



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL VIAJE COMO PUENTE ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD
EN LA OBRA DE JACK KEROUAC**

T E S I S

Que para optar por el grado de
MAESTRÍA EN LETRAS MODERNAS
(letras inglesas)

P R E S E N T A
Moirá Irene Bailey Jáuregui

T U T O R

**Mtra. BROAD BALD CHARLOTTE
FFYL_UNAM**

México, D.F. Mayo de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

	Pag.
Introducción	4
I. La poética de la espontaneidad.....	16
a) De vuelta a lo básico.....	22
b) En busca de los elementos primigenios de la memoria.....	35
c) Concordancia-Discordancia.....	44
d) Ficción y realidad	49
II. El viaje como estrategia literaria.....	58
III. La mezcla interminable.....	74
a) Todo tiene cabida.....	74
b) La música antes que nada.....	87
Conclusiones.....	95
Bibliografía	103

“...tenía el sabor agrio del sufrimiento, cuadernos para atrapar el vuelo de la memoria y la infinita seguridad de que nada seguro hay en la tierra salvo las construcciones que levantan los caminantes”.

Jesús Urzagasti

Los tejedores de la noche

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se realizó con la intención de conocer a fondo el terreno y las circunstancias que hacen posible la gestación de una obra literaria en particular. Planteo en ella rastrear las ideas y prácticas que el escritor norteamericano Jack Kerouac (1922-1969) tuvo en torno al proceso de la creación artística en general, y a su propia vivencia en particular, para así conocer sus búsquedas, sus apuestas, qué era lo que realmente pretendía y cómo logró plasmarlo a lo largo de su obra.

Propongo, para explorar y reconocer aquello que según su concepción estaba relacionado con el acto creativo, un acercamiento analítico descriptivo a la emblemática novela *On the Road*; a cinco de los siete relatos que componen el libro *Lonesome Traveler* (“Mexico Fellaheen”, “Slobs of the Kitchen Sea”, “New York Scenes”, “Alone on a Mountaintop” y “Big Trip to Europe”); al libro de poemas *Mexico City Blues*; y en forma más tangencial, a las novelas cortas *Tristessa* y *Pic*, pues en todos ellos aparecen rasgos reveladores de aquello que pretende indagar esta investigación. Considero que para este propósito es necesario acercarse a varios de los diferentes géneros que cultivó Kerouac y que incluyen: novela, cuento, poesía, teatro y guión cinematográfico, pues entre 1946 y su muerte escribió más de 20 libros.

El estudio de *On the Road* se realiza a partir de su versión original, misma que fue escrita en un larguísimo rollo de papel sin interrupciones, ni siquiera puntos y aparte para separar los párrafos, dado que Kerouac buscaba que el ritmo estuviera más dictado por la musicalidad de las palabras que por la puntuación. Cuando terminó de escribir el rollo original (*original scroll*) y lo vio colgando del rodillo de la máquina de escribir en la casa de su madre, se alegró al ver que parecía justamente *una carretera*, hecho que confirmó una

vez más el acierto del título. Aquella primera versión fue censurada y después modificada por los editores, y Kerouac se vio obligado a aceptar las alteraciones pese a no estar de acuerdo con ellas, porque había invertido ya demasiado esfuerzo y vivido demasiadas derrotas como para asimilar una nueva negativa. Además, la novela había sido terminada ya en 1949 después de dos años de trabajo y las infructuosas charlas con diferentes editoriales siguieron hasta 1957, año en el que por fin vio la luz, aunque en su versión censurada. El crítico Howard Cunnell cuenta que el poeta Allen Ginsberg, quien admiraba la dedicación y calidad de su amigo novelista, se habría quejado amargamente de la versión publicada (10). Consideraba que no se parecía en lo absoluto al original, que no tenía ningún ritmo, lo cual afectaba también su sentido, y no sólo eso, sino que presagió que algún día, cuando todos ellos hubiesen muerto, aparecería el original. De alguna forma, estos hechos contribuyeron al mito que se ha creado en torno a este texto y a todos los que estuvieron cerca de él.

2007 fue un año de muchas celebraciones en torno a Kerouac y su obra: cincuenta años después de haber sido escrito, apareció el original de la novela incluyendo los fragmentos censurados y los nombres originales de los personajes, que corresponden, en la mayor parte de los casos, a los amigos reales del escritor. Estos en muchas ocasiones eran viejos compañeros de sus años como estudiante en la Universidad de Columbia y algunos llegaron a ser personas famosas relacionadas con la literatura o la vida artística de la época, varios pertenecientes a la Generación Beat, de la que Kerouac es el ícono principal¹. La ausencia casi total de personajes meramente ficcionales en una gran parte de la obra de Kerouac, y a la que nos referiremos de forma reiterativa a lo largo de esta investigación,

¹ Por citar los más importantes diremos que en la versión censurada Dean Moriarty es Neal Cassady; Sal Paradise es el seudónimo de Jack Kerouac; Bull o Will Dennison es William Burroughs, mientras que Allen Ginsberg aparece como Leo Levinsky.

tiene que ver con este hecho. Y vemos cumplidas a cabalidad las predicciones de Ginsberg en torno a la tardía, pero muy exitosa publicación del rollo original, pues él murió en 1997, 28 años después que Kerouac.

La Generación Beat, o Beatnik como se la llamó también, es producto de un país cuya literatura iniciaba en los años cincuenta una efervescencia de dimensiones incalculadas, mientras Europa se esforzaba por levantar cabeza después de la destrucción de las guerras y poner sus ojos en el nuevo mundo, y América Latina emprendía décadas de fecunda literatura al convertirse por primera vez en el centro de miradas de todas las latitudes, habiendo tenido en la novela norteamericana un pilar de apoyo indiscutible y una permanente piedra de toque a lo largo de su posterior desarrollo. El continente africano, con su tradición oral y el lenguaje constante de sus tambores, corría como en muchos otros siglos a contrapelo de lo que iba ocurriendo en otras geografías y dotaba al mundo, a través de Estados Unidos, Brasil y el Caribe, de una tradición musical de indiscutible valor, misma que fue asimilada y transformada por la Generación Beat. Las obras que integran este estudio están por diversos motivos profundamente unidas a todas esas realidades, y su anhelada inmediatez y libertad, así como el rechazo a las reglas institucionales o mandatos, no son gratuitas, sino pasos predecibles en la creación de un cuerpo literario o artístico originado en ese tipo de pensamiento.

En el presente trabajo, más que adoptar una teoría literaria, se pretende dialogar con aspectos específicos de ciertas teorías, dejando claro que el primer componente es la propia obra de Jack Kerouac, que a su manera y desde su concepción, propone una teoría del viaje y una relación intrínseca de éste con la creación literaria. Sugiere una forma propia de ser espontánea, de permitirse combinar elementos de ámbitos, si no disímiles, por lo menos en

general alejados, y es precisamente esa forma específica de ser inmediata, no elaborada, la que esta investigación persigue descifrar. Al igual que sucede con el apoyo teórico, en el caso de las obras literarias no se propone el estudio exhaustivo de ninguna de ellas, sino poner énfasis en aquellos aspectos que tengan relación directa con la intención de búsqueda indicada en cada uno de los capítulos de esta tesis.

Dado el tipo de enfoque, resulta esencial trabajar con *Lo creativo y otros ensayos* de Robert Creeley, poeta Beat y amigo cercano de Kerouac, quien desde la creación poética propiamente dicha y desde la práctica vivencial de la escritura, hace un importante acercamiento hacia lo que en este trabajo se llama la poética de la espontaneidad, entendiéndola como forma de enfrentar la creación literaria desde la conciencia individual supuestamente libre de teorías o posturas. El ensayo de Creeley se refiere a la desnudez con la que este grupo de escritores enfrenta los temas, al valor real de la imaginación y su peso en la vida cotidiana y la escritura. Sus reflexiones están además en constante juego con las de artistas de otros géneros, con el proceso creativo de pintores y muy especialmente de músicos, puesto que este poeta es uno de los pioneros en la lectura de los sonidos producidos por el jazz como sonidos que conforman la poesía. Estas consideraciones pretenden alejarse de la escritura académica y apoyarse en la experiencia de la creación, entendida como un proceso integral unido a otras partes de la existencia y a la manera de relacionarse con el mundo, no solamente en términos artísticos o literarios.

La elección de la biografía escrita por Ann Charters va por la misma línea. Al tratarse de una obra, como es la de Kerouac, con tintes claramente biográficos, el sustento de una biografía confiable que hable de la vida del autor, de su época y de todo lo que tuvo que ver con su proceso creativo y existencial es imprescindible para abordar las obras literarias.

Kerouac: A Biography no es un producto puramente académico, sino un repaso vivencial hecho por una escritora que participó muy de cerca de las ideas y concepciones de Kerouac y los otros escritores del grupo y cuya cercana relación con éste posibilitó su tarea. Charters también fue la editora general de la enciclopedia de dos volúmenes *The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*, además de haber publicado una colección de fotografías de los Beat, varios volúmenes relacionados con Kerouac y los suyos, como *Brother-Souls: John Clellon Holmes, Jack Kerouac, y The Beat Generation*, libro en el que participó también el musicólogo Samuel Charters, su marido.

Haciendo eco al tono autobiográfico de Kerouac, Charters escribe una biografía con matices de novela, lo que refuerza la magia que ha adquirido la figura de este escritor con el tiempo. Su interés por la literatura de este grupo se remonta a la famosa lectura que hizo Ginsberg del poema “Howl” en 1956. *Kerouac: A Biography* está dividida entre los tres más importantes periodos de la vida del escritor, pero al interior de los capítulos existen hilos que buscan marcar la continuidad de ciertas ideas o actitudes a lo largo de su vida, las que se aprecian en los diferentes textos literarios. Los apéndices cronológicos y bibliográficos, al igual que los índices cruzados y las entradas a partir de eventos o nombres de personas clave, dan valor al trabajo investigativo y ayudan a rastrear la vida y las ideas tanto de la generación, como del propio Kerouac. El libro es importante para conocer el desarrollo creativo, así como el tiempo y circunstancia en los que fueron apareciendo los muchos libros que conforman la *Leyenda Duluo*.

Desde una perspectiva muy diferente y por ello complementaria, se abordan algunos conceptos de narratología tomados de *El relato en perspectiva* de Luz Autora Pimentel, por la necesidad de darle un tratamiento más técnico a los relatos estudiados, especialmente en

lo referente a la combinación de los géneros de autobiografía o historia de vida con novela, cuento o poesía. Estos conceptos son de gran ayuda para explicar el tipo de mediación que existe entre el texto y el lector a través de los diferentes géneros y la forma en la que se combinan. Fueron también importantes para marcar la diferencia entre los fragmentos homodiegéticos y heterodiegéticos de los textos, que en el caso particular de Kerouac son confusos: esa confusión (combinación de biografía y ficción) es parte central del producto literario y de lo que busca este estudio. Además, el hecho de que la mayor parte de estos textos haya sido escrita en movimiento hace que el enfoque y la mediación vayan cambiando continuamente, cosa que por un lado complica, pero por otro enriquece la lectura y aumenta las posibilidades de comprensión. Las analogías narrador/personaje y biografía/novela-cuento, en las que los elementos se mimetizan, pueden ser mejor evidenciadas con los ejemplos y explicaciones de esta crítica mexicana, cuyo texto también fue utilizado para explicar, en algunos casos, el manejo del tiempo.

Un sugerente análisis del rollo mecanografiado de *On the Road* ha sido realizado por Howard Cunnell junto con Penny Vlagopoulos, George Mouratidis y Joshua Kupetz,² quienes vierten en él información sobre aspectos formales de la obra y la visión del mundo del autor, así como prácticas de su vida y trabajo. El estudio, que fue publicado con la versión que celebraba el 50 aniversario de la novela, ha sido una constante fuente de consulta a lo largo de la escritura de esta tesis. Al igual que Ann Charters, los cuatro autores de este estudio comprendieron desde un inicio el peso autobiográfico de esta novela y ahondaron, cada uno a su manera, en las relaciones existentes entre todos los artistas

² Los ensayos que componen este libro sirvieron en un inicio de introducción de la novela, que ameritaba explicaciones al haber sido publicada tantos años después de su creación. Después se publicaron como libro independiente.

involucrados en el desarrollo creativo de Kerouac como parte importante de todo el proceso. La persistente metáfora de la carretera, planteada, no sólo desde la novela, sino desde el conjunto de la obra, así como la constante búsqueda de lo auténtico, tanto a nivel existencial, como formal y el carácter innovador de la obra en términos formales, son algunos de los temas que aborda este estudio, que a su vez, es también un híbrido entre crítica literaria y amena exploración de las vivencias y pensamiento de Kerouac y los suyos. Las perspectivas que tienen Howard Cunnell y Penny Vlagopoulos tuvieron más resonancia con el objeto de esta tesis, pues el primero se dedica a estudiar la manera en la que Kerouac logró disolver la distancia entre verdad y ficción, y la influencia que esta forma de ficción autobiográfica tiene en la literatura moderna, mientras que la segunda hace un acercamiento a la relación de Kerouac con su país y lengua adoptivos y su constante búsqueda de lo marginal. También hacen comparaciones entre las pausas y las frases emitidas por el saxofón en el jazz y el aliento de las frases literarias escritas por Kerouac, aspecto que se toca en una de las partes de esta investigación.

De una forma mucho más abstracta, los conceptos de concordancia y discordancia desarrollados por Aristóteles en su *Poética* hace 23 siglos, para describir el discurso que acompaña los devenires de la vida y descritos haciendo hincapié justamente en sus constantes cambios y su dependencia mutua, han sido un trasfondo que, por su universalidad y utilidad, iluminó estas reflexiones a la distancia. Existen puntos específicos en la obra de Kerouac que considero que son *discordancias* en relación a la realidad o circunstancia globales expuestas en la obra literaria-biográfica de este escritor. Como estableció el filósofo griego, éstas se convierten en concordancias a lo largo de tiempo y son esenciales para el proceso en su conjunto, pues no existen concordancias sin

discordancias, ni discordancias sin concordancias. El contacto que tiene el narrador con algunas personas/personajes como por ejemplo, su alter ego Neal, o la experiencia de la muerte prematura de su hermano Gerard, han sido tomadas como discordancias indispensables para las narraciones aquí estudiadas. Hay que aclarar que ese aspecto, es decir la dependencia de concordancia y discordancia, es el único tomado de la *Poética* que toca esta investigación por su pertinencia y universalidad.

Este acercamiento al discurso apresurado de Jack Kerouac, muy a menudo en primera persona, combinación de autodestrucción y amor por la vida, hedonismo y sufrimiento, y de diversos géneros literarios se divide en tres partes: En el primer capítulo “La poética de la espontaneidad” se intenta indagar en la búsqueda instintiva, en la expresión de un espíritu en pos de comprender y experimentarlo todo, en la que se advierte la constancia de una poética tan sencilla como abstracta, tan alejada de convencionalismos como creíble. Su intención era reflejar la espontaneidad de la vida cotidiana en la escritura, misma que para él tenía más relación con los conocimientos adquiridos en la práctica, que con aquellos originados en la academia. Para designarla él mismo inventó el nombre de kickwriting³.

El capítulo está dividido en cuatro secciones: *De vuelta a lo básico* habla de una intención de quitarse de encima todos los aditamentos acumulados durante la vida, para así enfrentar las cosas desde el origen, desde una existencia libre de cualquier peso añadido. Esta intención, aunque puede ser percibida en varios de los relatos, está claramente dibujada en “Alone on a Mountaintop”, basado en un viaje preparado especialmente para fortalecer el cuerpo y por ende, las vivencias internas. El silencio de la montaña es el mejor

³ Vocablo tomado de “Kickfighting” (boxeo chino) que él mismo inventó para referirse al tipo de escritura que buscaba.

escenario para que un joven ciudadano, acostumbrado a los excesos y al ruido constante, inicie un voluntario ejercicio de creación. El cuento escrito en 1960 repite o refuerza varias de las actitudes de personajes que aparecieron en relatos anteriores, como por ejemplo, el protagonista de *Tristessa* y por supuesto los personajes de la novela, y antecede algunas de las actitudes que aparecen después en *Pic*, digno ejemplo de la combinación entre biografía y cuento/novela, presente prácticamente en toda la obra. *Elementos primigenios de la niñez* es una sección en la que se hace notar la importancia de la memoria y la fundación de las temáticas que importarán siempre. Ahonda en la doble mirada (una hacia el presente y otra al pasado) que acompaña siempre al personaje principal de los relatos y a muchos de los secundarios. Todos ellos viven una vida real específica, pero atienden más a la voz interior que habla todo el tiempo de cosas que los ojos ya no pueden ver. Algunos elementos que vienen desde la niñez son fuentes inagotables de inspiración creativa y son detenidamente estudiados en la sección por su importancia y persistencia a lo largo de los relatos. La reiteración, el retorno incansable, casi obsesivo de estos recuerdos o vivencias revividas, es un rasgo central de la obra y parte esencial de la mezcla entre biografía y ficción. *Concordancia-Discordancia* analiza aquellos puntos en la vida de los personajes que provocan una desviación (mental o física) que hace que las cosas cambien completamente de dirección. El acontecimiento narrativo es fuente de discordancia en cuanto que surge, y fuente de concordancia en cuanto que avanza en la historia, así ambos son partes imprescindibles de la construcción de la trama y en el caso de Kerouac éstos puntos están, además, profundamente relacionados con algunos de los elementos de la niñez que los personajes cargan toda la vida y fungen como detonantes de actitudes o vivencias centrales en el desarrollo global de la trama. *Ficción y realidad* es una constante combinación, casi

imposible de discernir a lo largo de todos los relatos tratados. Está relacionada con la mencionada analogía de autobiografía/ficción, con los constantes coqueteos con otras formas artísticas, especialmente la música; con la invasión de los recuerdos de vivencias previas a la vida práctica o real que los personajes intentan tener y con la ausencia casi completa de personajes exclusivamente ficcionales a lo largo de la obra.

