personal se sustentan en evocaciones, y no simplemente en recuerdos. Evocar es ir al pasado, tomar la experiencia

¹⁵¹ Carolyn Cassady en su introducción, en Neal CASSADY, *op. cit.*, p. xvi.

¹⁵² Kerouac a Cassady en la carta del 28 de diciembre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 256.

del pasado, vivirla nuevamente e instituir la en acto presente mediante la dramatización.”¹⁵³

Sin embargo, es significativo que en esta primera confesión quiera recordar literalmente desde el inicio de su vida y dejar constancia de todo lo que le ha ocurrido a partir de entonces, a pesar de que esta construcción mediante la narración deba realizarse seleccionando momentos importantes que se concatenan orientados por el impulso confesional. La preferencia por registrar ciertos momentos en vez de otros responde, sin duda, a la limitación que tenemos de no poder archivar y manifestar cada eventualidad que vivamos, aunque contamos con la capacidad de hilar cada una de esas experiencias para formar una secuencia coherente que, en general, como señala Ricoeur, constituye nuestra memoria:

Si no podemos acordarnos de todo, tampoco podemos contar todo. La idea de relato exhaustivo es una idea performativamente imposible. El relato entraña por necesidad una dimensión selectiva. Entramos en contacto aquí con la estrecha relación que existe entre memoria declarativa, narratividad, testimonio, representación figurada del pasado histórico.¹⁵⁴

A pesar de que la fuente principal de esta reconstrucción la hace a partir de sí mismo, suele apoyarse también en documentos que le sirven como germen de recuerdos, los cuales son fundamentales para Kerouac: no por nada él mismo archivó su correspondencia y distintos textos a los cuales no hace referencia en sus novelas, sino sólo en sus cartas, y que afirmaba guardar para luego escribir. En la carta a Cassady del 28 de diciembre de 1950, de nuevo aparece este recurso retórico-ecfrástico del cual ya hice mención antes. Aquí, el escritor se da a la tarea de detallar una fotografía en donde se ve retratado al futuro escritor en su cuna junto con sus hermanos (y a partir de esta imagen narra todo un recuerdo). Hay un doble

¹⁵³ Sergio ORTEGA Y RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁴ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 572.

proceso en este fragmento puesto que, por un lado, recupera la foto, pero también hace al otro partícipe de lo que él ve, creando la imagen con sus palabras:

There is a picture of me in a wickerbasket baby carriage parked near the wall of a greystone garage in Centralville... this is the name of the section of town Lupine Road belonged... a picture of a plump crazy baby, rather cute actually, sort of smiling at the world, with a little hat on its head. Not a hat, but a baby-thing. No, the sin was not begun; or if so, it was not in bloom.¹⁵⁵

Asimismo, Kerouac registra en esta carta también las historias que su mamá le cuenta sobre Gerard, el hermano mayor del escritor que falleció cuando eran niños. Para el escritor, su madre no es una mera informante; más bien la considera una ‘traductora de recuerdos’ que con sus narraciones orales transportaba anécdotas de un tiempo a otro: “My mother heard every word of it; the text has been translated to me a million times, now it’s garbled. If I could only have heard his exact words.”¹⁵⁶ A Kerouac siempre le preocupó tener conciencia de las fuentes originales, de poder contar con momentos u objetos que materializaran experiencias prístinas, incluso de una manera supersticiosa: “Origins were always important to Kerouac, and however far he traveled, whether as writer or spiritual seeker, he carried [*On the Road*’s proto-versions] with him because it was from them that he thought he drew his strength.”¹⁵⁷ No obstante, en este caso donde de forma deliberada aborda sus más lejanos recuerdos, en realidad es poco importante si cuenta con documentos que respalden su historia; es irrelevante saber qué tan verdadero es lo que narra, sino que interesa la manera en que lo hace. Kerouac moldea una identidad determinada no sólo a través del registro y tono que imprime en su correspondencia, sino también mediante la escritura de sus recuerdos, y lo hace conscientemente: escribir la historia de uno mismo

¹⁵⁵ Kerouac a Cassady en la carta del 28 de diciembre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 250. El fragmento evoca, además, a las visiones de fotos de la infancia que elabora Roland Barthes en *La cámara lúcida*.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹⁵⁷ Isaac GEWIRTZ, *op. cit.*, p. 147.

corresponde a dar una perspectiva influida por la imagen que se quiere proyectar sobre los demás, en donde existe la tensión entre la resolución de crear un discurso basado en la veracidad a la par de que éste se forma mediante una construcción deliberada de una individualidad, es decir, de autoescribirse. Caso curioso en estas epístolas, el literato está constantemente luchando consigo mismo para aparentar una libertad de género y de estilo que quiere ofrecerle a Cassady mientras tiene la intención de escribir algo digno de ser publicable con este nuevo formato; en varios momentos Kerouac se sorprende a sí mismo siguiendo un estilo dirigido a un lector imaginado, externo, que quizás leerá las cartas una vez publicadas, y su evocación evita la espontaneidad y naturalidad de las misivas, que él mismo se reprocha no conseguir por no estar concentrado en lo que la confesión implica, principalmente, dirigirse siempre a alguien bien definido:

Dear Neal:

Good God, man, what's this world come to, that I can't freely undertake to tell you (my friend & willing listener) every single thing I can recall about my life and deal with my memory as if it were my single moral responsibility, without feeling a twinge of guilt that I would bore "the reader". Yes, the "mysterious reader" re-entered lately; I wrote several pages that were not primarily addressed to you, only secondarily; I tore them up; they were of no value to anybody. It's to YOU I have to tell everything.¹⁵⁸

A pesar de que una y otra vez hace explícito su compromiso de no escribir la confesión de su vida sino como si estuviera con Cassady ("driving across the old U.S.A. in the night with no mysterious readers, no literary demands, nothing but us telling..."¹⁵⁹), el escritor repetidas veces admite su interés por publicar esta serie de cartas que podrían estar emparentadas en su actitud y estilo con otros textos canónicos, aunque nunca lo hizo en vida:

¹⁵⁸ Kerouac a Cassady en la carta del 8 de enero de 1951, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, p. 273.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 274.