El segundo capítulo: “El viaje como estrategia literaria” aborda el movimiento perpetuo en cuanto a tal, la manera que tiene cada personaje/narrador de vivir el viaje y los diferentes tipos de viaje que aparecen en esta narrativa. Está dedicado al análisis de la búsqueda interna y externa que implica cada viaje y su repercusión en la visión de los personajes y su vida futura. No existe un solo relato entre los escogidos para este estudio en el que el viaje no sea parte central de la trama y de la reflexión anterior y posterior a él. Nos volvemos a encontrar aquí con la desnudez a la que los personajes se ven forzados y también con los vestigios de la memoria. Todas las obras de Kerouac, incluyendo sus poemas, son una gran mezcla cuyos ingredientes están en constante movimiento y aparecen cada vez en diferentes proporciones. Memorias de su vida infantil en un pequeño pueblo se van mezclando, con mucha naturalidad, con experiencias casi temerarias de la gran ciudad.

El tercer capítulo “La mezcla interminable” se refiere nuevamente a la constante combinación de realidad y ficción, de autobiografía y relato literario, de presencia del pasado con recuerdos imborrables y de ciudades ruidosas con paisajes solitarios o alejados. *Todo tiene cabida* alude al total de los relatos aquí señalado y en verdad a la casi totalidad de la obra de Kerouac; alude también a la notoria continuidad que existe en su escritura. Dentro de la gran mezcla de elementos, el segundo acápite *La música antes que nada* no sólo hace referencia a la importancia central de la música en el conjunto de este corpus

literario, o al profundo conocimiento que algunos personajes tienen del blues, sino que ahonda en su predilección por el *bebop*, misma que se refleja en la composición interna de la novela *On the Road*, además de estar presente en todos los relatos que aquí nos ocupan. Vivir en constante movimiento y hablar de la música, escucharla o dialogar con músicos, son algunas de las constantes más persistentes en toda esta obra, mismas que se funden casi tanto como ficción/realidad o presente y pasado. En el *bebop*, la música es más importante que la letra y en el viaje el movimiento en sí mismo es mucho más importante que los lugares por los que se pasa, e inclusive que los lugares a los que se quiere llegar. El jazz es uno de los géneros más libres de la música contemporánea y esa característica lo acerca también al sueño de lograr una verdadera escritura automática en la que se pueda plasmar el sentido independientemente del tipo de expresión o circunstancia.

Kerouac había declarado su intención de pintar sus poemas en el mar de la literatura escrita en lengua inglesa. Además de haber tenido estrecha relación con artistas plásticos y pintores, lo que deja claro es su intención por hacer que las diversas formas artísticas se toquen o tengan influencia mutua. Pero en el caso de la música, va mucho más allá, pues el nombre mismo de la generación *Beat* tiene que ver con ella, con las pulsaciones de tambores y con el sentido que se puede lograr a través del ritmo. La utilización de esta palabra para nombrar un movimiento fundamentalmente literario no es azarosa, sino tiene la intención de hermanar los dos tipos de expresión artística, de buscar una raíz común a partir de la cual concebirlas, crearlas o encontrar rastros de la una en la otra. En su máxima tantas veces repetida: *Quiero que las cosas signifiquen otras cosas*, Kerouac hablaba también del sentido de la música transferido a la literatura y viceversa; de la espontaneidad o la rapidez con la que unos sentidos pueden ser comprendidos en otro contexto o realidad.

Varios poetas en los años 60 jugaron con estos conceptos que unifican música y literatura, de los que no pocos músicos o literatos posteriores han echado mano, pero Kerouac llegó más lejos tanto al buscar parecidos comunes, como en la expresión de su obra propiamente dicha, pues nunca pretendió ponerle música a su literatura, sino hacer que ambas expresiones convivieran desde la concepción, sin que una estuviera subordinada a la otra. Quería que ambas se dieran impulso en términos de comprensión y también de placer y que escuchar y leer fuesen experiencias cercanas. La importancia del ritmo en su obra, que se aprecia especialmente en la prosa que él decía preferir porque en ella sentía más libertad que en la poesía, habla del dominio que tenía este autor de los principios del jazz, de su intención por ampliar sus paralelismos y por hacer que las raíces comunes se tocaran. El estudio del académico Alberto Escobar de la Garma, que logra demostrar que *On the Road* está estructurada a partir de las bases del *bebop* y que profundiza en cómo el ritmo está relacionado no sólo con la música, sino con el sentido y con la creación de imágenes, fue también una importante fuente para esta sección de la tesis.

I

LA POÉTICA DE LA ESPONTANEIDAD

Es la intención, en la primera parte de este trabajo, revisar la obra de Jack Kerouac desde el punto de la creación, de las ideas y prácticas en las que creyó para concebir su obra literaria. Se intentará indagar en la poética instintiva, en aquel modelo sin modelo que el escritor construía en su esfuerzo por lograr una expresión estética espontánea y cuya principal característica fue la determinación de explorar el mundo para después describirlo de manera franca, abierta, sin afectaciones ni planificación. La noción de espontaneidad está paradójicamente relacionada con la idea de que las cosas adquieran otro significado, porque esos significados nuevos se generan de forma dinámica y eso es lo que él buscaba.

Esta noción de creación, estrechamente relacionada con el resultado de la obra, pues se va gestando también permanentemente mientras se recorren las trayectorias geográficas, intelectuales y afectivas de los personajes, será rastreada a partir de constantes definidas en Kerouac, que pueden ser abordadas desde diferentes aristas. Entre ellas se destacan la interminable búsqueda de elementos primigenios aparecidos en la niñez, que toma distintos niveles de preponderancia a través de la memoria, así como los posteriores sucesos de la vida de los personajes, y la mezcla casi confusa de realidad y ficción, hecho que deriva en la combinación de géneros que el autor escoge para cada uno de sus relatos. La intención de lograr un discurso franco y natural, más cercano al lenguaje oral que a la retórica, es también un rasgo determinante en su idea de creación. “Allen woke up in the morning and heard the vulgar pigeons yakking in the streets outside his cell; he saw the sad nightingales

which reminded him of his mother nodding on the branches” (Kerouac, *On the Road*, 150).

Dada la notable continuidad que existe a lo largo de la mayor parte de su obra, para encontrar la convergencia de su postura en términos de la creación literaria, he planteado para el conjunto de esta tesis, el estudio de aspectos específicos en varios de sus libros y no así el análisis exclusivo ni exhaustivo de ninguno de ellos. Se trata de la lectura de la novela *On the Road*, (en su versión original del rollo mecanografiado como se explica en la introducción), cuatro de los siete relatos que componen el libro *Lonesome Traveler* (“Mexico Fellaheen”, “Slobs of the Kitchen Sea”, “Alone on a Mountaintop” y “Big Trip to Europe”), el libro de poemas *Mexico City Blues*, y en forma más tangencial, las novelas cortas *Tristessa* y *Pic*, pues en todos ellos aparecen rasgos reveladores para este trabajo y porque considero necesario acercarme a su obra a través de los diferentes géneros.

Lo creativo y otros ensayos del poeta Robert Creeley⁴, como ya se indicó, es un gran apoyo en este cometido ya que, a diferencia de una gran mayoría de estudios literarios, está fundamentado en la experiencia vivencial de la creación y su proceso, y se acerca mucho al pensamiento de Kerouac. Una de las biografías más serias de este escritor hecha por Ann Charters, escritora muy cercana a la generación Beat, forma parte del trasfondo, por la luz que da a varios aspectos y vivencias de la vida literaria del escritor. También tomo conceptos de la narratología de *El relato en perspectiva* de Luz Autora Pimentel y el análisis que Howard Cunnell, junto con Penny Vlagopoulos, George Mouratidis y Joshua Kupetz, vierten en un estudio específico sobre el rollo mecanografiado del original de *On the Road*.

⁴ Este libro se utiliza en español puesto que existe una magnífica traducción realizada por la colección *Poesía y Poética*, misma que hizo para el propósito una recopilación de ensayos de diversas épocas que no habían sido nunca reunidos de esa manera en inglés.

Al igual que los hechos de la realidad no pueden prepararse ni practicarse antes de que sucedan y simplemente se viven a lo largo del tiempo, Kerouac creía que el arte también tenía que hacerse en el camino, reorganizando —con la carga de la individualidad— todo aquello que hubiera quedado trunco en la primera vivencia. El trabajo literario es para él una redescipción de las cosas, de los eventos, de las personas, que transforma todo para volver a verlo, a vivirlo, a diseñarlo de otra manera. La ficción no se relaciona con la realidad, sino que es parte de ella, la cambia mientras avanza con ella.

Al hablar de su experiencia de creación, Robert Creeley cuenta que la amistad con artistas de su generación había sido crucial para su trabajo y un contacto casual con Charles Olson: “...me abrió paso por fin hacia una manera de pensar el proceso de la escritura que hizo de la cosa dicha y de la manera de decirla un hecho integral” (14). Kerouac estaba en una búsqueda muy similar, pues no sólo quería que la cosa dicha fuera parte integral de la manera de decirla, sino de la manera de vivirla también. Al igual que Creeley, buscaba ideas y fuerza en sus amigos artistas y tuvo cierta influencia de los pintores Willem De Kooning, y Franz Kline, quienes idearon el llamado movimiento *action painting*, tratando de que algo sucediera en la pintura, es decir, captar la vida que de ella emanaba como parte de la expresión de la obra que se iba desarrollando. Kerouac se propuso ser el observador en acción que además de asumir el contenido se ocupara de la descripción. “I began writing or painting my huge *Town and the City*” (*On the Road* 111) recordaría Kerouac al hablar de la época en la que empezó a concretar sus ideas. No buscaba acción en los relatos, quería que ellos mismos fueran acción, acción como la que se practica al vivir. Su miedo al buen inglés, es decir, al inglés culto o claramente académico, en contraposición con el lenguaje coloquial, apresurado, onomatopéyico y rítmico con el que escribió sus relatos, es prueba

de ello. La espontaneidad era la mejor manera de acercarse a las imágenes buscadas, de acortar la distancia entre arte y vida, entre la cosa y el intento de nombrarla, además de ser un medio perfecto para no tener que interrumpir y poder hablar libremente en medio de los demás personajes, sin protocolo de ningún tipo.

La primera versión de *On the Road*, había sido escrita en un larguísimo rollo de papel sin interrupciones, capítulos ni párrafos. Esa versión, como ya se comentó, fue censurada y después modificada por los editores. Kerouac aceptó las modificaciones pese a no estar de acuerdo, porque había invertido ya demasiado esfuerzo y vivido demasiadas derrotas como para plantearse una nueva negativa. Además, la novela había sido escrita ya entre 1947 y 1949 y las infructuosas charlas con los editores siguieron hasta 1957, año en el que por fin apareció la versión censurada. En 2007, varias décadas después de la muerte del autor ocurrida en 1969, apareció el original incluyendo los fragmentos censurados y los nombres originales que corresponden a los nombres de los amigos reales de Kerouac que en muchas ocasiones eran hombres famosos relacionados con la literatura y la vida artística del momento. Aunque su estructura es en el fondo convencional y se relaciona con una tradición novelística que viene desde muy atrás, la utilización de nombres de gente real y fácil de encontrar en la historia literaria norteamericana, cuyas características son descritas con transparencia, es uno de los datos que nos habla de su búsqueda de espontaneidad.

Se percibe en la *Leyenda Duluo*⁵, muy notoriamente en los textos mencionados, la constante existencia de un narrador que es también personaje masculino, que habla siempre en primera persona y que es el epicentro de la mayor parte de estos relatos, que son en verdad, y en cierta medida por este hecho, un híbrido entre novela/cuento y relato de vida/

⁵ *La leyenda Duluo* agrupa una docena de libros relacionados con la infancia y adolescencia de Kerouac en Lowell.

autobiografía o crónica. La dinámica del autor, que no deja de sorprender por su flexibilidad y habilidad para generar combinaciones, homologa también, contradiciendo a la crítica narrativa actual, las figuras de narrador y autor, puesto que aquel no esconde su identidad de canadiense inmigrado a Massachusetts, idéntica a la de su vida real, lo que hace que el tono autobiográfico, especialmente en *On the Road* y en los relatos de *Lonesome Traveller* sea evidente, así como la duda de si estamos frente a una obra de ficción o una autobiografía. El autor, al cumplir uno de sus principales cometidos que se convertiría en su propio leitmotiv —*hacer que las cosas signifiquen otras cosas*— (Charters 38)⁶ hace que todo lo que le importa sea llevado a otro plano, al de la ficción, dinamitando el abismo que puede existir entre estos dos planos y habiendo trascendido también, como anota Howard Cunell, la distancia entre escritor y narrador (40).

Esta figura de narrador/personaje, que tanto en la novela como en los cuentos responde al nombre de Jack, funge como eje de convergencia entre varias realidades, pues además de dar origen y muchas veces detonar las historias por dentro, también le da coherencia al conjunto de la obra y a preocupaciones fundamentales de Kerouac, como ser la conexión entre arte y vida. La anhelada espontaneidad que se percibe en los relatos se da en parte por la naturalidad que muestra el narrador al no tener que hacer transiciones para contarnos la historia o manipular la información. Él escoge el ángulo de la descripción, el punto de partida y también el de llegada. El discurso narrativo que genera es un filtro en sí mismo y es de algún modo el único filtro que existe entre los lectores y este narrador/

⁶ Como ya se comentó en la introducción, Ann Charters, escritora y poeta norteamericana, fue amiga de la Generación Beat y particularmente de Jack Kerouac. Se ha dedicado principalmente a escribir biografías. Escribió *Kerouac: A Biography*, en cuyo prólogo Allen Ginsberg habla de la dedicación con la que ella trabajó en la investigación la vida y obra de Kerouac. Logró una comprensión profunda del genial escritor con alma de músico, para compartirla con los demás en diversos libros y artículos.

personaje, que nos lleva además continuamente a preguntarnos sobre el género de los relatos.

El concepto de historia o de contenido narrativo es descrito por Pimentel como una situación o estado de cosas que se transforma en otra (15). En ese entendido, los relatos de *Lonesome Traveller* (pequeñas historias en las que el protagonista obtiene experiencias a través de diferentes viajes, ya sea en barco, en avión o por tierra) son a todas luces situaciones o estados de cosas que se transforman, pues el propio personaje es claramente transformado por la experiencia. Al mismo tiempo, los cuentos son fragmentos de una historia de vida, pues en ellos encontramos información certera sobre los lugares por los que se pasa y las personas con las que se relaciona el narrador/personaje. La transformación de la situación, de los sentimientos y de la realidad práctica de quienes viajan es obvia a lo largo del texto, mostrando con ello el claro derrotero ficcional que perseguía el autor, mientras incluía una serie de datos fidedignos a la manera de una autobiografía. La mecánica de esta narración descansa en la combinación y encadenamiento de los elementos en acción y en la afectación que causan unos sobre otros, y esa es la mecánica que conjuga elementos ficcionales y biográficos, creando un *continuum* entre la trama ficcional y la lógica del relato de vida. Las situaciones o estados de cosas que se transforman van creando además la tensión entre concordancia y discordancia, mientras la continuidad del discurso se va dando en esa tensión. Las alternativas de desenlace del relato son tan cuantiosas y sorprendentes como aquellas que ofrece el azar de la vida real, pues una selección de experiencias reales es utilizada para tejer la trama del relato. Los referentes del relato son entonces tanto reales como ficcionales y lo mismo sucede con el resultado.

Esta combinación de elementos, es decir, la virtud que tienen los textos de no permitir

que se los encasille, que se los aprisione dentro de ningún molde o género cerrado; el interés que tenía el autor por la lengua básica callejera porque para él lo real estaba allí en lo coloquial; y el tono de charla informal casi continuo, son recursos orientados hacia la espontaneidad que tanto persiguió. Su imaginación es operativa para crear una obra literaria que busca el camino directo, que está en una constante transposición, a medio recorrido entre la alegría elocuente y el desasosiego, entre la ruidosa y estridente ciudad dibujada a intervalos en *On the Road* y la soledad de un apartado parque nacional en las montañas, descrita en el cuento “Alone on a Mountaintop”. Está también, como ya observamos, a medio camino entre la narración y el relato de vida o biografía.

a) De vuelta a lo básico

Para encontrar las pistas que guiaban a Jack Kerouac en su búsqueda existencial y literaria, es preciso volver a lo básico como aconseja Robert Creeley,⁷ hacia aquello que esté completamente despojado de especificaciones no necesarias, de particularidades que aunque parezcan importantes, no sean más que condimentos que profundicen la confusión de la realidad externa. Es necesario entonces ir en pos de una idea de la creación que sea abierta, alejada de reglas y límites y acorde con una lógica interna, a veces no tan evidente al pensamiento común.