Many titles came to my mind (assuming publication already): “Sad and Gone,” anything like that. Meanwhile the mighty framework of Joyce’s *Ulysses* or the polished marvels of Pascal’s *Pensées*, or even the wild and beautiful nighttime form of [Celine’s] “Death On the Installment Plan”? For I still have a secret ambition to be a tremendous life-changing prophetic artist. So long as such vanity stays on, how can anything I do be worth my own weight in water?¹⁶⁰

Más allá del comparatismo que el propio autor establece a la hora de apreciar la aproximación que tiene con esas cartas en específico, en realidad se pueden aun detectar vínculos seminales con la obra literaria que lo ocuparía durante la siguiente década. Al desarrollar su confesión de una manera cronológica, encontramos referencias al contenido que luego profundizará en las novelas de la ‘*Duluoꝝ Legend*’ de su infancia, llenas de connotaciones y referencias cristianas, y que no por casualidad se encuentran dentro de las obras escritas durante su etapa más prolífica y representativa, por ejemplo, *Visions of Gerard*, cuyo futuro argumento Kerouac le expone con detalle a Cassady en una de sus cartas:

Don’t you see, Neal, I never told you, I believe my brother was a saint, and that explains all. Now you will begin to know about me. I could not live without this confession.

You doubt his saintliness? I never would allow it unless you knew all the facts, and I know you never could doubt and have it not in your soul to doubt. When he was very ill he lay in bed with his sad blue (or brown) eyes turned to the window; it was open to eternal thaws of March; and little birds came to his windowsill. He had my mother set out breadcrumbs to attract them. After weeks of this, regular whole droves and choral societies of little birds came to his holy windowsill; he spoke to them, the infant saint, and do you believe that the spoke to them of the Lamb? This is precisely what he talked about to the little birds: he reminded them that there were little sheep in the pasture, under blue skies and beautiful white angelic clouds, my mother heard every word.¹⁶¹

Una de sus novelas que más afecto le producía a Kerouac era *Dr. Sax*, obra escrita en 1952, aún en pleno paroxismo luego de asimilar ya la ‘*spontaneous prose*’, en donde se juega con los recuerdos de la infancia mezclados con las fantasías propias de la edad. La novela, a

¹⁶⁰ *Ídem.*

¹⁶¹ Kerouac a Cassady en la carta del 28 de diciembre de 1950, en *ibid.*, pp. 252-253.

grandes rasgos, trata sobre cómo Dr. Sax, una suerte de superhéroe misterioso, lucha contra “The Great World Snake”, ente mágico que duerme bajo un castillo que se encuentra en una colina en Lowell, el pueblo natal de Kerouac, y que algunos villanos quieren despertar para que devore al mundo:

There may have been faint notions in my mind even then in the wickerbasket that a great World Snake was worming its way up from the middle of the world, devouring dirt, inch-by-inch arriving, to find me in poor Lowell on the River; no telling. I'll explain the Snake in due time. It wasn't a star sought this lad out... and will you believe me Neal, this minute, I believe that Christ is the son of God, I do so believe tonight and probably now for the rest of my life, and I hope so. [...] I'd say “ha-ha” when I said it wasn't a STAR sought ME out, but a WORLD SNAKE; or a garter snake; “Ha-ha!” for nervousness of everybody knowing that I believed from early infancy, or sensed, in late-afternoon dreamy ways, that a SNAKE was coming after me.¹⁶²

Pero las referencias no se limitan a sus novelas sobre la infancia. Luego de diez días de escribir la primera de esta serie de cartas, Kerouac da un salto al narrar eventos que tenían apenas un año de haber ocurrido entonces y, de nuevo, justifica su decisión bajo los términos escriturales acordados con Cassidy:

Who says that a work must be chronological; that the reader wants to know what happened anyhow, and by anyhow may be not mean any time, any where, any old thing, as the whore said to the man in the alley? Just as long as “it happened,” as Allen said in the madhouse (“Anyhow it happened”), and of itself in the really bleak enigmas of time. Let's tear time up. Let's rip the guts out of reality. The man on his deathbed has wild cursorial visions that begin here and end anywhere. I am, pops, that man (stuck in “pops” to avoid the literary sound of “I am that ma-n-n-n.”) Lordly and by golly, this is hard. But since there is no “reader,” only you, then, why, goddamn and hellsbells, let me just take off on what occurs to me... from the impulse of the last installment, of course, because I wouldn't even subject YOU to meaningless rambling. No, this makes sense and connects darkly.

I've just told you about the first four years of my life. Therefore you know it almost as well as I do. Then what would you, if you had the Strange Dickensian Vision on Market Street that I had in San Francisco in the month of February 1949?¹⁶³

¹⁶² *Ibid.*, pp. 250-251.

¹⁶³ Kerouac a Cassidy en la carta del 8 de enero de 1951, en *ibid.*, pp. 274-275.

A continuación Kerouac detalla los hechos que meses después emplearía como base para lo descrito en un fragmento de la segunda parte de *On the Road*. La lectura y comparación de ambos textos demuestran que, a pesar de que no es el caso donde cita de manera íntegra su carta en la novela, no es difícil suponer que la tenía cerca cuando trabajó en ella:

And yet as I strolled by a little fish-n'-chips joint and casually looked in, suddenly I saw a woman, the proprietress, staring at me with a kind of fear; why, I don't know. She was middleaged, a little gaunt but not starved; her hair no particular color, except I had the immediate sensation she was "English," don't ask why. She just looked exactly like all the "English" women you see in movies about London. In fact, I retract, she looked like a "Londoner" above all things, and as you know I've been to L. She looked like the frightened women in Charles Dickens movies, and mother of David Copperfield, anything you wish. [...].

Not to get hung up on the effects of this vision, let me tell you what it was, and again, it really wasn't anything: it just simply occurred to me, beyond belief, within belief, that this woman was my mother, or properly, had been my mother, in London, years ago, way off across the night of the world; and that when she was my mother, I was completely rotten sort, yelled at her, stole her savings, stayed out all night and finally became a footpad and robbed people till I was caught and sent to the GAOL (my dear Neal, GAOL). As to historical time, I have a faint idea it was in Dickens' time, or the Nineteenth Century; therefore, if we count Frisco as having any reality, it was Frisco 19th Century I was standing in.¹⁶⁴

El extracto que se refiere a este episodio tal y como lo redactó Kerouac tres meses después en la versión del rollo de *On the Road* nos deja apreciar el proceso de condensar y pulir aquello escrito en la misiva a Cassady, en un fragmento donde se narra una experiencia que pareciera abolir el espacio-tiempo y cuya escritura resulta coherente gracias al estilo que hilvana una cadencia fluida, atemporal:

I walked around picking butts from the street. I passed a fish 'n' chip joint on Market Street and suddenly the woman in there gave me a terrified look as I passed; she was the proprietress; she apparently thought I was coming in there with a gun to holdup the joint. I walked on a few feet. It suddenly occurred to me this was my mother of a hundred and fifty years ago in England and that I was her footpad son returning from gaol to haunt her honest labours in the hashery. I stopped frozen with ecstasy on the side walk. I looked down Market

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 277-279.

Street. I didn't know whether it was that or Canal Street in New Orleans: it led to water, ambiguous universal water, just like 42nd street New York leads to water, and you never know where you are. I thought of Al Hinkle's ghost on Times Square. I was delirious. I wanted to go back and leer at my strange Dickensian mother in the hash Joint. I tingled all over from head to foot. It seemed I had a whole host of memories leading back to 1750 in England and that I was in San Francisco now only in another life and in another body.¹⁶⁵

On the Road, al ser la primera novela de Kerouac en donde plasmó su 'spontaneous prose', posee en sus páginas varios momentos donde la prosa se vuelve un mosaico de voces que evocan atmósferas, acentos y personajes. El registro más temprano de estos efectos que son más sonoro-semánticos que léxico-semánticos, hasta donde he rastreado, se encuentra justo en este periodo de la correspondencia con Cassady:

Fitful Ferdie, flaptit Ferdie, fossil ferdie, fucking ferdie, slip ferdie, folderol ferdie, fleckedfoam ferdie, fishtail ferdie, farty ferdie; tender tom, tamurlane tom, timorous tom, tishtish tom, tom-tom; ham herman, heart herman, hit herman, hell herman, harsh herman, hoorair herman, hoik herman, hooray herman; I say, dig doestoevsky, die-for-doestoevsky, dip-in-doestoevsky, deal-for-dusty, love-dusty, holy-dusty, dusty-what's-his-name, dusty-doodly, dusty-rusty, dust of my dust and dust of your dust and dust of all dust. Henry-miller-killer, henry-killer-diller-miller, henry filler, henry-swiller, henry-luller, henry-buller, henryfucker, henrysokay. ARGH! arghand! Arrant non-sense. Got letter from Billburroughswhosaysheisabouttoleavemexicotogocentralamericabecausehehasspentathousanddollarstryingtogetcitizenship don't try to decipher I'm just killing time while Joan gets ready. Enuf is enuf andsogoodnightsweetprince.¹⁶⁶

Queda explícito que es una mera distracción mientras aguarda a su esposa, pero Kerouac no echó en saco roto este valioso párrafo en donde se compendian las características de esa gestualidad *bop* ya antes mencionadas: las palabras se encadenan sónicamente entre sí, una llevando a la otra, en un ritmo rápido, como un fluido que no quiere ser interrumpido. En la cita anterior, por ejemplo, encontramos en uso varias figuras retóricas de repetición que serán la base de la sonoridad *bop* de la 'spontaneous prose' de Kerouac: hay epístrofes,

¹⁶⁵ Jack KEROUAC, *On the Road. The Original Scroll*, p. 273.

¹⁶⁶ Kerouac a Cassady en la carta del 28 de diciembre de 1950, en Jack KEROUAC, *Selected Letters, 1940 - 1956*, pp. 262-263.

donde una misma palabra se repite varias veces en una misma línea, y anáforas, en la que un término se repite al inicio de cada oración. Aun más, la intensidad acumulativa generada por la conglomeración de palabras sin dejar espacio entre ellas, evoca los fraseos de los *boppers* emitidos en un solo respiro:

Kerouac juega con la representación gráfica de las palabras para hacerlas más concisas, a nivel del espacio de la página, así como a nivel de una articulación sónica (equivalente, quizás, a los *clusters* musicales, característicos por una saturación sonora, o bien a un gesto de *legato*, que nos recuerda a una cualidad del *bebop*, apoyada por el fondo sonoro del golpeteo frecuente de un platillo); pero también a nivel de una densidad de significado formando interesantes neologismos.¹⁶⁷