En nuestra intención por rastrear la concepción que tenía Kerouac sobre la creación, detengámonos a pensar en el origen de la misma. Aunque pueden existir muchas maneras de concebir la literatura y tratar de comprenderla, es decir, de localizar el punto exacto en el

⁷ Robert Creeley fue editor del *Black Mountain Review*, publicación del mítico Black Mountain College, y estuvo relacionado con grandes artistas y escritores como Kerouac, Olson, Ginsberg, Duncan, Pollock y muchos otros. Su experiencia es la de artistas de la más estimulante tradición norteamericana, y su ensayo habla también de las vivencias

que se da aquel fenómeno que recibe ese nombre, es evidente que en un determinado instante hay un choque entre un individuo y el mundo en el que podemos situar el punto en el que se concibe la primera partícula de una determinada obra literaria. Es en ese instante en el que la experiencia íntima de un sujeto se torna crucial, y más crucial aún para este propósito, la forma en la que es llevada a la literatura. Los poetas cercanos a Kerouac buscaron ese momento específico con mucho detenimiento. Charles Olson,⁸ en un ensayo llamado “Verso proyectivo” desarrolló en 1950 su idea de creación, describiendo a este tipo de verso como el impulso que conecta el discurso individual con la poesía escrita, es decir, el poema es la energía adquirida por el poeta, ese impulso que después llega a la poesía, a un mundo capaz de ser comprendido por los demás. En *Lo creativo y otros ensayos*, Robert Creeley hizo un importante aporte a este tipo de acercamiento al describir la poesía como una “sonda que se extiende por toda nuestra diversidad, conduciendo todo aquello que se haya conocido, que se sienta o se haya sentido, hacia una presencia y comprensión comunes” (78). Este poeta comparte un ejercicio infatigable y sincero de reflexión que llega a tocar lo esencial de la búsqueda de la existencia volcado hacia la creación, y que coincide con e ilumina la búsqueda de Kerouac.

Creeley trata de localizar el espacio de identidad personal esencial para la escritura y describe así los caminos recorridos para lograr que la imaginación creadora se imponga sobre el realismo. Kerouac, a su turno, está desde temprano en su carrera consciente de la importancia de delimitar sus verdaderas necesidades existenciales, sabiendo que toda

humanas de artistas que, junto con él, llegaron hasta límites insospechados para comprender lo primordial de nuestro tiempo y verterlo a su trabajo.

⁸ Charles Olson, poeta norteamericano que unió a los grupos Beat y Black Mountain y cuyas reflexiones sobre la poética describen en gran medida el trabajo de muchos de los artistas pertenecientes a esas corrientes. Este verso está enfocado en leyes y posibilidades del aliento y la respiración de quien escribe, pero también de quien escucha.

experiencia de escritura tiene que venir de la experiencia misma que la exige, es decir, la escritura responde a la exigencia de una vivencia por ser expresada, pues ninguna práctica literaria llega a ser tal hasta que no haya sido vivida en la realidad. Los relatos que forman *The Lonesome Traveler* siguen este procedimiento de una manera muy clara, pues Kerouac vivió cada una de esas aventuras con la intención de convertirlas en escritura a través de una suerte de alquimia, con la certeza de que con el tiempo, ellas mismas exigirían de algún modo su expresión. En ellos, al igual que en *On the Road*, el hecho de que el personaje/narrador narre desde el “yo”, es parte central del relato y así se mantiene hasta el final.

Todos experimentamos las mismas situaciones de diferente manera, no obstante las vivamos en el mismo momento y el mismo lugar, y es justamente esa diferencia, con frecuencia muy sutil, la que se debe detectar para llevarla a la escritura. En *On the Road*, cuando el ruidoso Ford ruge por la carretera al salir de Monterrey con destino a la ciudad de México, los ocupantes ven un grupo de mujeres indígenas que los observan por debajo de sus sombreros. Al acercarse un poco más se dan cuenta de que todas ellas, algunas con sonrisa en los labios, tienden las manos, las tienden hacia ellos en señal de súplica, creyendo que aquellos hombres blancos montados en un coche estarían dispuestos a regalarles algo. Jack, el protagonista, las mira con ternura mientras piensa cuán errónea es la idea de esas mujeres sobre la civilización, cuán lejos están de imaginar la enorme tristeza y desilusión que ese concepto alberga, o la existencia de una bomba que podría terminar con todo y todos en un solo instante. El coche se mantiene en marcha, sus dos compañeros no dicen nada, mientras él conserva el recuerdo de aquellas mujeres por mucho tiempo como parte, aunque insignificante, de un sentimiento que serviría de impulso para nuevas

reflexiones o relatos posteriores “...they didn’t know that a bomb had come that could crack all our bridges and banks and reduce them to jumbles like the avalanche heap, and we would be as poor as them someday and stretching out our hands in the same way” (Kerouac, *On the Road*, 398).

“Había vagado por los bosques, sólo porque no era capaz de vivir en armonía en la ciudad; incluso había abandonado el país, deseando que alguna otra cultura pudiera ofrecerme novedades que yo pudiera, por fin, usar y con las que podría hacer las paces...”, cuenta Creeley al hablar de su propia experiencia (13). Los viajes incesantes de Jack en *On the Road*, como aquel en el que llega a la Costa Oeste y a las pocas horas recibe un llamado de sus amigos del otro lado del país y decide regresar inmediatamente, parecían no tener más razón que la de pasear y perder el tiempo, pero tienen claramente razones muy parecidas a las que describe Creeley. Jack y los suyos no buscaban conquistar el mundo ni recorrerlo todo, sólo querían saber que se podían sentir bien y su búsqueda geográfica estaba enteramente relacionada con la búsqueda interna requerida para la creación, como si hubiera dos hilos conductores que trataran de encontrarse, uno que fuese por dentro, por la vivencia interna de los personajes y el otro recorriera por fuera por el mundo físico y tangible. Algo parecido sucede en el cuento “Big Trip to Europe”, cuando Jack, el personaje central, entra a una iglesia en Francia el Viernes Santo y al escuchar una versión de la *Pasión de San Mateo* que califica de maravillosa, se emociona tanto que llora abruptamente, pues tiene la visión de un ángel en la cocina de su madre y decide regresar inmediatamente a Estados Unidos a buscarla, dejando de lado todos los demás planes que tenía para su viaje.

Creeley describe el constante viaje hacia atrás y hacia adentro que emprendió desde joven cuando sin darse cuenta decidió afirmar la cuestión de su propia vida a través de la escritura y esa es la fórmula que emplea Kerouac al enunciar él también su vida a través de la escritura, en una suerte de relato de vida. En “Mexico Fellaheen”,⁹ otro de los cuentos, Kerouac describe su experiencia al ser requisado por guardias norteamericanos de aspecto siniestro al cruzar la frontera de Nogales, comparándola con lo que sintió cuando de niño le había dicho a la maestra que se sentía mal y ella sin preguntar más le había permitido irse tranquilo de vuelta a casa. “You feel as though you just come home from Sunday morning church and you take off your suit and slip into your soft smooth cool overalls to play” (*Lonsome Traveler* 34).

En el relato “Alone on a Mountaintop”, el viaje hacia el interior es aún más claro, y además del goce de recorrer sitios nuevos y extravagantes, tiene propósitos de superación. Después de una alocada temporada en Nueva York, el protagonista decide irse solo a meditar y obtener sabiduría en una montaña como guardabosques en un parque nacional. Además de la aventura física, el ejercicio de llegar a la cumbre y poder contemplar enormes árboles, el joven de la ciudad tiene que hacer esfuerzos por vigilar que no ocurran incendios y mantenerse a salvo de los osos. En el silencio de la montaña, todos los pensamientos, memorias, miedos y afectos que había acumulado en la vida hasta entonces salen de su encierro para convivir con el mundo geográfico y con el presente. La idea era despojarse temporalmente de la carretera, del continuo desorden y bullicio de sus amigos, de las

⁹ Fellaheen significa una gran masa de campesinos que se adaptan al sobrevivir de una civilización a otra sin formar parte de ninguna y manteniéndose al margen de los movimientos de la historia. Aunque la palabra es de origen árabe, Kerouac la usó muchas veces en sus novelas haciendo referencia a México.

drogas y el alcohol, así como de sus pertenencias; volver al principio, a los rudimentos de sus concepciones para desvestirlos y mirarse nuevamente a sí mismo, para después volver a juntarlo todo, puesto que, como pensaba Creeley “nadie necesita un arte a no ser que tenga que juntar por sí mismo las piezas, encontrar un equilibrio” (17).

Este cuento en particular trata de mostrar lo que le queda a una persona cuando se le ha quitado todo el peso insulso, habiendo llegado a la parte más desnuda del ser y cómo ésta hace frente al mundo sólo con lo esencial. Existe una intención de enfrentar las realidades concretas o psicológicas sin pretensiones ni distracciones, pero también es una manera de criticar la falsedad, el exceso de artificios y adornos superficiales del mundo contemporáneo. El relato y la respectiva vivencia son un intento por dormir a la intemperie en todo el sentido, una conciencia tal vez escondida del narrador/personaje por provocar al mundo y a sí mismo para ver qué sucede, hasta dónde es capaz de llegar, sabiendo que la salvación (tal vez proveniente de Dios) sólo viene del peligro y que las salidas más sofisticadas aparecen sólo cuando el abismo es eminente. La búsqueda de la soledad es obvia a lo largo del relato, cuyo primer párrafo recuerda que las sagradas escrituras afirman que la sabiduría sólo puede obtenerse en soledad, mientras el único personaje del cuento hace referencia al aburrimiento que le causan los trenes, navíos y hasta Times Square. Hacia el final del relato el personaje baja de la montaña al lago para tomar el barco que lo llevará de regreso. Su última acción es voltear hacia el pico, mirarlo y agradecer por sus enseñanzas. Existe en el relato perfecta consonancia entre la información doxal y los pensamientos y sentimientos que se expresan, hecho que contribuye también a la espontaneidad que pretende el relato.

Por todo ello, se conoce que al tratar de buscar una literatura nueva hecha de prosa espontánea, que no fuera copia de los modelos de novela europea, Kerouac no sólo buscaba formas innovadoras en términos literarios o estructurales, sino modelos que significaran nuevas maneras de pensar y sentir, que estuvieran acordes con su experiencia. Estaba seguro de que las descubriría en el camino, pues ninguna forma previa podría servir de la misma manera, ya que afirmaba que a medida que se escribe se va encontrando la forma de expresar eso que se quiere expresar. Es evidente que creía que el mundo se hace sobre la marcha, mientras uno vive y lo construye, de hecho, la creación también significaba para este grupo de poetas, construir un mundo en el cual poder vivir con tranquilidad. No es casual entonces que Creeley hubiera propuesto hacer de la generación *Beat* una escuela como el romanticismo o el surrealismo, pues merecía serlo por muchos motivos, pero a diferencia de éstas, o de cualquier otra, no proponía al mundo como algo dado, físico y estable, sino que en “términos ecológicos se daba cuenta de su fragilidad y por lo tanto de su necesidad de atención y cuidados humanos” (65).

Kerouac no perseguía la cosa como tal, sino el significado de la cosa, buscaba lo que no se ve a simple vista en los objetos, los hechos o las personas. *Quiero que las cosas signifiquen otras cosas* fue una de sus más importantes máximas y prácticas, pues estaba convencido de que las nuevas imágenes generan nuevos significados, que es lo que él necesitaba, imágenes que cambian y se mueven todo el tiempo y que es preciso atrapar en movimiento. En una escena de la novela en la que Jack se encuentra con los amigos circunstanciales Bill Tomson y Eddie, él decide repentinamente ir a la casa de una amiga de Eddie a recuperar una camiseta que había dejado unos días antes y más tarde comenta: “It was all there, all tied up, the whole enormous sadness in a shirt” (Kerouac, *On the Road*

162). La camiseta representaba la tristeza de otro día, otra vivencia que nada tenía que ver con la del día en el que la recupera, ni con las personas que estaban allí.

Toda su obra está llena de imágenes u objetos cuyo valor radica en aquello que significan para él y no en lo que son de verdad. Por ejemplo, cuando él se encuentra de viaje, su madre —*mamère*— como le llama en toda la obra, le escribe para contarle que ella y su padre han dejado Lowell para ir a instalarse en un pequeño apartamento de una ruidosa avenida en Ozone Park, cerca de Brooklyn. En la carta ella explica que para ambos el cambio significa una ilusión de empezar algo nuevo después de varios fracasos. Para Jack, sin embargo, esa nueva vivienda, a la que en el futuro volvería muchas veces, no significa sino el final de todo lo asociado con su pasado, de todas sus alegrías infantiles, significa que su niñez realmente ha terminado. La pérdida de la casa de su infancia quizá fue para él la imposibilidad de buscar en los primeros recuerdos de su vida elementos que le sirvieran para su escritura, pues la búsqueda de objetos, memorias o personas que lo pudieran llevar a otros recuerdos o vivencias se volvió, como veremos más adelante, casi una obsesión en su vida y también de algún modo la base de su literatura “.....man, if my memory could only work the way my mind works I could tell you every detail of ghe things we did...ah, but we know time. Everything takes care of itself” (Kerouac, *On the Road* 258).

Muchas veces el narrador/personaje nos lleva por el camino que recorrió su pensamiento para llegar a tal o cual punto y es ese el recorrido que nos interesa específicamente para determinar cómo es su particular proceso creativo. En el relato “Big Trip to Europe”, Jack está sentado a la orilla de un río que desemboca en el mar cuando de pronto empieza una tempestad que lo hace regresar a la ciudad empapado. Momentos después sale el sol para iluminar las palmeras y esa sensación lo lleva, sin relación

evidente, a pensar en sus amigos. La aparente falta de lógica con la que divagan los pensamientos y los hechos que parecen insignificantes, pero que detonan sensaciones importantes son parte central de su interés, de lo que persigue continuamente para sacar algún provecho vivencial y literario.

Pero uno de los símbolos más claros e insistentes de toda la obra, una imagen que realmente él logró que *significara otra cosa* es la de la carretera. La carretera lo es todo, es geografía, es historia y camino. Es la medición del tiempo lineal y de su propio tiempo; es la representación de su país adoptivo y a través de la que se puede entender otras partes del mundo. Es también intensidad traducida, que para el narrador/personaje tiene que ver con todos los que ama, los que recuerda a intervalos y hasta los que va dejando atrás. Es una imagen que se repite en casi toda su obra y con la que logró un sinfín de significados, pues no es la carretera lo que importa, ni siquiera cuando se habla de distancias, sino el porqué de la carretera, su significado en una circunstancia propia y específica “...and he was setting to his life’s work, which was the study of things themselves in the streets of life and night” (Kerouac, *On the Road*, 246).

La carretera es entonces uno de esos elementos que simboliza muchas cosas, cosas que forman parte esencial de la identidad de las obras de Kerouac, pues de algún modo unen la búsqueda creativa y las narraciones. Se trata de una imagen que tiene que ver con la definición de sus personajes, especialmente con la del narrador/personaje porque la atracción que siente por la carretera es un elemento detonador de muchas partes de la trama de estas obras y es un punto de contacto con el mundo físico, con la historia y con los demás. *On the Road* —la representación de la carretera por excelencia— empieza con la idea del comienzo de una vida en la carretera, la de Jack y la concreción de su viejo sueño

de acercarse al oeste y penetrar la geografía del país. Es a través de la carretera que él puede volver a acercarse a su madre decenas de veces y es también un eje por el que cruzan todas las posibles combinaciones de encuentro con y entre sus amigos reales que son además los personajes del relato. La carretera marca los tiempos, las posibilidades, la existencia de relaciones esporádicas o inciertas, al igual que de aquellas que son estables en su vida. Es asimismo la medida de lo que ya se hizo, lo que ya se recorrió, pero también de lo que falta en términos no sólo de distancia física, sino de vida, de mundo por asimilar. La carretera es la inercia, es "...the raggedy madness and riot of our actual lives, our actual night, the hell of it..." (Kerouac, *On the Road* 355), pero también la ilusión por lo que vendrá más allá, por lo desconocido, la indeterminación de los hechos futuros que es una de sus máximas atracciones en términos existenciales y literarios¹⁰. La idea de camino, de carretera, no sólo está relacionada con lo que sucede en la trama, sino también con su forma externa. Unos días después de terminar la novela, le escribiría a su amigo Neal Cassady, Dean Moriarty en la versión censurada, diciéndole que había escrito el relato en pocos días, "Fast, since the road is fast". Más adelante acotó: "The book is about me, about you, about the road" (Charters 175). La idea de viaje, de movimiento constante, no sólo en términos físicos o geográficos, sino también internos e históricos, a la que volveremos en el siguiente capítulo, está íntimamente relacionada con la carretera y el símbolo central en la que ésta se convierte a lo largo de la obra. Con él Jack Kerouac, narrador y personaje, comprueba que ha logrado su más importante cometido: *Quiero que las cosas signifiquen otra cosa*.

¹⁰ La indeterminación es un concepto utilizado por los autores de la Estética de la Recepción, escuela que resultó de la fenomenología y la hermenéutica y que pone mucho énfasis en la interpretación del lector de todo aquello que esté abierto a diversas formas de entenderse. Wolfgang Iser y Roman Ingarden son sus principales exponentes. A propósito de la indeterminación en Kerouac, Joshua Kupetz afirma que el significado de los textos de Kerouac se encuentra en la

Kerouac se enfrentaba a la grandeza o pequeñez del mundo en soledad, sabiendo que esos momentos, no siempre agradables, podrían ser aquellos en los que se detonara algo que pudiera tornarse en una experiencia existencial real que después se transformaría en una expresión artística. Su escritura es la expresión libre de un espíritu en pos de comprender y experimentarlo todo, en la que se advierte la constancia de su poética, tan sencilla como compleja, tan alejada de convencionalismos como abstracta “...this experience thoroughly shattered me; that night bored me to the punishment of the damned, and ever since” (Kerouac, *On the Road*, 210).

A lo largo de la obra de Kerouac hay una aceptación implícita de realidades más poderosas o abstractas que abarcan no sólo la vida cotidiana, sino la existencia en un sentido más amplio y que nada tienen que ver con la voluntad ni los caprichos personales. Esa aceptación toma muchas veces de manera clara y explícita la forma de una profunda fe que deriva en la creencia de Dios, pero no en el sentido de temor, sino de goce y protección. Dios es una presencia constante en el discurso del narrador/personaje y como es un valor común entre la mayor parte de los personajes, no es necesario explicarlo. Kerouac hereda el catolicismo de su familia, probablemente más católica que el común de los francocanadienses, por la particularidad de ser inmigrantes en un país no católico como Estados Unidos. Esta vivencia coincide con la de los afroamericanos que se aferran, también por su dolorosa expatriación, a la fe cristiana y a quienes él admira al punto de adjudicarse él mismo la identidad de un saxofonista de origen africano en la novela corta *Pic*. Esta postura, una casi devoción por un ser supremo, que implica obediencia o

interacción entre texto y lectura, pues el lector es requerido para comprender sus estructuras inusuales (*Kerouac en la carretera...*124).

resignación, y que hizo que más tarde se acercara al budismo, contrasta profundamente con las vidas de seres completamente irreverentes, rebeldes y hedonistas, como son la mayoría de los personajes de toda la obra. Ellos, pese a haber estado dando tumbos la mayor parte de su vida, nunca abandonan una lejana seguridad de que un pedazo de mundo les corresponde y que en su momento les proveerá de su sentido particular, aceptando todos en silencio que los hechos que les incumben tienen que ver con una lógica mayor.

En momentos de dolor o de miedo existe en los personajes una tendencia a desprenderse de la realidad, a optar por un estado que los extraiga de su circunstancia dolorosa. Ese estado alternativo, combinado muchas veces con estados alterados de las drogas, está sustentado en la certeza de la existencia de un estrato de vida superior, más abstracto que el propio peligro que los amenaza. La historia de *Tristessa*, en la que el personaje masculino funge nuevamente como narrador, muestra claramente esa visión del mundo, pues con ese nombre, Tristessa, bautiza a una joven indígena de profunda fe católica, adicta a la morfina de la que se enamora, y cuya admiración por ella radica justamente en ese hecho, en su profundo amor por la vida y certeza de la existencia de otras verdades inasibles. Existe siempre en esta literatura una habilidad especial para soportar los golpes, y esa habilidad está sustentada en la confianza de realidades más importantes aunque éstas no se manifiesten todo el tiempo. “I realize I’m there to refuse to let her die— After whiles of convulsive shuddering suddenly she becomes extremely calm and opens her eyes and even looks up, she won’t die, I feel it, not in my arms, not right now”, reflexiona el personaje hacia el final. (*Tristessa* 81).

Otra situación que ilustra este particular acercamiento a la vida espiritual se da en el cuento “Mexico Fellaheen”, cuando el narrador/personaje entra a una iglesia para

protegerse del sol abrasador en un poblado en el que se detiene el autobús y describe lo que allí encuentra. Ve la imagen de una virgen tapada por flores y adornos, y que aunque está demasiado lejos para poder observarla bien, le produce una suerte de estado elevado. Al inclinarse ante ella con reverencia tiene una visión rápida de los últimos episodios de su vida, mismos que también agradece pese a sus muchas congojas tanto de ese viaje, como de su vida en general. El cuento termina diciendo “...the happiness consists in realizing that it is all a great strange dream” (Kerouac, *Lonesome Traveler* 49). Por el contexto puede pensarse que el personaje se refiere a un sueño en términos religiosos, es decir, a una suerte de paraíso en el sentido cristiano, al cual no se accede sin antes haber pasado por varios otros estados, incluyendo desenfrenos mundanos y carnales. Y vale la pena recordar en este momento el origen de la palabra Beat, pues además de su acepción musical, se cuenta que apareció por primera vez en *Times Square* en boca de un *hipster*¹¹ en 1947. Después resonó en la cabeza de Kerouac con el significado de beatífico, palabra de origen católico sin duda alguna,¹² con la que bautizó a este grupo de artistas.

Así como para la generación de escritores americanos llamada *Generación Perdida* la desilusión tenía un hálito de romanticismo, la generación *Beat*, que apareció después de la Segunda Guerra Mundial, llegó a colmar con la fe el gran vacío producido en el momento histórico, pues la curiosidad por la vida y el respeto por lo desconocido, no pocas veces alcanzaron para doblegar ese sentimiento de profundo desencanto que probablemente

¹¹ Es curioso ver que este vocablo ha variado con el tiempo. En los cincuentas y sesentas se lo relacionaba con personas que iban en contra de las convenciones sociales, mientras que ahora se lo emplea para designar a personas interesadas en la moda y en las expresiones independientes.

¹² Esta historia es contada por Howard Cunnell en el ensayo “Fast this time” incluido en la edición de *Penguin Classics* y publicado también en un estudio separado junto con ensayos de otros tres estudiosos llamado “En la carretera, sobre el rollo mecanografiado original y la Generación Beat”. La interpretación de beatífico o beatitud coincide además con aquella de la biógrafa Ann Charters.

no ha sido desterrado del todo aun en nuestros días. Es posible entonces afirmar que el ímpetu de los escritores *Beat* viene de la necesidad de tener una fe y construirla en un momento y en un lugar del mundo en el que la falta de esperanza era una actitud común. Su mirada hacia México, hacia algunos lugares de Medio Oriente y su gran afición por los músicos africanos, quienes nunca vacilaron en basar su expresión artística en su profunda fe, está relacionada con una búsqueda no sólo geográfica, sino espiritual, que les pudo proporcionar elementos suficientes para adoptar una visión del mundo contemporáneo y de la existencia humana en general, en la que se destaca su habilidad para salvar el pellejo cada vez que se está al borde del abismo.

b) En busca de los elementos primigenios de la memoria

El recorrido mental que realiza el autor hacia adentro de sí mismo, en términos emocionales y cronológicos, es constante y primordial y hace que el texto sea complejo en tanto que Jack Kerouac como narrador/ personaje escoge vivir en dos mundos: por un lado en el del transcurrir lógico de la vida real, el del relato o la novela; y por otro, en el de la memoria. La vida, así como la trama literaria se realizan en el primero, mientras el segundo, creado en el pasado y en la mayor parte de los casos ya desaparecido, está siempre presente de modo paralelo y muchas veces logra imponerse sobre el primero. Esta combinación casi confusa de ambos mundos representa uno de los cometidos más importantes de este autor. Así, los personajes viven una especie de esquizofrenia, de vida doble o permanencia en dos ámbitos, dado que la realidad les muestra algo mientras la memoria los jala con insistencia hacia otros mundos, y muchas de las imágenes importantes de la narración se generan en ese jaloneo, en la combinación de lo nostálgico del pasado y la conducta hiperactiva que

quiere tragarse el presente y correr hacia el futuro. Y una conexión entre presente y pasado son fotografías de seres queridos que no pocas veces aparecen en los relatos "...there is a photo of him raking the marihuana garden with his immense strawhat: he looks like a coolie....there is another photo of Joan simpering over a cookpot; her hair in long and unkept..." (Kerouac, *On the Road* 203).

Existen elementos primigenios de la niñez del autor que se convierten en puntos centrales de su vida y en fuentes inagotables para la construcción de sus narraciones, de su relato de vida. Uno de ellos, quizás el más importante, el más antiguo, que se convierte en eje articulador, mediador y cohesionador de la obra es la memoria de su hermano Gerard. Jack Kerouac tenía cuatro años cuando Gerard, pocos años mayor, murió por una fiebre reumática. Él lo recordaría por siempre como un ángel en su vida, un niño que sufrió sin haber causado daño alguno y cuya desaparición se convirtió en una discordancia mayúscula en el sentido aristotélico de la trama, pero también en un sentido más real y tangible. A partir de su muerte, Kerouac sueña obsesivamente con él toda su vida, pero muy probablemente recuerda sus sueños posteriores más de lo que recuerda la propia imagen de Gerard o el momento de su muerte, haciendo un ejercicio, tal vez involuntario, de mezclar los recuerdos reales con lo que la imaginación iba componiendo con ellos a lo largo del tiempo.

Kerouac pasó toda su vida tratando de comprender el sentido de la muerte de su hermano y sus repercusiones, y son incontables los episodios centrados en este hecho. Ann Charters cuenta que en una ocasión, estando en Nueva York, Jack Kerouac llamó a su madre en Ozone Park cuando se enteró de que su gato había muerto. Kerouac experimentó un profundo llanto, decidió volver a casa inmediatamente y después contó que su afición

por los gatos era una herencia de su hermano Gerard (141). Los gatos se convierten en una imagen importante de su vida porque tienen la habilidad de llevarlo hacia su primera infancia, son elementos que significan otra cosa además de lo que son en verdad.

Kerouac perseguía esas visiones entrañables y repetitivas de la vida porque pensaba que el mundo estaba hecho de esas imágenes primigenias y la seguridad de este hecho en su propia experiencia es la base de su literatura. Las razones por las que amaba las cosas o las personas también están tocadas por la confusión entre memoria e imaginación, dado que los lugares aparecidos en la infancia son repetidos, algunas veces casi venerados, por él en sus relatos y ya no se sabe si los ama por sí mismos o si lo que ama es lo que cree que significaron en su momento.

El autor de *Tristessa* nunca pretendió producir las imágenes de la nada, sino que las extrae de lo que ve en el momento y de lo que vio mucho tiempo atrás y siguió viendo después a través de la traducción producida en el sistema interno de su experiencia. Las imágenes, a su vez, luchan por salir tal cual son, mostrando que la narración es la propia vida y la vida es esa narración que se cuenta inmersa en nostalgia, desenfreno e inagotable ímpetu por seguir siendo creada a través del tiempo.

Jack en *On the Road*, al igual que el narrador/personaje de *Lonesome Traveler* o de *Tristessa*, desempeña una labor de descubridor, de labrador de caminos existenciales por las carreteras norteamericanas, al tiempo que sus recuerdos se le aparecen continuamente llevándolo hacia atrás, pero también dándole impulso para seguir hacia adelante. Lo que descubre en el pasado es de algún modo lo que desemboca en la creación de sus narraciones, pues en los recuerdos está dibujada la percepción del mundo que tenía en la infancia, percepción que marca claramente la visión de adulto en torno a los mismos

hechos. Pero el contexto original en el que el niño crece se va desvaneciendo, lo que queda es el recuerdo que combate a su modo por recuperar aquel contexto o por lo menos el camino que lo lleve hacia él. Permanecen así algunas personas que habitaron ese mundo original, convertidas muchas veces en personajes de su narrativa, y lo que queda de aquel mundo ideal en desaparición es con lo que se construye un nuevo universo en el que se los revive y recupera. Las imágenes que recuerda y persigue continuamente el narrador/personaje no son copiadas, sino armadas al tiempo de ser evocadas, pues es el peso de su significado lo que él está persiguiendo (...where were the mornings of my boyhood visión?" (Kerouac, *On the Road*, 210).

Es la imagen de algo ausente lo que se busca. Algunas veces se trata de Leo su padre, de Gerard o sus gatos, y mientras las mismas rememoraciones van cambiando continuamente, él en su papel de viajero/narrador/personaje también va cambiando en ausencia de las imágenes. Entonces aquello que él persigue se modifica a veces hasta desaparecer, como sucede con la casa de su infancia, y tal vez por eso la persecución no termina. La obra de Jack Kerouac está fundamentada en imágenes intuitivas que quedan en su mente y que él lucha por preservar, por evitar que se ausenten del todo, y no así en la representación estática tal cual quedó la última vez que apareció ante sus ojos. Los eventos o personas representados en sus recuerdos primigenios van adquiriendo una cuasi presencia hasta el punto en el que llega a quererlas como a la cosa misma, tal vez por el miedo que le produce perderlas.

El movimiento interminable entre una ciudad y otra, un autobús y otro, una mujer y otra, como se aprecia en la mayor parte de sus relatos, es también una manera de ir generando diferentes combinaciones de imágenes reales y evocaciones, de hacer que

aquellas visiones que son el origen de su literatura permanezcan también en movimiento. ¿Cuál es la relación entre la vida real y la ficción? podemos preguntarnos en este punto, ¿cuál el camino que lleva a las experiencias reales a convertirse en imágenes ficcionales? Ese es el camino que lleva a la creación del relato de vida "...I want to be like him, he is never hung up, he goes every direction, he lets it all out, he knows time, he has nothing to do but rock back and forth, Man, he is the end!" (Kerouac, *On the Road* 228).

Queda claro que en la narrativa de Kerouac los lazos entre realidad y ficción son muy estrechos, pero tal vez esa estrechez esté basada justamente en la imposibilidad de lograr que la vida adopte realmente los visos que el narrador/personaje persigue para poder completar o acomodar su relación con el mundo. Es como si existieran ciertos elementos o personas centrales en la vida del narrador convertido en personaje, y Kerouac desarrollara una suerte de poética alrededor de ellas para hacerlas más profundas, pero a la vez más claras, puesto que su discurso en tiempo pasado tiene un lenguaje especialmente nítido a lo largo de su obra. Transcribo aquí el *Chorus* 19 del libro *Mexico City Blues* en el que aparece el concéntrico recuerdo de Gerard a través de distintas miradas.

Christ had a dove on his shoulder
—My brother Gerard
Had 2 Doves
And 2 Lambs
Pulling his milky Chariot.

Immersed in fragrant old
spittoon water
He was baptized by Iron

Priest Saint Jacques
De Fournier in Lowell
Massachusetts
In the Gray Rain Year,
1919
When Chaplin had Spats
and Dempsey
Drank no whisky by the track.

My mother saw him in heaven
Riding away, prophesying
Everything will be alright
Which I have learned now
By Trial & Conviction
In the Court of Awful Glots (19)

En este poema se ve la figura del hermano en muchas de sus manifestaciones: por un lado difuminada a través del tiempo, por otro tangible en la vida del presente, y por otro mirando desde otra dimensión de la vida, aquella de la existencia de las almas después de la muerte. La figura es casi santificada, Jack la coloca al lado de Cristo con imágenes de palomas y corderos que representan la inocencia. Su recuerdo, que en otras partes de la obra causa tristeza o desasosiego, aquí produce la tranquilidad que emana de saberse incondicionalmente vigilado por alguien bondadoso. Muchos otros de los poemas de este libro mencionan a esa pequeña víctima que disfruta de la vida eterna.

El fantasma de Gerard es muy persistente, no sólo está visible en *On the Road* o, por supuesto en *Visions of Gerard*, sino que también aparece in *The Town and the City* con el nombre de Julián Martin. Al principio de este libro, Julián muere la tarde que un sacerdote

está en la casa, y la memoria de su hermano Peter está más relacionada con la torpeza con la que el padre le da la noticia, que con la propia muerte que en ese momento no comprende. De algún modo, aunque no tan claro, la novela *Pic* también está basada en el gran amor de dos hermanos. Pese a estar desaparecido, Gerard es entonces un impulso vital para Kerouac, además de ser uno de los símbolos más importantes en su obra y que cumple muy bien con lo que él deseaba, satisfaciendo la máxima que comandó su búsqueda y su trabajo, el querer encontrar otros significados en cada cosa, en cada persona, el poder generar metáforas basadas en símbolos diferentes a partir de una imagen. Gerard es la representación de su añorada niñez, de las mañanas con visión de niño, de su reconciliación con la vida, pero también del sufrimiento.¹³ Sus memorias de infancia adquieren por momentos cierta altura y él creía que buscarlas era su trabajo: “None of what happened to him in Lowell was material for a legend, but Kerouac knew, despite all the hazy confusions and defeats he suffered, that any life can be epic in its own way” (Ann Charters 28).