Un accidente afortunado, quizás, pero el ojo y oído del autor fueron bastante sensibles para detectar el potencial literario de este pasaje de una carta. Y este ejemplo puede servir como muestra de lo que pasa en una dimensión más amplia entre el epistolario y las novelas de Kerouac. Como puede notarse, no siempre es fácil establecer límites en la transición y diferencia que el autor tenía entre algunas de sus cartas y las novelas y, por lo mismo, la lectura de varios segmentos de su epistolario ofrece efectos literarios hasta ahora sólo considerados en sus obras más reconocidas. Si tuvo el cuidado de organizar con especial cuidado las cartas contenidas de su archivo personal, fue no sólo para recordar el inicio y la forma prístina en que fundamentó su estilo, sino para asimismo concretar fracciones de narrativa con un estilo único e individual, concebidas con la misma rigurosidad y gusto con que abordaba textos de largo aliento. Es un error leer las cartas como meros documentos biográficos sin tomar en cuenta la relevancia y fuerza que se concreta a través de su lectura en esos trazos literarios e improvisaciones con resonancias musicales, espontáneos pero calculados.

¹⁶⁷ Alberto ESCOBAR DE LA GARMA, *Visiones del bop: La relación del jazz con el estilo de Kerouac*, tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 61-62.

Es notable esta paradoja a la hora de estudiar el estilo de Kerouac. Como todo gran escritor, Kerouac tuvo que trabajar, revisar y ejercitar una y otra vez una manera de escribir que resultara coherente con lo que narraba. Así, la cadencia en su prosa está ligada con las ideas y sensaciones que quiere comunicar a sus lectores y que resultan atractivas aun a más de medio siglo de la aparición de *On the road*: la velocidad, la constante y entusiasta búsqueda de la libertad, el riesgo de no ser conformista, etc. Esta concordancia entre la forma en que Kerouac escribe y el argumento que ocupa su atención fue exitosa gracias a todos los años que se dedicó a practicar su estilo dentro del soporte epistolar, en donde poco a poco aprendió que lo que hacía valiosa la rememoración de los acontecimientos más o menos ordinarios de su vida era, en efecto, la manera en que los contaba, impregnados de recursos estéticos y retóricos para lograr que la veracidad fuera no sólo documental, sino artística.

Me parece que Kerouac debe ser reconocido como uno más de la tradición de artistas cuya obra y vida están empalmadas de manera simbiótica por lo cual resulta una mutilación intentar ver estos aspectos de manera aislada. La vida se vuelve la materia prima para las creaciones y a veces éstas pueden afectar de manera trascendente la propia existencia. En la superficie, los epistolarios de Kerouac versan sobre detalles de su biografía aunque su verdadera riqueza yace en las vetas literarias donde poco importa lo verosímil que sea el escritor. Sus cartas, de acuerdo con los usos idiosincráticos que el autor les confería, permiten que se desarrollen procesos de significación a la hora de la lectura mucho más lúdicos, atrevidos y complejos de los que con regularidad se emplean al aproximarse al género epistolar. Si su concepción se rigió por un marco mucho más envolvente donde realidad y ficción se corresponden de forma recíproca, ¿no es una vejación encasillarlos con una perspectiva unívoca y privarlos del potencial que ofrecen?

Hay un proceso *engañoso* en los epistolarios, y uso este adjetivo libre de cualquier juicio moral; lo califico así sin que signifique un artificio mejor o peor que el propuesto por la verosimilitud. Su recepción sin tomar en cuenta el valor artístico que tienen significa dejar de lado pasajes enteros que no son meros ensayos de las novelas, sino productos literarios en sí mismos que la crítica ha descartado por su clasificación de género. Reconsiderar al epistolario como parte fundamental del canon kerouaquiano abre la posibilidad no sólo de verificar que tuvo un influjo intermedial más allá del supuesto por el jazz, sino también hacer enverdecer nuevas lecturas, vínculos y comparaciones entre sus novelas y las cartas por el estilo que ambos tipos de textos comparten.

Conclusión

Ante la nutrida y entusiasta correspondencia que llevó a propósito de establecer un vínculo no sólo con sus amigos sino con su propio estilo literario, Jack Kerouac asimiló las virtudes que el género epistolar le ofrecía y desarrolló una forma icónica de escribir por la cual aun hoy en día es reconocido como un autor destacado en el marco de las letras estadounidenses de la segunda mitad del siglo XX. Gary Snyder, poeta y amigo del autor, en algún momento admitió la influencia del estilo de Kerouac sobre su narrativa y, en concreto, a la hora de practicar un género confesional, como el diario:

I much appreciated what he had to say about spontaneous prose, although I never wrote prose. I think it influenced my journal writing a lot, some of which would, say, be registered in the book *Earth House Hold*. I think that I owe a lot to Jack in my prose style, actually. And my sense of poetics has been touched by Jack for sure.¹⁶⁸

No obstante, es curioso que, si bien no hay tantos prosistas que reconozcan su influjo –quizás por ser demasiado reconocible, o porque durante muchas décadas se le consideró un literato popular aunque menor–, abundan los músicos y poetas que reconocen la trascendencia que Kerouac tuvo en sus creaciones. Entre ellos podemos mencionar al también compañero *beat* y amigo Allen Ginsberg, a Amiri Baraka, pero incluso Bob Dylan y Tom Waits. La iniciativa y el deseo del escritor de crear una novela moderna vio así sus frutos más allá de su propia obra entre una nueva generación de artistas. Lo particular de su escritura, como hemos confirmado a lo largo de este estudio, radica en el cultivo de un estilo confesional, propio de géneros literarios que se siguen considerando más como documentales, intimistas y biográficos que como estrictamente “literarios”. Tales son los

¹⁶⁸ Snyder citado por Barry GIFFORD y Lawrence LEE, *op. cit.*, p. 203.

casos del cuaderno de notas, el diario o la carta, que el autor de *Visions of Cody* cultivó con particular pasión e interés.

La relevancia que tienen estos textos periféricos de Kerouac al lado de los más conocidos no es menor. Gracias a ellos se pueden hacer hallazgos valiosos y novedosos, que contribuyen a dejar atrás varios lugares comunes en donde se le encasilló y que estancaron su lectura durante décadas. Entre los múltiples escritos de esta clase resguardados en los archivos del literato, dentro de los cuales existen diarios, cuadernos de notas, pinturas y dibujos, etc., las cartas tienen un papel en apariencia anecdótico, pero si se revisan con detalle, se encontrará que son mucho más que eso. A través de estas páginas hemos recorrido no sólo la práctica confesional sino la peculiar poética que Kerouac desarrolló en su epistolario. Para ello fue necesario comprender primero la concepción y la función que ha cumplido este género a lo largo de la historia, y reconocer cómo ha sido empleado por otros artistas y creadores. Se reconoció que no es poca la relevancia que la epístola ha desempeñado a lo largo de la historia: se trata de uno de los géneros más antiguos, sistemático aunque flexible, que incluso fue adoptado y asimilado por escritos propios de la ficción. Su importancia en ese marco fue decisiva, a tal punto que contribuyó al desarrollo de subgéneros como la novela epistolar.

A lo largo del presente ensayo se hizo hincapié en las bondades que las misivas ofrecieron desde hace siglos a diversos literatos, siendo Kerouac parte de una larga tradición de escritores de epístolas creativas, digamos. Más adelante, una vez abordada la obra específica del escritor, había que reconocer cómo la crítica ha realizado la labor de rescate y de ponderación de sus cartas como parte de su legado literario. Fueron notables en esa exploración las recurrentes consideraciones que los compiladores y críticos tuvieron del género epistolar como documental y anecdótico; muy pocos se refieren a sus cualidades

literarias. Por otra parte, hubo que aproximarse con el debido cuidado a las ediciones de cartas hasta ahora publicadas, pues se trata aquí de compendios parciales, normados por criterios que excluyen necesariamente materiales que se consideraron como no pertinentes ni indispensables. Mediante un cotejo con las fuentes primarias y una iluminadora exploración en distintas colecciones que resguardan la correspondencia de Kerouac en diversas bibliotecas, se pudo tener una imagen más justa y certera del valor que el propio autor dio a lo largo de su vida a sus cartas. Y más allá de ello, se reconoció también que su escritura epistolar pasó al menos por tres etapas bien definidas, dentro de las cuales la segunda fue la más fructífera y abundante, coincidiendo con la producción literaria de sus novelas más destacables.

A Kerouac siempre se le vinculará con una manera peculiar de escribir desenfadada, en donde la confianza en el pensamiento hacía que éste se plasmara casi de inmediato con la máquina de escribir en eso que bautizó como '*spontaneous prose*'. Dentro de la serie de elementos que alimentaron su estilo, identificamos dos que, aunados con el *bebop*, fueron resonantes para la consolidación de su mejor prosa. Por un lado, está la correspondencia que, además de brindarle un espacio para registrar anécdotas y argumentos para futuros proyectos, supuso el medio idóneo donde pudo ensayar y experimentar con el tono confesional y, en apariencia, no artificial que se genera en este tipo de práctica dialógica por escrito. La tradición epistolar ha mantenido estos supuestos gestos de levedad y naturalidad a la hora de escribir como unas de sus premisas más memorables. De esta forma, en el caso de los escritores, las cartas son una suerte de banco de registros que muchas veces, haciendo la analogía, funcionan como estudios o bosquejos que forman parte del trabajo de un pintor al proyectar la idea de un cuadro. Resulta en especial notable, por otro lado, que gracias a la aproximación hacia las artes visuales Kerouac pudiera aplicar el

proceso y gesto de hacer bocetos, propio de la plástica, para ejercitar más la espontaneidad de su prosa, si bien ya venía cincelandola en sus cartas, género propicio para este tipo de gestos más inmediatos y naturales. Quizás el principal motivo para explorar lo epistolar desde un terreno de prosa de largo aliento, fue por el tono de las cartas que favorece la verosimilitud y la sinceridad.

Si bien el propio autor se obsesionaba con la calidad de veracidad y de realidad que exigía este género intimista, proyectó estas mismas exigencias hacia sus novelas, jactándose de que todo lo descrito en sus novelas era verídico. Así, existe una frontera en sus obras entre lo real y lo ficticio que no es fácil de reconocer ni de distinguir a primera vista. El objetivo de ser sincero a la hora de escribir –o cuando menos, crear el efecto de serlo– es una cualidad que asimiló y perfeccionó durante años desde la práctica epistolar, en especial en la correspondencia con Cassidy. No obstante, si partimos de la premisa de que toda enunciación está filtrada por nuestra subjetividad, la elaboración de un discurso autobiográfico se sirve de procesos similares a los que ayudan a gestar una ficción. A la hora de crear su identidad, ya sea en cartas o novelas, Kerouac empleaba un estilo híbrido, aquí definido como autoescritura, en donde al tono documental registrado en todo texto sobre una vida se le añade de manera consciente además un tono poético, de tal forma que el pretexto biográfico de estos escritos queda rebasado por el estilo con que se construyen.