Una sensación de profunda pérdida, que probablemente nunca quiso borrar por considerar que lo conectaba con la imagen de Gerard, con el territorio de su nostalgia, acompañó a Kerouac desde muy temprano en su vida. La muerte estuvo siempre presente en la idea de vida del escritor. Al aproximarse a México en *On the Road*, Jack se detiene en el Cañón Bixty, y desde allí observa un puente colgante y un coche desecho justo abajo en la arena, una nueva y obstinada visión que le recordaba el constante acecho de la muerte, de la que salía parte de la profunda tristeza que se percibe en la obra. En otro fragmento de la novela, Jack habla con Allen Ginsberg sobre un sueño recurrente en el que una figura árabe

¹³ Este conjunto de cosas disímiles que es Gerard, se relaciona con el capítulo 3 en el que abordaré la profunda mezcla de elementos que caracteriza la obra de Jack Kerouac.

lo persigue. Durante la charla, Jack llega a la conclusión de que siempre hay algo, un espíritu, que debe ser la muerte, que nos persigue a lo largo de la vida y está a punto de alcanzarnos antes de que llegemos al cielo. Ese espíritu es además el recuerdo de una felicidad perdida que experimentamos en el vientre materno, que nos da toda clase de sensaciones y que sólo podremos reproducir en la muerte, pese a que no deseamos morir. Su visión de la muerte, por demás confusa, hace pensar en la nebulosa con la que el escritor como niño se acercó a la desaparición de Gerard. En esa visión, Jack une el llanto por la muerte con la paz que otorgan las bondades de quienes lo van dejando solo en el mundo, pues como todas sus reflexiones, éstas implican una síntesis que incorpora muchos elementos disímiles e inclusive contradictorios en una misma imagen o sensación. Los *Chorus* de *Mexico City Blues*, a los que volveremos más adelante, encierran probablemente con más maestría esta combinación de sentimientos muchas veces revisitados y que constituyen gran parte de su atractivo literario.

El sentimiento de pérdida relacionado con Gerard es ampliado en forma notoria con la desaparición de su padre, también esencial en su relación personal con el mundo y en su obra, pues con ese episodio empieza *On the Road* y termina su novela *The Town and the City*. Kerouac vuelve siempre atrás quizá por el deseo de retornar a la edad en la que, antes de ser alguien, sintió inconscientemente la alegría de ser la ilusión de otros, de vivir en un mundo que, aunque triste, era gigantesco y contenía un sinfín de secretos por descifrar. Además lucha toda la vida porque los elementos fundacionales de su vida no se desvaloricen en la memoria, porque estaba consciente de que el verdadero recuerdo empieza a funcionar sólo cuando aquello que uno recuerda deja de existir.

Las muertes del padre y del hermano tienen que ver con la niñez de Jack aunque muy atrás tienen el de un estado privilegiado en el que se iniciaron sus preocupaciones. Las experiencias presentes están indefectiblemente relacionadas con aquel niño que perdió a su hermano. Ni la fiesta desenfrenada, ni “our actual night, the hell of it, the senseless nightmare road” (Kerouac, *On the Road* 355) empañarán aquella mirada de niño que fundó una manera de estar en el mundo y que no pretende cambiar independientemente de los sucesos del presente como adulto. El sentido de pérdida es una de las constantes en la obra y aunque no hay reflexión filosófica explícita, éste forma parte central de la manera de encarar la vida en los personajes.

El novelista no deja de vivir a horcajadas entre su origen y las historias sui géneris que él mismo construye. Gerard, su madre, el recuerdo de la casita de sus padres en Lowell en la que nació, que aunque plenas de nostalgia, son las imágenes que darían sentido y luz a su vida, sentido que él busca para verter a sus libros. Muchas veces ese mundo oculto, el de la memoria, lo ayuda a aguantar las crueldades del presente, especialmente dadas las condiciones de su vida práctica, sin aparente asidero. Es así que la memoria, o el permanente deseo de ir hacia atrás y de conservar intactas sus determinaciones subjetivas de la niñez, no sólo son una constante, sino un pilar imprescindible, pues su presente está completamente constituido en sus memorias.

A lo largo de su vida, cuando Kerouac se pregunta dónde habían quedado las mañanas de su visión infantil, sabía que esas visiones primigenias, junto con una sensación de muerte, eran las únicas verdaderas materias de la poesía y luchó por subrayarlas, manteniendo la existencia de esos dos mundos simultáneos, el real y el de la memoria, de los que hablaba Robert Creeley. Como escritor él siempre siente ciertas presiones difíciles

de discernir, algo que él definía como “a pull of my own life calling me back” (cit. en Charters 159) que convive con sus vivencias reales y su presente. Su búsqueda más importante es la que realiza dentro de sí mismo, para encontrar las raíces que unen por debajo las cosas que le interesan.

c) **Concordancia-Discordancia**

La imagen de su hermano desaparecido es tan importante, que no sólo aparece en la mayoría de las obras como acabamos de anotar, sino que también está conectada a otras figuras imprescindibles de su vida y obra como Neal Cassady, pues en la novela aclara que el interés por su amigo era en realidad el interés que podría haber sentido por su hermano Gerard muerto antes de cumplir cinco años. La influencia dominante del también escritor Neal Cassady es demasiado clara para no reparar en ella, no sólo como la figura central de *On the Road*, sino también como el centro de una novela aún más larga aunque menos leída, *Visions of Cody*¹⁴. También aparece en *Dharma Bums* junto con Gary Snyder y en *Desolation Angel*. Neal era más que su alter ego, se convirtió en casi una extensión de su personalidad, pues Kerouac no había viajado nunca al Oeste cuando Cassady le contagia su impaciencia por llegar a lugares que se convertirían en las escenas más importantes de su novela. A Cassady por su parte, nunca le faltó interés o entusiasmo y antes de emprender el viaje le escribía cartas describiendo lugares interesantes que hacían que Kerouac anhelara tener su libertad, su energía como para entregarse a los caminos sin ninguna restricción.

Las interminables charlas y muy frecuente correspondencia entre los dos podrían ser

¹⁴ Howard Cunnell empieza su estudio con la mención de una famosa carta que Kerouac escribiera desde Nueva York a su amigo Cassady que estaba en San Francisco. En ella le cuenta sus experiencias sobre la novela terminada y le dice que había tratado de hacerlo todo rápido, dado que la carretera es rápida.

tomadas como los primeros bosquejos de las mencionadas obras. Es entonces factible decir que Cassady fungió como *verso proyectivo*¹⁵ de *On the Road*, pero él no sólo le dio la energía inicial, sino que continuó empujando la historia en todo sentido. En un momento de la novela, Brierly (personaje femenino secundario) llama a Jack para darle lo que considera que será una buena noticia, le dice que en breve Neal irá a recogerlo, pues acababa de comprarse un coche. Jack se queda callado y después comenta: “Suddenly I had a vision of Neal, a burning, shuddering frightful Angel palpitating towards me across the road, approaching like a cloud, with enormous speed, pursuing me like the shrouded stranger on the plain, bearing down on me” (Kerouac, *On the Road* 360).

Para conocer a Jack, el protagonista de la novela, hay que preguntarse también sobre su contraparte ¿es Cassady una especie de doble que tiene el rol de observar las acciones del otro (Jack) y constatar la lógica que las gobierna? ¿es Jack un mismo personaje/narrador que aparece en todos estos textos de manera ligeramente diferente? Probablemente nadie entiende y acompaña a Jack Kerouac mejor que Neal Cassady, tanto en la vida real, como en la trama de la novela, pues el discurso de aquel, su personalidad y su extraña lógica son profundamente captados y admirados por éste y es claro que el diálogo entre los dos fue muy intenso. En *On the Road*, Jack se detiene en la forma profunda en la que se comunicaban todo lo que pensaban con honestidad y complementariedad, tratando de llegar prácticamente a vaciar sus mentes, a explicarlo todo. Por ello afirma: “Neal and I are

¹⁵ Charles Olson es muy conocido por su ensayo *Verso proyectivo* escrito en 1950. El concepto está relacionado con el detonante que abre camino para lo que viene después. También tiene que ver con la combinación de respiración y oído en términos de la estructura del poema.

embarked on a tremendous season together. We are trying to communicate with absolute honesty everything on our minds” (Kerouac, *On the Road* 145).

Por otro lado, existen muchas mujeres en la vida del protagonista de *On the Road*, en varios de los cuentos de *The Lonesome Traveler*, en *Pic* y por supuesto en *Tristessa*, dada la gran afición de estos personajes por el género femenino y también por el hecho de que todas ellas se ven obligadas a crear sólo relaciones pasajeras debido a las condiciones de vida y tipo de pensamiento de ellos. Sin embargo, nunca entabla con ninguna de ellas un diálogo tan empático y duradero como el que mantiene con Neal o Dean Moriarty en la versión censurada y también bautizado con los nombres de Vern Pomery, Dean Pomery y Cody Pomery en las diferentes narraciones de las que forma parte.

El encuentro con Cassady fue crucial en muchos sentidos, pues tanto su vida personal como su obra tomaron, a partir de ese momento, un camino diferente por el que hubiera sido imposible regresar. En la primera página de *On the Road* Jack dice: “With the coming of Neal there really began for me that part of my life that you could call my life on the road”. Neal significa un corte, un desvío, un hecho en su vida que cambiará el desarrollo de los sucesos siguientes, Neal se convierte entonces en una notable discordancia,¹⁶ es el quiebre en el orden de los hechos que hace que cualquier circunstancia posterior cambie de cariz. Pero como no hay discordancia sin concordancia, ese quiebre se volvería con el tiempo un cómplice o parte del impulso de la vida, que aunque con varios tropiezos, logra abrirse camino y llegar a donde quiere.

¹⁶ Concordancia es el principio de orden de disposición de los hechos y discordancia son los trastrocamientos de orden o fortuna que hacen de la trama una transformación regulada. No hay trama sin discordancia y ambos conceptos, desarrollados por Aristóteles en su *Poética*, son interdependientes.

Y si para Aristóteles toda composición narrativa es una concordancia discordante y el acto poético era el triunfo de la concordancia sobre la discordancia, para la literatura creada por Kerouac, la búsqueda es al revés, el acto poético es el triunfo de la discordancia sobre la concordancia, porque las discordancias son necesarias para que de ellas emerja la sorpresa y algún hecho que pueda llevarnos a una comprensión diferente de la vida. Los constantes desencuentros entre el protagonista y los demás personajes son discordancias que guían el curso hacia el siguiente episodio de la narración, muchas veces desviándolo completamente.

La falta de coincidencia entre lo que los personajes desean y lo que sucede en verdad, especialmente al hablar de un autor que busca describir el tiempo instantáneo de las pasiones, las acciones intempestivas y los arranques ilógicos es muchas veces el detonante de los relatos. En un momento de reflexión el protagonista de la novela dice: “A pain stabbed my heart, as it did every time I saw a girl I loved who was going the opposite direction in this too big world of us” (Kerouac, *On the Road* 183). Ese sentimiento lo hace capaz de enfrentar la dificultad en torno a su destino y cuando entra al autobús que decide tomar después de cambiar de decisión, se da cuenta de que aquella chica morena que tanto le había gustado se encuentra sentada allí y conversa con ella toda la noche creyendo entenderla bien, pero su limitado español no lo deja llegar muy lejos.

Kerouac fue siempre seducido por los territorios del sueño y del exilio, tal vez porque a través de ellos podía tener otra mirada, una que le permitía ver las cosas de modo diferente, buscar rescoldos desde los cuales formular sus pensamientos y la vida de sus personajes. La rebelión y continuos excesos que lo llevaban a estados alterados son prueba de que lo que buscaba era arrinconar a los personajes y arrinconarse a sí mismo para que la

trama surgiera de esa ausencia de una salida, para después encontrar, como dijimos antes, una forma de solucionar las cosas, de ser capaces de enfrentar la dificultad o lo desconcertante de manera exitosa. Es allí donde se da una suerte de concordancia que es un complemento imprescindible del estado contrario, la discordancia. Y en la persecución de elementos primigenios de la infancia, la mirada de Kerouac también se dirige hacia los sucesos que los unían o desunían a lo largo del tiempo. Es decir, la parte lógica de la cadena que lleva esos elementos hacia la edad adulta, pero también y muy especialmente los sucesos menos comprensibles o claros que hacen que las cosas cambien de curso o se transformen, siendo las muertes, la del padre y del hermano, los momentos de mayor desorden o indefinición, tanto de su vida interna como de la trama de las obras literarias.

Cuando Kerouac se entera de que su amigo había nacido en la carretera, al trasladarse sus padres a vivir a otra región del país, se pregunta a sí mismo, ¿cómo no va a ser Neal la persona más idónea con quien iniciar un viaje por la carretera? De manera un tanto aventurada podríamos decir que Neal es un punto de unión entre dos tiempos, entre la memoria más recóndita de su infancia, la muerte de Gerard —es decir su pasado— y el presente de adulto disipado y narrador. Ambos tiempos están además unidos por la propia carretera, ese elemento que va desde muy atrás hacia el futuro desconocido y que está presente en la mayor parte de sus relatos. Neal es una constante casi imperdible en la vida de Jack: “Suddenly I had a visión of Neal, a burning shuddering frightful angel palpitating towards me across the road, approaching like a cloud, with enormous speed” (Kerouac, *On the Road* 360).

d) Ficción y realidad

La existencia de un narrador/personaje principal que aparece en todas las obras aquí analizadas posibilita varias de las características centrales de la narrativa de Kerouac, como la constancia de un discurso de tono similar, el carácter espontáneo de la narración y la combinación entre cuento/novela y relato de vida/autobiografía que las caracteriza y que crea esta mezcla casi confusa entre ficción y realidad.

Esta figura es medular dentro de este universo narrativo en tanto funge como narrador presencial y testigo, además de enunciar su experiencia propia con toda la subjetividad que puede tener el primer interesado en el resultado de los hechos. En términos narratológicos, él es quien crea la historia, quien hace el texto narrativo y también quien lo narra (Pimentel 10). No es solamente un personaje central, sino hacedor de la trama ya que él mismo planifica la trayectoria de los continuos viajes en torno a los que construye su historia de vida. “The whole mad swirl of everything that was to come began then, it would mix up all my friends and all I had left of my family in a big cloud over the American night” (Kerouac, *On the Road* 112).

Con el primer personaje masculino se alcanza un alto grado de referencialidad dado que, aunque ligeramente transformado a través del tiempo y de los diversos relatos, es reconocible por sus rasgos psicológicos, así como por tener la mayor parte de las veces el mismo nombre, real o autobiográfico. El narrador de *Tristessa* podría ser comparado con Slim, personaje de *Pic*, pues son ambos hombres jóvenes que luchan por encontrar valor o belleza en situaciones difíciles, que logran su cometido de manera asombrosa y se empeñan en mostrar lo feliz que puede ser alguien que entiende la vida desde cualquiera de sus ángulos, que se propone amar el mundo entero desde la oscuridad. Slim asimismo nos

recuerda las constantes evocaciones que Jack hace de Gerard en *On the Road*, pues se ve obligado a recorrer kilómetros de carretera, pero no por el deseo de conocer la geografía americana, sino por rescatar a Pic, su hermano menor. Después de tener que exponerse a muchos sufrimientos laborales, se declara optimista la mayor parte del tiempo, mostrando una manera de ver el mundo que está claramente en sintonía con la del narrador/personaje que nos es presentado también en “On the Mountaintop” en la que lo que importa es su determinación por sobrevivir en circunstancias tangiblemente adversas.

Esta figura de narrador/personaje en plena consonancia (Pimentel 102) tiene conocimiento de la narración y nada de lo que sucede podría darse sin su impulso. Su carácter protagónico excede los sucesos del relato en tanto que asume el contenido y la forma de descripción, creando la ilusión de totalidad al unir los actos de descripción y narración (Pimentel 36). En la novela, Jack narra sus recuerdos, lo que pasa por su cabeza al tiempo de describir los detalles del paisaje y de los puntos por los que pasa en el camino. “If you drop a rose in the Hudson River at its mysterious mouth up near Saratoga think of all the places it journeys by as it goes out to sea forever...think of that wonderful Hudson valley. I started hitching up the thing. Five scattered shot rides took me there...” (Kerouac, *On the Road* 115).

Esta idea de totalidad, de conocimiento global en torno a la narración, está conformada también por la unión de tiempos que se da a través de esta figura que conjuga los elementos que brotan de su memoria con lo que sucede en el presente inmediato. Es el traspaso de estos rastros hacia la ficción creada en la edad adulta una de las muchas formas en las que este personaje/narrador va generando una unión intrínseca entre la ficción y la realidad, entre la fantasía y los sucesos tanto de su vida personal, como de los eventos

sucedidos en el tiempo en el que fue creando los relatos. No es de sorprender que Kerouac hubiera concebido su trabajo de escritor como mediador entre el pasado real de su infancia y la ficción que brotaría en la interpretación de esos elementos. Su intención no era rescatar el pasado a través de la literatura, sino fundir ese pasado con el presente para construir una realidad más total, más abstracta, que abarcara todo lo que le importaba, independientemente de su tiempo.

En un episodio de *On the Road*, Jack viaja con sus dos amigos y pide a Neal que presione más el acelerador pues está desesperado por llegar. En ese momento atraviesa por su mente el eco de vivencias en las que de niño visitaba los escampados de los ríos Paterson y Passaic¹⁷, así la fuerza de sus memorias se combina con la dinámica de su discurso inmediato. Las remembranzas de su niñez le llegan repentinamente como aromas y se mezclan con los nombres extraños de lugares que no conoce y que aparecen en los mapas que revisa continuamente.

La traducción de la imagen de la memoria a la ficción está enteramente relacionada con la referencia que esta imagen tiene en su recuerdo, como si las imágenes de su memoria trataran de tener correspondencia con el mundo, pero con el mundo representado en la ficción. Lo irreal es real, la ausencia se acerca a la presencia, y así la ficción a la realidad. Ann Charters cuenta una anécdota relacionada con esto. Cuando Jack Kerouac estaba en primaria, sus compañeros le pusieron el apodo de *Memory Babe*, cosa que le gustaba mucho. Solía visualizar escenas, eventos, caras y palabras, y tiempo después lo repasaba todo con admirable detalle y con una fuerza semejante con la que veía el presente, hecho

¹⁷ El río Paterson, ubicado en las estribaciones de los Apalaches ha sido inspiración de obras literarias importantes en Estados Unidos, pues tanto W.C. Williams como Allen Ginsberg escribieron un poema con su nombre.

que ayudaba a que el pasado y el presente se mezclaran para generar nuevas imágenes para la ficción. Los recuerdos eran para Kerouac dignos de ser ficcionalizados en tanto que él quería verlos así, merecedores de una leyenda mágica, pues pensaba que cualquier vida humana podía ser leída de esa manera independientemente del nivel de fantasía que ésta tuviera en primera instancia. Ese pensamiento es, una vez más, muy parecido al del narrador de *Tristessa*, o al Jack de *On the Road*, quienes supieron sacar una parte legendaria de sus vidas y de la de todos lo que participaron en la trama. “The second day everything came to me, everything I’d ever done or known or read or Heard of or conjectured came back to me and rearranged itself in my mind in a brand new logical way” (Kerouac, *On the Road* 284).

En la ficción, el escritor evoca las ausencias de la vida real tratando de reemplazarlas. La realidad marca los espacios donde la ficción debe trabajar. El amor por Gerard y el dolor por su ausencia en la vida real, por ejemplo, tratan de llenarse con los continuos viajes hacia sus memorias y la imprescindible representación del hermano desaparecido en gran parte de los relatos que escribió. Así los estados de realidad y la ficción no sólo se unen en tanto que la ficción es tomada de la realidad, sino también en tanto que la ficción que había creado, es decir, toda la leyenda de sus libros, se convierte con los años en la única realidad de su vida. Al conjugar realidad y ficción, el personaje central une también la subjetividad que le confiere el ser objeto de la mayor parte de situaciones que narra, con la objetividad que pretende otorgar a los acontecimientos narrados. Howard Cunnell anota que *On the Road* “alcanza sus dimensiones en la medida en la que supera la relación entre la ficción y la verdad, ya que la verdad, según Kerouac, significa la penetración real de la conciencia en

todo lo que ocurre” (14). Podríamos entonces, a partir de ello, armar una nueva relación entre estos dos mundos considerando que la ficción se vuelve realidad en la medida que la conciencia la penetra, lo cual significaría que gran parte de los elementos de la ficción alcanzarían a unirse a la categoría de realidad, generando así una nueva forma de traslape o sobreposición. El estudioso creía que Kerouac “buscaba una tensión entre la verdad subjetiva que encontraba en los orígenes de su vida y un sentido de la realidad objetiva que siempre mantenía esas verdades a cierta distancia” (100).

La mirada profundamente romántica que Kerouac tiene de sí mismo, de sus personajes y de la manera en la que suceden los hechos de la vida lo acerca naturalmente al mundo subjetivo de la ficción. Sin embargo, esa mirada es contrastada por la manera descarnada que también tiene al referirse al desasosiego y falta de esperanza de su tiempo, los años posteriores a la guerra y la Gran Depresión y todo lo que aquello significó para Estados Unidos y para otros países que llamaron su atención. Por otra parte, el carácter palpable y material de las vivencias reales se ve nítidamente en la novela mientras describe carreteras o rincones de la ciudad. “Neal had arrived the night before, the first time in NY, with his beautiful little sharp chick Louanne; they got off the Greyhound bus at 50 St. and cut around the corner looking for a place to eat and went right in Hector’s, and since then Hector’s cafeteria has always been a big symbol of NY for Neal” (Kerouac, *On the Road* 109). La manera de describir estas vivencias, además de la absoluta coincidencia con la realidad de las indicaciones de las calles, lugares y carreteras al empezar a narrar un relato de ficción, nos hablan de su intención por unir o combinar estas dos facetas de la vida, en otros contextos antagónicas.

Así como el pasado forma parte del presente, el mundo de la ficción entonces deja de

ser un mundo paralelo al real para formar parte del mismo, mientras las vivencias reales se van ordenando de manera diferente en términos de la creación de la ficción, generando así una nueva realidad, más cercana tal vez a quien la describe o al deseo de éste en términos de la realidad original. La escritura se crea entonces *in situ* y la ficción la transforma al envolverla para alimentarse de ella. La fuerza de la expresión de lo que se acaba de ver o vivir afecta la visión misma de las cosas, es decir, la ficción agranda la realidad, poniendo en relieve ciertos aspectos de ésta y mientras mejor trabaja, mejor ilumina los aspectos que quiere iluminar de la vida real. Así, al salir la ficción de la realidad, también la va transformando, ya que la inventa y la descubre, dado que la imagen inicial al ir cambiando con el tiempo es susceptible de ser nuevamente inventada y descubierta.

En su intento por diluir la distancia entre ficción y realidad, al igual que lo hicieron los pintores vanguardistas europeos o los escritores de la vanguardia latinoamericana, herederos de la visión romántica del siglo XIX, Jack Kerouac quería anular la distancia entre la vida y el arte, pues su visión de la escritura y su práctica de vida así se lo exigían. Su manera de entender el mundo, según la cual vivir la vida hasta sus últimas consecuencias y escribir eran casi sinónimos, suponía una estrecha relación entre vida y creación literaria.

La vida para este narrador se vuelve a plantear desde la ficción, pues por un lado existen datos claramente biográficos como su origen francocanadiense, su condición de viajero e inmigrante permanente o su desenfadado manejo de la lengua inglesa que él mismo atribuía justamente a su origen extranjero. Y por el otro, existe una carga profundamente mágica y poética que nos lleva a pensar continuamente en el discurso literario, como en este fragmento de *On the Road*: “.....but then they danced down the

street like dingedodies,¹⁸ and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a common place thing, but burn, burn, burn like yellow roman candles across the night” (113).¹⁹

En la novela casi no hay intervalos en los que el narrador describa sus pensamientos aprovechando la ausencia de acción, porque como él narra lo que vive, siempre hay acción, inclusive cuando sólo reflexiona, porque la reflexión se da en torno a la acción que lo rodea en ese momento. Así, aquello que postula para la vida, es lo que postula para la novela. Kerouac quería articular su mundo del mismo modo en el que quería articular el material para sus relatos, persiguiendo afirmar su propia vida a través de la escritura.

Él pensaba que así como se crea una obra literaria es preciso crear nuestro mundo, construcción que está anclada en la vida práctica, en la cotidianidad, en el paso del tiempo, como debe estarlo la gestación de una obra artística. Ser escritor para él consistía en maravillarse continuamente con las cosas más triviales de la vida o por lo menos reparar en ellas, y si los pintores que le gustaban buscaron alejarse de lo netamente pictórico del arte clásico, él trató de alejarse de lo que se consideraba netamente literario, y aquí vale la pena recordar lo que más le conmovió de Neal Cassady cuando lo conoció y decidió

¹⁸ *Dingedodies* es una palabra que él inventó justamente en este contexto, es algo como danzarines o juguetones. La palabra ha sido utilizada después siempre en relación con él. El comediante Russell Howard puso 'Dingedodies' de nombre a un DVD en 2009.

¹⁹ La idea de velas romanas, retomada en la novela posteriormente cuando contempla las estrellas desde Wyoming y se asombra de su soledad (321), es central para Kerouac, y se remonta a Walter Pater, quien en su aclamado estudio “The Renaissance: Studies in Art and Poetry”, afirma: “To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life”. No es de extrañar que el escritor que afirmó también que no es el fruto de la experiencia lo que se busca, sino la experiencia en sí misma, hubiera llamado la atención de alguien que dio más importancia a la parte vivencial de la literatura, que al conocimiento libresco.

seguirlo y hacerlo personaje: “He is the friend who smiles at sunset while looking at the railroad tracks” (Kerouac, *On the Road* 360).

La experiencia estética se da, o se busca en todos los ámbitos, no sólo en las artes. A propósito de esto, en “Pensando en Jack: un prefacio”,²⁰ Creeley dice que el autor de *Mexico City Blues* logró captar el ritmo de todo lo que sus sentidos absorbían, y estar con él como lo hacía con el jazz, no escribir acerca de él como tantos otros hacían. Creo que esa afirmación resume muy atinadamente lo que sostengo en esta sección como una característica esencial del escritor: Kerouac no quería describir las vivencias desde afuera, sino vivirlas y contarlas sin mediación intelectual. Su discurso es directo, se refiere a la acción en proceso, a la vida mientras se vive y no al recuento sobre ella.

Las prácticas de arte y vida que tenía Jack Kerouac se complementan mutuamente todo el tiempo, porque el ímpetu de la ficción de la que él mismo es protagonista da impulso a su vida, mientras que su vida se apresura para que el curso de la ficción no pierda ritmo. Se trabaja en ambos lados y ambos reciben influencia mutua, pues sus necesidades reales estaban casi siempre emparentadas con las necesidades que imponía la continuidad de su trabajo. John Clellon Holmes en su famoso ensayo “This is the Beat Generation”,²¹ en el que habla de la reflexión que se hacía en esa época después de dos guerras mundiales, dice sobre Kerouac “...he could never keep the world out of his dreams”, con lo cual sintetiza tal vez la cercanía que había para él entre vida y arte.

Existe una vinculación clara entre el relato de vida del narrador/personaje y la propia

²⁰ En su citado libro *La práctica del adentro*, Robert Creeley dedica un ensayo a su amigo Jack Kerouac.

²¹ John Clellon Holmes fue un narrador y poeta norteamericano. Su novela *Go* es considerada por muchos como la primera novela Beat que se escribió. El ensayo mencionado fue publicado en el *New York Times Magazine* en 1952 y es una importante referencia sobre la generación.

narración como resultado. La trama no importa tanto, importan más las personas que van desarrollando la obra en vivo. Se trata de la biografía de un sujeto o más bien de varios que escriben y no tienen problema en aceptarlo, pero el relato envuelve a momentos la descripción biográfica de la que depende. Casi no existen personajes estrictamente ficcionales, salvo algunos secundarios y pasajeros que se supone sólo fueron creados para sostener la historia de los otros personajes basados en la vida real que conforman el relato. No existe sin embargo un orden cronológico, es decir su vida no es contada en orden como si fuera un diario, se cuenta a intervalos, de forma desordenada, mezclada con los recuerdos de infancia, los deseos, los sueños y es justamente ahí, en ese orden arbitrario donde aparece la verdadera ficción, en esa poética instintiva que sale del desconcierto de la cotidianidad, del modelo sin modelo que se va construyendo siguiendo el ritmo de los hechos reales.

II

EL VIAJE COMO ESTRATEGIA LITERARIA

El viaje en tanto actividad central, búsqueda interna o geográfica, pasatiempo o forma de vida y su consiguiente registro narrativo, será la materia de interés de la segunda parte de este estudio. Se indagará en los medios y propósitos de los diferentes viajes emprendidos por los personajes que aparecen en las obras a las que hacemos referencia. A saber: *On the Road*, ícono de la literatura del movimiento; algunos de los relatos de *Lonesome Traveller*, atisbos cortos y sugerentes de aquello que marca el énfasis de la narración en el movimiento y en el carácter temporal de las vivencias; tangencialmente las novelas cortas *Pic* y *Tristessa*, cuya dinámica radica justamente en la sorpresa y resolución del viaje; y la voz poética de *Mexico City Blues*, que también implica cierto nivel de movimiento espacial y temporal. Al igual que en el capítulo anterior, propongo el estudio de varias obras en lugar de una sola, dado que repartidas a lo largo de ellas, están diseminadas las características que este trabajo pretende señalar. Revisar diferentes relatos es esencial para este capítulo, porque la unión entre camino y escritura, es decir la idea de escribir mientras se hace camino, o más propiamente para hacer camino, se aprecia en varias obras construidas con una dinámica de inclusiones. Se optó por varias obras para poder observar el avance o transformación de los personajes en el trayecto y constatar la prolongación del *verso proyectivo* inicial, además de que existen otros puntos de convergencia importantes, si indagar sobre el viaje es lo que interesa.

Aunque algunos teóricos llegan a considerar a la literatura de viajes como un género en sí mismo, en este caso analizo la práctica de la constante traslación como meollo de una

forma de escritura que tiene al viaje perpetuo como principal destino y que puede estar expresada, como aquí sucede, a través de la novela, cuento o poesía. Me apoyo nuevamente en el estudio teórico del rollo original de la novela *On the Road* hecho por Howard Cunnell, Penny Vlagopoulos, George Mouratidis y Joshua Kupetz, y en los conceptos vertidos por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, de suma relevancia justamente al hablar de movimiento y sobre el punto de vista de los narradores cuando la narración está en movimiento.

En estos relatos el viaje se convierte en un mecanismo o estrategia literaria. El narrador homodiegético²² viaja no sólo para narrar lo que ve, sino también para orientarse, para mirar la vida de manera diferente de como la miraría si no tuviera que escribirla, creando con ello una relación de dependencia entre viaje y literatura. Alejado de toda teoría académica sobre el viaje, Kerouac se propone registrar diferentes vivencias en relatos que dependen en gran medida del movimiento, que se construyen en los trayectos o recorridos. “And now he (Neal) was settling to his life’s work which was the study of things themselves in the streets of life and the night” (Kerouac, *On the Road* 246).

La idea de que la escritura se parece a un camino y que al atravesarlo Kerouac iba a lograr construir su proyecto narrativo, no responde sólo al terreno de la anécdota, tiene bases más profundas que eso, porque fue desde el inicio uno de sus objetivos más claros. Al describir la literatura de este autor como impensable sin el movimiento, George Mouratidis afirma que *On the Road* no es biografía, sino cartografía interior y exterior del enfoque

²² En la narratología, narrador homodiegético es el que se encuentra dentro de la historia que cuenta, lo que sucede claramente con el narrador/personaje en Kerouac. En este caso siempre hay un cuestionamiento en cuanto al lapso de tiempo que pasa entre los acontecimientos y su narración.

cambiante que el escritor tenía sobre Neal (109). La literatura de Kerouac es como un camino en tanto no lineal ni predecible “...un lector se debe acercar a la prosa desparramada de Kerouac dejando que el relato gire, retroceda y se desvíe hacia sí mismo por una serie de derivaciones y aceptar que el cambiante horizonte de significación es parte de la experiencia del significado” (Kupetz 123).

Con la realización de *On the Road* Kerouac deseaba definir los Estados Unidos de América, su país adoptivo (Charters 142) y mostrar su esperanza en él, pese al desasosiego que primaba después de la Gran Depresión. Planteaba una descripción de un país en formación, con bríos e indefiniciones, que según su concepción empezaba a tener una literatura propia (muchos teóricos consideran a *On the Road* como la primera novela moderna norteamericana a pesar de la existencia de textos esenciales que son anteriores). Para ello realizó muchos viajes por tierra, lo que prueba que el territorio físico y los posibles desplazamientos que por él pueden hacerse eran parte central de su idea para descifrar un país pujante y vigoroso que no se puede concebir sin la noción de movimiento. Su idea de Estados Unidos abarca, entre otras cosas, todos los rincones que visita en sus trayectos, las mismas ocurrencias descabelladas que él y sus amigos tenían sobre todas las cosas mientras viajaban. “Kerouac estuvo siempre en movimiento, oscilando entre los planes de la vida laboral, matrimonio y familia y enloquecer y lanzarse en pos de un misterioso objetivo” (Vlagopoulos 103).

El movimiento continuo es inherente al tipo de narración que Kerouac propone desde el inicio. Jack o el narrador/personaje vive una gran cantidad de peripecias al preparar su primer viaje en carretera y empezar a construir la novela. Al término de estas aventuras por territorios desconocidos duerme en un cuarto de hotel carretero que sería el primero de una

larga lista. Al abrir los ojos después de más de doce horas de sueño, no reconoce los muebles ni objetos a su alrededor. El instante, sin embargo, no le provoca miedo ni inseguridad, sino que lo toma como un momento decisivo cuyo efecto se repite en su vida y su trabajo. No saber con exactitud dónde está contribuye a generar ese estado de volatilidad, de libertad respecto de la realidad inminente del momento, que es en verdad una de las cosas que anhela, como lo expresaría después: “I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, that I didn’t know who I was...I was far away from home haunted and tired with travel, in the cheap hotel room I’d never seen” (Kerouac, *On the Road* 120). El movimiento confuso, inclusive entre sueño y realidad, detona un estado deseable y propicio para la creación.