El empleo consciente de la ‘veracidad’ para sustentar un tono que cree un efecto determinado en el lector, es un recurso literario antiguo que no deja de plantear cuestiones determinantes para el análisis novedoso de, por ejemplo, casos como el de Kerouac en donde lo confesional y lo ficcional se retroalimentan entre sí para construir géneros híbridos. Este tipo de textos con fronteras porosas rebasan las marcas formales con que

tradicionalmente reconocemos a las formas literarias más asentadas, asunto al que la literatura comparada le ha puesto atención especial.

Asimismo, el enfoque intermedial de Kerouac representa un tema a todas luces fértil para el análisis comparatista, y queda aún por desarrollar un estudio minucioso de los textos de géneros tan variados que se conservan en su archivo, entre los cuales la epístola ocupa un papel fundamental.

Por otra parte, la recepción de este tipo de textos puede ser iluminadora si se abordan desde perspectivas que no sólo se centren en su valor documental. Las posibilidades que ofrece la carta, así como las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo, le exigen a la crítica literaria un nuevo tipo de recepción y de herramientas de lectura. En varios casos, estos textos no sólo competen al historiador o biógrafo, ya que su propia creación supone procesos interesantes, similares a aquéllos que se presentan en el tipo de textos marginales al que se refiere Esperanza López Parada, y que son diferentes a los que se enfrenta el autor cuando redacta las obras por las que será reconocido:

Como además ofrece el beneficio de ser una escritura sumergida, una escritura disfrazada de improvisación y de naturalidad, la *marginalia* resulta un modo tenue de crear, disimulando, retardando lo definitivo de la obra canónica y conclusa. El escritor se relaja al imaginar que sólo toma bocetos, esbozos con los que no mantiene ningún compromiso de paternidad ni hallazgo. Se ve eximido el autor de notas de cualquier responsabilidad sobre lo dicho y entregado al solo y diáfano gesto de escribir.¹⁶⁹

Podría argumentarse que en el caso específico de Kerouac, sí reconoce que con sus cartas realiza algo que aspira a ser trascendente, por lo que asume su paternidad y hallazgo, pero es claro que en algún momento de su formación como escritor, Kerouac empezó a adoptar ese tipo de idea de *marginalia* como el soporte que justo materializaba lo que

¹⁶⁹ Esperanza LÓPEZ PARADA, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, p. 40. Cursivas en el original.

buscaba en su prosa. Esa relajación a la hora de escribir aquí sólo es aparente, pues aunque en un principio el autor redactaba bajo un impulso sus textos, los revisaba con sumo cuidado antes de que fueran publicados; una conciencia similar descubrimos también en el momento en que redactaba sus cartas, ya que aun veces revela el deseo y pondera el escenario de ser leído por otros lectores, más allá del destinatario original. La verdadera riqueza de este proceso creativo está en las diversas vertientes que robustecieron el caudal literario de Kerouac; sus obras en prosa, como se analizó en esta tesis, se pueden concebir como un caso de género híbrido, que cada vez más son del interés de la comparatística debido a los planteamientos que tales textos presentan.

Quizás uno de los problemas palpables ante la variedad de textos que un autor deja como legado es el desdoblamiento presentado en diversos formatos que, por supuesto, aborda de acuerdo con intereses y finalidades muy particulares. Si bien estas distinciones entre 'autores' dentro de una misma persona pueden elaborarse en múltiples ejemplos, parece más coherente, en el caso de Kerouac, apelar más bien a la noción de un autor unilateral, pese a los múltiples géneros que ejerció en su obra. Es Michel Foucault quien define a este autor como aquella figura esencial que permite condensar la idea de unidad que una escritura puede plasmar en obras de géneros muy diversos y a lo largo de una vida que pudiera estar regida por principios de evolución, maduración o influencia:

El autor es además lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos [...], el autor es un determinante foco de expresión que bajo formas más o menos acabadas se manifiesta igualmente y con el mismo valor en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etc.¹⁷⁰

Así como quedó constatado a lo largo del ensayo, resulta problemático discernir diferentes posturas de Kerouac a la hora de escribir: su estilo literario prevalece aun en textos de

¹⁷⁰ Michel FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, pp. 27-28.

índole confesional, lo cual es un argumento consistente para alentar el interés de futuros investigadores que se dediquen a explorar con una minuciosidad cartográfica la vasta suma de textos no canónicos del literato, que en conjunto forman una constelación cuyos componentes permanecen retroalimentándose constantemente.

Quizá la correspondencia de Kerouac, así como sus diarios y cuadernos de notas, deban aguardar todavía a ver la luz pública en una eventual edición completa. Y si esto fuera así, muy posiblemente atraparía la atención de los lectores aficionados a su prosa, aun más que algunas de sus novelas menores. La importancia y pertinencia que los géneros marginales están cobrando en nuestros días no es poca e incluso, como se confirmó en este estudio, pueden ser el modelo para otros géneros literarios consolidados. Muchos de los archivos de diversos escritores que se están publicando contienen documentos epitextuales¹⁷¹ con un valor no menor al de las obras canónicas de tales creadores puesto que nos revelan, entre otras cosas, la pluralidad de los discursos adoptados por una persona de acuerdo con las distintas plataformas en donde dejó una huella escrita.

Falta aún hacerle justicia a esta clase de escritos que, en el caso de Kerouac, no son escasos. El tema de los géneros no le era indiferente y por lo mismo decidió cultivar diversas formas literarias desde su máquina de escribir. Su visión de mezclar y estirar los límites desde donde concebía diversos escritos pudo ocurrir gracias a la disciplina con que desarrolló textos de naturaleza diferente de manera simultánea. Más adelante, él mismo creó otros géneros para definir el carácter de sus obras¹⁷², y en verdad es ineludible la

¹⁷¹ Genette define al epitexto como “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (*Umbrales*, p. 295), es decir, revistas, emisiones de radio y televisión, conferencias, entrevistas, testimonios dentro de la correspondencia o el diario, que sirven como satélites luminosos que nos muestran otras facetas de los textos principales de un autor.

¹⁷² En *Some of the Dharma*, escrito entre 1953 y 1956, y publicado hasta 1997, se encuentra un texto genológico de Kerouac titulado “Editorial explanation of various techniques of the Duluoz Legend” (p. 342).

presencia de textos con rasgos singulares en sus novelas: nada más en *Visions of Cody* podemos encontrar ejemplos de entrevista, canción, sueños, diálogos y, claro, cartas, cuya presencia enriquece no sólo la manera en que se deshilvana el argumento con distintos matices, sino que le propone al lector perspectivas innovadoras para abordar géneros conceptualmente ya definidos.

Esquematizar de una manera definitiva los diversos textos de Kerouac implicaría elaborar una disección cuyo resultado sería desarmarlos y arruinarlos. Aún hace falta mucho trabajo de rescate, de difusión y de investigación sobre los diversos escritos marginales de este autor: hoy en día, la crítica se enfrenta al reto de desarrollar nuevas aproximaciones que puedan arrojar luz sobre fenómenos que rebasan los patrones tradicionales con los que se han abordado. El acceso a este tipo de textos con fronteras genológicas flexibles con suerte favorecerá a futuras generaciones de lectores. Son ellos quienes, lejos de alimentar el viejo paradigma desde donde se concibe a Kerouac y que desestima a su obra, podrán asir propuestas abiertas y entusiastas con estos libros, creados bajo la visión e intención lúdica, vanguardista y llena de significados con la que fueron concebidos.

Doce géneros enumera y define entre los que se encuentran 'Tic' ("A Tic is a vision suddenly of memory. The ideal, formal Tic, as for a BOOK OF TICS is one short and one longer sentence, generally about 50 words in all, the intro sentence and the explaining sentence, i.e., the above Tic about "Cold Fall mornings"), 'Vision' ("Like *Visions of Cody*, *Visions of Gerard*, etc., full-length prose works concentrating on character of one individual, with no other form than that, including verse and any thing, even pictures. BOOK OF VISIONS"), 'Sketch' ("A Sketch is a prose description of a scene before the eyes. Ideally, for a BOOK OF SKETCHES, one small page (of notebook size) about 100 words, so as not to ramble too much, and give an arbitrary form"), y 'Pop' ("American (non-Japanese) Haikus, short 3-line poems or 'pomes' rhyming or non-rhyming delineating 'little Samadhis' if possible, usually of a Buddhist connotation, aimed towards enlightenment. BOOK OF POPS"), entre otros. De la mayoría de los géneros tenemos ejemplos dentro de la bibliografía kerouaquiana, aunque hay otros, como 'Ecstasy', 'Movie', 'Routine', 'Flash' o aun 'Tic' que, al menos hasta ahora, no han aparecido a la luz pública si es que Kerouac en verdad escribió ejemplos de ellos. Por lo demás, *Some of the Dharma*, un texto que empezó como el diario donde el escritor documentó su aprendizaje del budismo, es una miscelánea de géneros en sí mismo debido a la proliferación de textos de diversas naturalezas que se encuentran contenidos ahí. Además, el texto tiene una disposición tipográfica no convencional que nos hace pensar en que la recepción visual de sus escritos era importante para Kerouac, alguien que, no olvidemos, se preocupaba por la materialidad de sus letras.

Referencias

ADLER, Ed, *Departed Angels. The Lost Paintings of Jack Kerouac*, Nueva York: Thunder's Mouth, 2004.

BAÑOS, Pedro Martín, *El Arte Epistolar en el Renacimiento Europeo, 1400 - 1600*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.

BARRIGAN, Ted, "Jack Kerouac, The Art of Fiction No. 41", entrevista en *The Paris Review*, núm. 43, verano de 1968, consultado en <http://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2004.

BRADU, Fabienne, *Artaud, todavía*, México: FCE, 2008.

BRAY, Joe, *The Epistolary Novel. Representations of Consciousness*, Londres: Routledge, 2003.

BUTOR, Michel, *Papeles mexicanos*, trad. de José Luis Rico, México: Buena Tinta, 2012.

CASSADY, Neal, *Collected Letters, 1944 - 1967*, ed. de Dave Moore, Nueva York: Penguin, 2004.

CHARTERS, Ann, *Kerouac. A Biography*, San Francisco: Straight Arrow, 1973.

CLÜVER, Claus, "Intermediality and Interart Studies", en *Changing borders. Contemporary positions in intermediality*, Suecia: Intermedial Media Press, 2007.

_____, "On Intersemiotic Transposition", en *Poetics Today*, vol. X, núm. 1, Duke University Press, 1989.

DEVEAUX, Scott, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, Berkeley: University of California Press, 1997.