Este narrador/personaje es una figura privilegiada desde el punto de vista narrativo porque todo confluye en él, pues él es quien planifica, viaja y después reflexiona al respecto y por ello la narración puede ser prospectiva, retrospectiva o simultánea de acuerdo a su propio punto de vista, pero gran parte de ella involucra el movimiento. La historia está pre estructurada en su mente, de ahí parte para narrar la planificación, y el lector primero conoce la información para verla después en acción durante el viaje-novela. Y así como el relato es el punto de encuentro entre el viaje interior y los viajes físicos, también lo es entre el pasado y el presente, pues se narra algo aun cuando la distancia temporal entre “acontecer” y “narrar” (Pimentel 16) sea mínima y por eso la memoria se convierte al mismo tiempo en punto de partida y de llegada.

El narrador/personaje en los diferentes relatos es en sí mismo un constante ir y venir, pero siempre vuelve a su lugar originario, a Lowell y en el caso de la novela también a *mamère*. Sus desplazamientos geográficos significan y representan muchas cosas, “su

búsqueda es interior, las enseñanzas de la carretera, la magia del paisaje americano descrito como en un poema, iluminan y realzan la peregrinación espiritual...la carretera es el curso de la vida y la vida es una carretera” (Cunnell 41). El movimiento es imprescindible, se da indefectiblemente y en todos los sentidos.

La añoranza por lo perdido no sólo no desaparece a lo largo del camino, sino que da fuerza a los personajes para seguir caminando. Lowell y Gerard son epicentros que se transforman de acuerdo a la circunstancia o momento, son los puntos desde los que brotan las preocupaciones y los lazos verticales y horizontales que los personajes tienen con el mundo. La memoria permite al adulto volver a eventos de su vida con los que va construyendo una narración, mientras el pasado asalta intermitentemente el presente y la vida puede compararse con el camino sinuoso que los personajes deciden recorrer. George Mouratidis recuerda que Kerouac al hablar de la impredecible estructura de *On the Road* había dicho “la experiencia de la vida es una serie regular de desviaciones” (121). A través del constante movimiento, que es demasiado reiterativo y protagónico como para considerarlo un simple recurso, el narrador/personaje, a quien no se le puede atribuir la objetividad que se le reclama al narrador omnisciente (Pimentel 114), no sólo multiplica los recorridos o paisajes del campo, sino los significados de las cosas, las maneras de comprender el sentido escondido que se va generando en la vida. En los relatos, se mueven incesantemente los vehículos en la carretera, pero también se transforman las subjetividades, llevando a los viajeros de vuelta al colegio, a escuchar la voz de los amigos ausentes, a la casa materna, mientras todo se conjuga de distinta manera cada vez. Y esa subjetividad es esencial en estos viajes que no sólo se emprenden para discernir lo local de lo nacional o universal, sino para acomodar las vivencias internas.

Existe en la vida de los personajes un lado fijo y otro siempre en movimiento. La niñez de Jack, marcada por el gato de Gerard, es uno de los puntos fijos desde donde se construye el mundo mientras las otras sensaciones se agrandan o se achican dependiendo de la perspectiva con la que son enfocadas. “What is that feeling when you’re driving away from people and they recede on the plain till you see their specks dispersing? It’s the too-huge world vaulting us in, and it is goodbye” (Kerouac, *On the Road* 255).

Los viajes son muchas veces discordancias,²³ pues transforman a los personajes y porque en su transcurso se crea el escenario para que los hechos cambien de curso. Son el impulso o detonante para que se produzcan las acciones o los pensamientos, y cuando no son en carretera, los personajes empiezan a recorrer las calles por las que transcurrió su niñez y a experimentar toda clase de desplazamientos de la memoria. En *On the Road*, mientras Jack prepara alguno de sus muchos viajes o analiza el mapa para ver qué carretera le conviene tomar, se le aparece espontáneamente la imagen del almacén en el que solía tomar cerveza cuando era adolescente y al cual probablemente no había vuelto en muchos años. Sus constantes desplazamientos constituyen recorridos muchas veces ilógicos, pues a veces avanza en una dirección para inmediatamente regresar sin razón aparente, dado que los recorridos están comandados por sus recuerdos, por la necesidad de recuperar aquello que perdió, aquello que lo impulsa a seguir buscando. Los desplazamientos de la memoria en quietud podrían tal vez tomarse como una contraparte disfrazada para la existencia del movimiento, una búsqueda de equilibrio entre la imparable errancia y su contrario. Entre los dos viajes a México de los que consta *Tristessa*, el protagonista pasa un tiempo varado

²³ Aquí se emplea nuevamente la noción de concordancia/discordancia de acuerdo a la categoría de Aristóteles mencionada en el primer capítulo.

en Estados Unidos sin saber si volver o no. "...I didn't tell her I loved her but when I left Mexico I began to think of her and then I began to tell her I loved her in letters....I hurried back too late, I should have come in the spring, almost did.....just touched the border of Mexico and went on to California....I waited too long" (63). Es claro que la calma y la quietud nunca llegan del todo, pues las reminiscencias del movimiento anterior y la planificación de los futuros emprendimientos las invaden.

Y si el sujeto en formación construye su identidad en relación a aquello que comparte con su tiempo y su lugar de origen, ¿de dónde debe agarrarse aquel que sueña con cambiar constantemente de territorio, con conocer personas diferentes todo el tiempo, mientras va dejando atrás a todas las demás? ¿Con qué debe identificarse si todas sus contrapartes están también en constante traslación? Sucede que muchas veces los extremos son la única alternativa para poder lograr cierta identidad. "La carretera o el constante movimiento borran temporalmente la identidad, pero dentro de un proceso en el que se busca generar otra, integrada a la genealogía de vagabundos y buscadores" (Vlagopoulos 84).

La continuidad de la obra, es decir ese camino aparentemente descabellado pero continuo, puede ser ejemplificada en la manera en la que está construida la versión original de la novela. *The original scroll* es justamente eso, un rollo largo sin capítulos ni párrafos, en cuya extensión aparecen todos los elementos que constituyen la vida a través del tiempo y el espacio. Esa continuidad se ve también en la totalidad de la obra de este autor, ya que aunque está compuesta por diversos géneros, está relacionada siempre con el movimiento de los personajes y especialmente del narrador/personaje, que se nos presenta casi idéntico en las distintas narraciones.

El tránsito territorial o geográfico es también una representación del viaje de la vida.

Es el espacio en el que se unen los recorridos en carretera con el viaje interior compuesto por desplazamientos que se realizan en zonas de lo íntimo y que, como ya señalamos, dirigen la vida cotidiana. Los viajes físicos que se describen en los relatos suelen ser rápidos, pero la sensación del viaje interior, apesadumbrada por la memoria, sigue a los personajes por detrás y es entonces ahí, en el relato, donde se funde la experiencia. Aunque en estas obras no hay desfase entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso (Pimentel 43), pues el narrador/personaje trata de que no haya mucha mediación²⁴ entre lo que pasa y lo que nosotros leemos, el desfase resulta en la propia experiencia de este protagonista.

La conversación que propone Kerouac con sus amigos, con su país, con su pasado, o con la vida disipada, tiene por sentado el movimiento casi perenne. El narrador/personaje se va autoconstruyendo a lo largo de la obra como un ser dinámico, impulsado por la nostalgia, la curiosidad, o a veces la ansiedad. Se asume como un ser incompleto que busca lo desconocido para complementar su visión de las cosas y pone muchas veces el acento en la duración de lo que está haciendo, más que en lo que está haciendo propiamente; en la descripción de los hechos mientras ocurren, en vivir el momento sin mucha reflexión. Pero tanto el protagonista de *Pic*, ese joven incomprendido de gran talento musical y Jack en *On the Road* y en *Tristessa* saben que la constante divagación mental y geográfica no les traerá únicamente alegrías o conquistas. Los relatos, por lo tanto, no dejan de aludir a las condiciones materiales y espirituales que por un lado generan esa errancia, y que por el otro son consecuencia de la misma, afincándola así en su pensamiento como conducta constante o visión del mundo.

²⁴ Aunque el narrador trata claramente de evitar la mediación, pues, como se dijo en el capítulo 1, esta obra es en gran medida biográfica y busca la espontaneidad en el discurso, el mero hecho de hablar en pasado ya indica una mediación, es decir pasa necesariamente algo de tiempo entre lo que sucede y su consiguiente narración.

El tantas veces forzado abandono de las cosas amadas, el estar condenado, como todo viajero a la sobreposición de sensaciones, a tener una idea de la realidad siempre mezclada con otra imagen de aquello que se escapa continuamente, son algunas de las condiciones que acepta un ser que está de antemano resignado a no poder domesticarse. Por ejemplo, el protagonista de la novela pasa la vida persiguiendo el alma y recuerdo de su hermano menor, escapando del sentimiento que le dejó la enfermedad y muerte de su padre; y viviendo a la sombra de su madre, quien a su vez también se cambia de casa y ciudad continuamente porque las circunstancias económicas nunca parecen estar a su favor. Todo ello le implica correrías en general irracionales, poco prácticas y a los ojos de algunos inservibles, pero las mismas responden a, y a la vez provocan, la búsqueda interna que marca su obra y su concepto de creación artística. El narrador/personaje se mantiene en constante desplazamiento, grabando en sus ojos las vivencias al ritmo de un pasajero que viaja en un tren de gran velocidad y que tiene que esforzarse por captar las imágenes que se van borrando mientras él pestañea al pasar. El viaje le sirve para articular las imágenes reales e imaginarias y registrarlas, mientras constata que ciertas presencias se repiten en su vida, y las ausencias también.

La constante traslación constituye en estos relatos una necesidad existencial que parecería en ocasiones ineludible, porque aunque el desplazamiento está condicionado en la mayor parte de los casos a voluntad propia, a veces parecería no ser una elección, sino una realidad dada. “...habíamos vagado por los bosques sólo porque no éramos capaces de vivir en armonía en la ciudad” apunta Robert Creeley en un ensayo sobre artistas amigos que incluye a Kerouac (13). El viaje es una respuesta a la imposibilidad de encontrar un lugar donde poder descansar, de ubicar un suelo que los detenga y desde el cual poder

mantener correspondencia con la realidad inmediata y tangible. El narrador/personaje enuncia la narración desde el lugar de los hechos que son los escenarios del viaje, es decir desde el movimiento, y mantenerse en movimiento tiene muchas implicaciones en cuanto a la manera de ver la vida, pero al mismo tiempo, es un resultado de esa visión.

Los protagonistas de *On the Road*, *Pic* y *Tristessa* rechazan sistemáticamente los trabajos estables, aquellos que suponen una rutina o una repetición forzosa de actividades. En cuanto a los estudios formales pasa lo mismo, aunque por diferentes razones. En *On the Road* Jack no logra permanecer en la universidad el tiempo necesario, viviendo toda clase de decepciones y problemas pese a su probada capacidad como estudiante y como deportista. El protagonista de *Pic*, por su parte, no tiene acceso a la educación formal y se ve obligado a buscar empleos eventuales, mientras que el de *Tristessa* no hace referencia específica a ninguna de las dos cosas en su vida anterior al relato, pero sus actitudes hacen pensar que el orden estructurado nunca fue lo suyo. Todos ellos privilegian la libertad sobre la comodidad o un mayor dominio de la vida cotidiana. Existe en su actitud una clara voluntad por evitar acostumbrarse a algo, por desplazarse siempre por lugares anónimos sin reconocimiento de ningún tipo. Su discurso toma forma en la experiencia vivida que pretende concentrar su saber en la vivencia propia, libre de teorías o posturas explícitas.

Aunque sin manifestarlo, el viajero siempre arriesgado y a veces hasta temerario, cuestiona muchas cosas a su paso, su actitud de desapego y constante movimiento es desde ya un renegar a la permanencia, un cuestionamiento a todo lo estable, a los mandatos institucionales de cualquier orden. Él escapa hábilmente de las implicaciones del Estado y de la familia, objetando así la lógica de aquellos que se adscriben a ellas y a todo tipo de sedentarismo. Como buen nómada, logra trasladarse de manera irrestricta sin que la falta de

dinero ni la distancia constituyan un impedimento, pues el esfuerzo humano está contemplado cuando se trata de registrar la transformación de las cosas y reflexionar en torno a ello. “Kerouac habla del porqué de la carretera, no de la carretera”, dice Cunnell (25), refiriéndose a la reflexión sobre las cosas, y desde luego a su constante necesidad de *hacer que las cosas signifiquen otra cosa*.

Parecería que los errantes, los caminantes que pretenden siempre dejar todo atrás fueran hostiles a la historia, a la recapitulación de los hechos, dado su rechazo a cualquier tipo de orden, pero no es así, pues el relato de vida registra minuciosamente lo que sucede, la sucesión de concordancias y discordancias de diversa índole. El sujeto narra mientras viaja, o viaja mientras narra, y resuelve su propia migración, su condición de alma destinada al movimiento, suele volar por diversos medios hacia otras épocas de su vida, hacia personas que no están en ese momento, viaja con el ánimo de preservar la subjetividad inaugurada en el pasado. “I was busily at work with my novel and when I came to the halfway mark, after a trip down south with my mother to visit my sister, I got ready to travel west for the first time and thought of Neal. Allen and I saw him off” (Kerouac, *On the Road* 113).

El viaje en sí mismo llega a tener tal preponderancia que Dios es llamado “The Master of Wisdom/The Great Ferryman/ The Great Vehicle Being” en la última parte del *Chorus 6* de *Mexico City Blues* (6). El movimiento es valioso *per se*, es lo que buscan los personajes en las narraciones y también la voz del libro de poemas. Es evidente la primacía que el narrador le da al movimiento como búsqueda de destino existencial, como intención de encuentro con el verdadero ser. El protagonista del cuento “Big Trip to Europe” otorga atributos de ser vivo al barco en el que viaja y cuando se apresta una terrible tempestad, él

dice que nada sucede excepto Dios y aunque tiene miedo está seguro de que al final el barco no perecerá.

En el cuento “Slobs of the Kitchen Sea”, en el que el personaje se ve obligado a abordar un barco sólo para poder trabajar como ayudante de cocina,²⁵ el protagonismo de los viajeros en tanto viajeros es claro, pues no sucede absolutamente nada más que el viaje, además de que en tierra las cosas no son prometedoras. Lo que se busca es poder ir y venir sin razones aparentes ni explicación. De igual forma, la gran cantidad de personajes secundarios que hay en *On the Road*, que no dejan huella muy profunda en los lectores, es la prueba de que el paso de los personajes principales por muchos lugares y realidades es lo importante. Los numerosos hoteles, siempre modestos y lo suficientemente anodinos como para no necesitar describirlos, son otro símbolo de que la casa de paso, el hogar fuera del hogar, la transitoriedad, es lo que realmente se busca.

Y aquí cabría preguntarse, ¿Por qué los protagonistas escogen invariablemente ser foráneos? ¿Qué es lo que cambia en ellos durante el viaje? ¿Qué es lo que se mantiene igual? Los personajes registran su ímpetu por buscar siempre que pase otra cosa, por pasar de inmediato a la siguiente escena, pues para ellos es más importante la trayectoria hacia algún otro punto o circunstancia que la permanencia en él. El viajero entonces apunta a construir en movimiento, a permanecer como extraño incluso en su lugar, pero no propone sin embargo despedidas definitivas ni un desentendimiento de las cosas. De hecho, lo que busca es un diálogo constante y dinámico con lo que va viendo en el transcurso, con

²⁵ Este personaje hace pensar en Ishmael, protagonista de *Moby Dick* un clásico de la literatura norteamericana escrito por Herman Melville que consiste en largos viajes por el océano. También en *On the Road* al iniciar un viaje, Jack cuenta que después de dejar una nota a su madre, tomó su bolsa de lona con algunas pertenencias y se fue hacia el Pacífico con 50 dólares en el bolsillo, como un verdadero Ishmael (112).

aquello que como él, está en constante transformación. Penny Vlagopoulos recuerda que al describir Kerouac a su generación y lo que sus integrantes buscaban había dicho: “la sensación de ser un extraño en mi tierra se debía en parte a que algo me había roído por dentro para empujarme a ser diferente de todo esto” (80). El viaje es una consecuencia directa de sus sentimientos y su búsqueda de identidad en un país ajeno y está relacionado con casi todos los aspectos de la vida práctica y emocional. Así vemos que la sensación de extrañeza lo hace huir o viajar a tierras lejanas y construir su historia de vida respondiendo a diversas circunstancias. Jack y los demás personajes en *On the Road* se encuentran en movimiento continuo ya sea por Estados Unidos o haciendo uno de los tres viajes a México; el protagonista de *Pic* pasa gran parte del tiempo en el relato trasladándose de una región a otra y haciendo alusión a otros traslados; *Tristessa* está construida por una estadía en México; mientras que el relato “Big Trip to Europe” narra el paso del narrador/personaje por ciudades europeas y africanas; y “Slobs of the Kitchen Sea” es un largo viaje en barco.