- ESCOBAR DE LA GARMA, Alberto, *Visiones del bop: La relación del jazz con el estilo de Kerouac*, tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- FOWLER, D.P., "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", en *The Journal of Roman Studies*, vol. 81, Society for the Promotion of Roman Studies, 1991.
- GACHE, Belén, *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón: Trea, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1993.
- _____, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México: Siglo XXI, 2001.
- GEWIRTZ, Isaac, *Beatific Soul. Jack Kerouac on the Road*, Nueva York: The New York Public Library, 2007.
- GIFFORD, Barry, y LEE, Lawrence, *Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac*, Nueva York: St. Martin's, 1994.
- GINSBERG, Allen, *Spontaneous Mind. Selected Interviews 1958 - 1996*, ed. de David Carter, Nueva York: Harper Collins, 2001.
- _____, *The Letters of Allen Ginsberg*, ed. por Bill Morgan, Nueva York: Da Capo Press, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Los sufrimientos del joven Werther*, intr., trad. y notas de Nicolás Gelormini, Buenos Aires: Losada, 2004.
- GOGH, Vincent van, *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, tres tomos, Nueva York: Bulfinch Press Book, 2008.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005.

_____, *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel y SANKEY GARCÍA, María del Rayo (coord.), *El discurso autobiográfico: de la interacción a la literatura*, Puebla: Benemérita Universidad de Puebla, 2008.

HARRIS, Oliver, “Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady, and the Political Economy of the Beat”, *Twentieth Century Literature*, vol. 46, núm. 2, Hofstra University, 2000.

HEFFERNAN, James A. W., “Ekphrasis and Representation”, en *New Literary History*, vol.22, núm. 2, The John Hopkins University Press, 1991.

KEROUAC, Jack, *Book of Sketches, 1952 - 1957*, intr. de George Condo, Nueva York: Penguin, 2006.

_____, *On the Road*, intr. de Ann Charters, Nueva York: Penguin, 2003.

_____, *On the Road. The Original Scroll*, ed. por Howard Cunnell, Nueva York: 2007.

_____, *Selected Letters, 1940 - 1956*, ed. de Ann Charters, Nueva York: Penguin, 1996.

_____, *Selected Letters, 1957 - 1969*, ed. de Ann Charters, Nueva York: Penguin, 2000.

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

_____, *Visions of Cody*, Nueva York: Penguin, 2003.

_____, *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac, 1947 - 1954*, ed. de Douglas Brinkley, Nueva York: Penguin, 2004.

KEROUAC, Jack y GINSBERG, Allen, *The Letters*, ed. de Bill Morgan y David Stanford, Nueva York: Penguin, 2011.

KEROUAC, Jack y JOHNSON, Joyce, *Door Wide Open. A Beat Love Affair in Letters, 1957 - 1958*, Nueva York: Penguin Books, 2001.

LACLOS, Choderlos de, *Las amistades peligrosas*, trad. anónima de 1822, Barcelona: Planeta, 2002.

LANDAU, Ellen G., *Jackson Pollock*, Nueva York: Harry N. Abrams, 2010.

LINCOLN SCHUSTER, Max, (ed.), *A Treasury of the World's Great Letters. From Ancient Days to our Time*, Nueva York: Simon and Schuster, 1960.

LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid: Iberoamericana, 1999.

MARCÍN, Mauricio, (curad.), *Arte correo*, México: Museo de la Ciudad de México / RM, 2011.

McCULLOUGH, Jeanne, "Leon Edel. The Art of Biography No. 1", entrevista en *The Paris Review*, núm. 98, invierno de 1985, consultado en <http://www.theparisreview.org/interviews/2844/the-art-of-biography-no-1-leon-edel>

McNALLY, Dennis, *Jack Kerouac*, trad. de Jorge Piatigorsky, Barcelona: Paidós, 1992.

NAIFEH, Steven, y WHITE SMITH, Gregory, *Van Gogh. The Life*, Nueva York: Random House, 2011.

NILSSON, Lars-Göran y OHTA, Nobuo (eds.), *Memory and Society. Psychological Perspectives*, Nueva York: Psychology Press, 2006.

O' MEALLY, Robert G., HAYES EDWARDS, Brent, y GRIFFIN, Farah Jasmine, (ed.), *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, Nueva York: Columbia University Press, 2004.

PLA BARBERO, Xavier, “Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* no. 567, Madrid, septiembre de 1997.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira Calvo, México: FCE, 2010.

SALINAS, Pedro, *Cartas a Katherine Whitmore, 1932 - 1947*, ed. de Enric Bou, Barcelona: Tusquets, 2002.

_____, *Cartas de viaje, 1912 - 1951*, Valencia: Pretextos, 1996.

_____, *El defensor*, Madrid: Alianza, 1993.

SALINAS, Pedro, DIEGO, Gerardo y GUILLÉN, Jorge, *Correspondencia, 1920 - 1983*, ed. de José Luis Bernal Salgado, Valencia: Pretextos, 1996.

SCHUSTER, Max Lincoln, (ed.), *A Treasury of the World's Great Letters. From Ancient Days to our own Time*, Nueva York: Simon and Schuster, 1960.

TERESA OCHOA, Adriana de, (coord.), *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, México: Bonilla Artigas / UNAM, 2010

THE JACK KEROUAC ARCHIVE, 1920 – 1977, bulk (1935 – 1970), y THE JACK KEROUAC COLLECTION OF PAPERS, [1942] – 1969, que resguarda la Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, dentro de la New York Public Library.

THOMPSON, Clive, “On Analog Designs in the Digital Age”, enero de 2012, consultado en http://www.wired.com/magazine/2012/01/st_thompson_analog/

WEISS, Jeffrey, *Mark Rothko*, Nueva Haven: Yale University Press, 1998.

WHALEY, JR., Preston, *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U. S. Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 2004.

YACOBI, Tamar “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, en *Poetics Today*, vol. 16, núm. 4, Nueva York, 1995.

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid: Siruela, 2004.

ZOTT, Lynn M., (ed.), *The Beat Generation: A Gale Critical Companion, Vol. I, II y III*, Michigan: The Gale Group, 2003.