El desplazamiento es multidimensional, altera las ideas y aún en condiciones difíciles implica búsqueda, construcción, acumulación de valores intangibles y es justamente esa mutación lo que el narrador quiere registrar. “I wasn’t scared, I was just somebody else” dice Jack al despertar en un cuarto sin saber dónde está, aceptando la transformación como algo positivo sin saber exactamente en qué consistirá. (Kerouac, *On the Road* 120). Los personajes no se aferran a lo definitivo porque saben que en realidad nada lo es. Suelen ser expulsados de varias partes, muchas veces inclusive de sus propias vivencias, como sucede con Neal cuando despierta de una borrachera y no recuerda qué pasó la noche anterior, sintiéndose extraño a la historia en la que participaban los demás. La naturaleza marginal de la mayoría de ellos, su desapego a lo material, aunado al hecho de

no tener rumbo ni quehacer específico, los hace más proclives a una vida de constante movimiento. “Beyond the glittering street was darkness, and beyond the darkness, the west” (Kerouac, *On the Road* 160).

Así la sorpresa, el desconocimiento sobre lo que sucederá después, es muchas veces el detonante que lo hace despegar y los personajes se encuentran con que lo mejor de la aventura es no saber lo que vendrá. Los protagonistas de estas narraciones: Jack, Neal o el hermano mayor en Pic se trasladan de manera irrestricta, y “...no van de lo marginal al centro, su territorio siempre fue excepcionalmente marginal” (Vlagopoulos 84), pues el desplazamiento continuo agudiza el carácter *underground* de su búsqueda y tipo de vida. No se trata de una migración en un solo sentido, el traslado es constante y en diversas direcciones; se van generando correspondencias que se sabe de antemano que habrá que abandonar, pero no por ello son menos profundas o importantes.

El contacto con otros nómadas empedernidos, como sucede a través de las cartas que Ginsberg envía al narrador/personaje desde África (Charters 51) o la preponderancia que se le da a una charla de éste con un chofer que pasaba la vida en los caminos en *On the Road*, marca el viaje del personaje que se mira en ellos. El amor del protagonista de *Tristessa* por Tristessa también es una exaltación al desorden, al movimiento ininterrumpido y especialmente a lo que queda de ello. En un plano más general, la gran afición que muestran varios personajes por el blues —género enraizado en uno de los traslados masivos más calamitosos conocidos de la historia— está relacionada con el ejemplo de viajeros anteriores que marcan el camino²⁶.

²⁶ Gran parte de los músicos que iniciaron el blues son descendientes de esclavos africanos que llegaron masivamente a Estados Unidos, y la admiración hacia ellos constituye de algún modo respeto y admiración por sus ancestros y la forma en la que se supieron adaptar a su nueva realidad.

Por todo lo antes mencionado, es muy difícil encasillar el tipo de viaje y de viajero a los que aquí nos referimos, pues aunque son esenciales a la obra, son viajes sin motivo reconocible. Los personajes no llegan a ser inmigrantes en ningún lugar debido a que siempre permanecen ahí sólo por períodos cortos de tiempo, como sucede con el protagonista de *Tristessa*; tampoco viajan por circuitos predeterminados por estudiosos o viajeros precedentes. Ninguno de ellos es un exiliado en el sentido cabal de la palabra, aunque muchas veces, como sucede con el protagonista de de la novela, traten de huir de sí mismos y de su realidad cotidiana. De hecho el propio Kerouac los habría definido como algo vago, sin función clara en los diarios que datan del tiempo en el que escribía la novela. “On the Road trata de dos chicos que van a California haciendo autostop, en busca de algo que al final nunca encuentran, y se pierden en la carretera y vuelven con la esperanza de algo más” (Cunnell 11).

El largo viaje de *On the Road* es una combinación de viaje nomádico, es decir la intención de mantenerse en constante movimiento sin objetivo específico; viaje cultural, aquel en el que el sujeto quiere conocer cosas nuevas y aprender de lo que ve, y viaje de reflexión, traslación en la que el sujeto no está tan interesado en el espacio físico del nuevo lugar, sino en la actitud propia frente a una nueva circunstancia y sus consecuencias. En “Alone on a Mountaintop”, se ve claramente que la tendencia hacia la reflexión inmanente del viaje es la que predomina, pues el cuento es un periplo al que el protagonista va con el propósito de estar solo. Él es el centro de la atracción narrativa, es un héroe secreto aunque nadie lo haya nombrado así (Pimentel 138) y durante todo el relato lo único que importa es lo que le sucede a él.

Los relatos no se disuelven, son victoriosos en la medida en la que no sólo se fortalecen con la experiencia del viaje, sino que dependen de él para constituirse en relatos. “And all in that sun. Have you dug this Mexican sun, Jack? It makes you high. Whooh! I want to get on and on...this road drives me! (Kerouac, *On the Road* 303). La estructura misma es hostil a la estabilidad o al posible aburrimiento, la quietud no es una opción deseable ni en términos narrativos ni por lo que a la vida de los personajes respecta. En un poema el autor habla de un sueño en el que aparece su hermano Gerard, pero éste también está en movimiento: “My mother saw him in heaven/Riding away, prophesying/Everything will be alright/which I have learned now..../ (“Mexico City Blues” *Chorus* 19).

Los viajes en la vida real de Kerouac terminaron justo cuando terminó la escritura de *On the Road*, periodo que se extendió de 1948 al 1956. Ese hecho es una muestra más de la unión profunda que existe entre el viaje y la creación, que hace que el viaje se convierta en puente entre ficción y realidad. Hacia el final de *Tristessa*, el protagonista empieza a planificar una visita a Italia. “I’ll write long sad tales about the people in the legend of my life. This part is my part of the movie, let’s hear yours.” (96).

III

LA MEZCLA INTERMINABLE

a) Todo tiene cabida

La combinación de elementos disímiles, los contrarios que con frecuencia se tocan, la interferencia de unos sentimientos sobre otros, así como la prolongación de las temáticas desplegadas hacia otros ámbitos, son constantes demasiado reiterativas para no reparar en ellas, para no ver la clara intención de proponerlas como parte esencial de un discurso. Su permanente aparición a lo largo de la obra de Jack Kerouac nos hace pensar que su búsqueda privilegia notoriamente la contemplación y expresión del todo antes que de las partes, es decir que para él, los hechos aislados no significan lo suficiente. Esta visión que, como he mencionado en los capítulos anteriores, a momentos empata la ficción con la realidad, o a los personajes con las personas, va creando no sólo una singular mezcla de elementos o sensaciones, sino también una interposición entre géneros literarios e inclusive entre diferentes artes.

En este capítulo estudio la manera en la que Kerouac logra empatar los elementos del lenguaje literario con los de la creación musical de manera excepcional y novedosa. El propósito es detectar aquellos momentos de su prosa en los que hay indicios de un acercamiento al lenguaje musical, ya sea porque se habla directamente de la música o se hace alusión a músicos, o porque la prosa adquiere características parecidas a la escritura musical. En este capítulo también se recurre a *On the Road* porque es indudable que aglutina gran parte de los temas y formas que le interesaban a Kerouac; la novela corta *Pic*, porque la vivencia musical es parte central; tangencialmente algunos de los cuentos del

libro *The Lonesome Traveler* y la novela corta *Tristessa*; pero muy especialmente *Mexico City Blues*, el libro de poemas que, según muchos lectores y críticos, se acerca más al blues y otros ritmos similares. La manera en la que se combinan estos dos tipos de lenguaje, ese cruce de fronteras entre géneros, tiene reminiscencias de la manera en la que el escritor cruza las fronteras geográficas, los diversos estados de ánimo o conciencia, y los límites entre realidad y ficción.

Al igual que concordancia y discordancia, la armonía y su contrario se alternan ordenadamente para formar el inmenso todo que admite la existencia de identidades contradictorias y simultáneas y que demandan una mirada panorámica que se dirige tanto a la profunda individualidad de los personajes, como también a una identidad general que a todos contiene. Durante uno de los viajes en carretera el narrador/personaje de la novela pasa por la ciudad de Kansas donde conoce al padre de su amigo Hal Chase con quien trabaja cierta amistad, pues gusta de su ingenio de aventurero y de los inventos técnicos que le describe. Al referirse a Ginger, una jovencita con mayores atributos que otras y que aparece más de una vez en su vida, él resume al Sr. Chase su sensación al respecto mirando simultáneamente, lo genérico y lo particular, lo profundo y lo superficial: “.....she looked fetching but there were other things troubling me as the sun went down”. (Kerouac, *On the Road* 143). El foco de atención no deja de estar en un lugar para estar en otro, al atender algo, el escritor no se desentiende del resto de la realidad.

El autor que afirmaba: *quiero que las cosas signifiquen otras cosas*, busca en realidad sentidos o miradas simultáneas de lo mismo, que al combinarlas generaran las composiciones particulares que caracterizan su obra. El seudónimo con el que aparece en *On the Road* muestra ese tipo de mirada integral de la realidad, de aceptación de las

contradicciones inherentes a la vida: Allen Ginsberg había partido a Dakar desde donde le enviaba fragmentos de los poemas que escribía. El tercer verso de un poema que le envió decía: “Sad paradise it is I imitate” (Charters 83). El verso le gustó especialmente por el oxímoron que crea, por la tristeza paradójica e intrínseca que acarrea la idea de paraíso para su amigo poeta. En la letra apretada de Ginsberg, el verso parecía decir: “Sal Paradise it is I imitate” y Kerouac lo tomó como seudónimo para el personaje de su novela casi cuatro años después, quizás porque su visión del mundo contempla siempre los dos extremos de la paradoja. En los últimos tres versos del *Chorus 200* de *Mexico City Blues* leemos: “One shiningness/And you know darkness nullifies/the color” (200). Podríamos afirmar que éstos reflejan la manera en la que opera la mente del autor, quien primero describe el todo y después se dirige a los contrarios que caben en él, pues la tristeza del paraíso es comparable con la oscuridad y el color de estos versos.

Este tipo de imagen aparentemente contradictoria que habita toda la obra no es gratuita ni aleatoria, sino que responde a la habilidad de saber encontrar la belleza en las aventuras fracasadas o el atractivo de un paisaje yermo; está relacionada con la intención de abrazar los límites existenciales para saber qué hay más allá y qué harían él o sus personajes encontrándose allí fuera. También tiene que ver con la idea de que para Kerouac, y en concreto para el narrador/personaje de *On the Road*, como afirma Penny Vlagopoulos, la gente puede ser portadora de luz,²⁷ independientemente de su circunstancia y quizás ese es uno de los motores que lo llevan a buscar el otro lado de las cosas, muy a la manera de su amigo Cassady quien sabía encontrar algo divertido aun en las situaciones

²⁷ Kerouac maneja la idea de gente que es portadora de luz en varias ocasiones, quizá su utilización de la no muy usual palabra *dingledodies* que describe a las personas que aportan luz a los demás tiene que ver con eso. Lo mismo sucede con las velas romanas que mencionamos en el capítulo 1.

más desoladoras.

Kerouac logró combinar el misterio, el infinito, Dios y lo esencial, con los aspectos más pedestres del mundo en su conjunto y de su experiencia individual en particular. En el universo creado por él caben todas las cosas y sensaciones, así como las interminables posibilidades que sus combinaciones pueden generar. Los elementos dispares dependen unos de otros dándose impulso mutuamente, mostrando no sólo que ambos caben en el mundo, sino que son imprescindibles para su manera de aprehender la vida. La identidad de las cosas se cuestiona espontáneamente, pero también se fortalece al aparecer su contrario, como sucede con los pares tristeza-paraíso, oscuridad-color.

La ciudad de México es, por su tamaño y complejidad, un escenario perfecto para *Tristessa* y los fragmentos de *On the Road* que allí ocurren. Es una gran mezcla en constante transformación, un embrollo en el que, como en la mente de Kerouac, todo puede tener cabida: marimbas y policías acechando simultáneamente, rodeados de mucha gente que como él llega de afuera a observar y formar parte del interminable agregado. Las descripciones que él hace de ella hablan de la complejidad de la urbe como tal en términos históricos y humanos, pero también de la variedad de elementos de la que él estaba siempre en pos. “The whole of Mexico a Bohemian Adventure in the great outdoor plateau night of stones, candles and mist” (40). La vivencia mexicana contribuye por su parte a su profundo e irremediable carácter de *outsider*, que él nunca intenta perder. Al volver de México se separa de sus amigos para vivir temporalmente con Bea, una mujer que acaba de abandonar a su marido y huye de él temerosa, junto con su pequeño bebé. De pronto una noche se suscita una pelea entre los que vivían en las casas de campaña alrededor de la suya y con quienes no había logrado mucho entendimiento. “They thought I was Mexican, of course;

and I am” dice él al término de la trifulca (198). Tiempo después, al describir el significado que había tenido llegar a México para él y Neal acota: “...behind us lay the whole continent of America and everything Neal and I had previously known about life.....we had finally found the magic land and never dreamed the extent of the magic...” (Kerouac, *On the Road* 377).

“*On the Road* trata al mismo tiempo de los detalles más minuciosos y de los más monumentales de la vida personal, es una cartografía de la inmensidad e insignificancia del deseo humano”, dice Penny Vlagopoulos (95). La idea del autor de *Mexico City Blues*, entre muchas otras, era no abandonar lo nimio al ocuparse de lo grande ni viceversa, pues las cosas más insustanciales pueden transformar la realidad y él estaba interesado en la transformación de las cosas pero más aún en la transformación que las cosas provocaban en él, en los demás. Sus fascinaciones, sus intereses y afectos por los otros también iban cambiando y estaba empeñado en que los relatos revelaran la mutación, la transformación y sus consecuencias. El *Chorus* 10 del libro de poemas es un vistazo a un mapa empezando por el Oriente: menciona la India, pasa por Malasia, Japón, el Pacífico, Hawai, para detenerse en Estados Unidos, en Nebraska, Nueva York, y después alejarse de todo y sólo ver “Swans of Balls/ Spots of foam on the ocean” (10) . La descripción es como un constante movimiento de cámara, a veces de lo chico a lo grande, como en este caso, o a veces con la trayectoria contraria.

El escritor quebequés Victor-Levy Beaulieu en una biografía sobre Jack Kerouac ²⁸ afirma que la búsqueda existencial de éste podría resumirse con la sola pregunta: ¿Quién he sido? Porque, consciente de que el mundo siempre cambia, estaba muy atento a sus propios

²⁸ Victor-Levy Beaulieu escribió una biografía de Kerouac llamada *A Chicken Essay* en 1975.

cambios de percepción o comprensión de las cosas independientemente de lo que estuviera sucediendo a su alrededor. A lo largo de los relatos existen muchas alusiones al cambio de significado que tienen las cosas, pues el poeta no sólo quería que las cosas significaran otra cosa, sino que trataba de entender el mundo y las personas precisamente a partir de sus cambios: “Lonely Frisco for me then, which would buzz a few years later when my soul got stranger” (Kerouac, *On the Road* 181).

El discurso de Jack en *On the Road* encarna de manera muy clara la cantidad de cosas que Kerouac incluía en su descripción, pero no en términos de desorden, sino de la intención de hacer consideraciones de diverso calibre a partir de los mismos hechos, el empeño de pensar en muchas cosas y sintetizarlas en una sola observación. En una escena en Denver, al describir un feliz encuentro con su novia Ruth dice: “She turned away wearily. We lay on our backs looking at the ceiling and wondering what God had wrought when he made life so sad and disinclined” (Kerouac, *On the Road* 159).

La gran variedad de elementos que era capaz de admitir en sus narraciones se aprecia en el apretado tejido que obtiene como resultado. Su idea muy particular de Estados Unidos, que según críticos como Joshua Kupetz (113) ayudó inclusive a cambiar la forma de entender ese país, es el patrón perfecto para lo que Kerouac quería crear, echando mano además del profundo provincianismo y de la gran universalidad de los que era capaz. Ese país que después de las guerras se formaba a partir de una gran combinación de realidades, migraciones y pueblos, en el que los individuos, muchos de origen foráneo, luchaban por hacerse de un lugar propio que los cobijara, era el ambiente más propicio para que sus narraciones pudieran representar en definitiva esos espacios intangibles en los que las personas se debaten por encontrarse a sí mismas. No es raro que justamente allí y en esos

años se hubiera incubado la famosa frase de Creeley, también mencionada anteriormente, al explicar el sentimiento de la generación Beat: “Sólo queríamos un lugar donde poder vivir tranquilos” (Creeley 34).

Al igual que Estados Unidos en aquellas décadas, Kerouac quería apropiarse de la mayor cantidad posible de elementos para formar la sustancia de sus relatos, de ahí esa práctica incluyente, dispuesta a dar uso o cabida a casi cualquier cosa. Vlagopoulos cuenta que Kerouac había imaginado *On the Road* como una serie de novelas contadas por diferentes voces de individuos americanos (84). Uno de ellos era un músico de origen africano que derivó después en el personaje principal de *Pic*, pues más tarde el fragmento fue separado y convertido en una novela corta independiente. El hecho ayuda a entender la intención de Kerouac de incluir la mayor cantidad de elementos y que el germen de su trabajo estuviera intrínsecamente unido a la idea de una composición dinámica e incluyente. El escritor trataba de ilustrar sus propias impresiones del mundo por conducto de sus personajes a quienes de algún modo responsabiliza por la facción de vida que les toca vivir y después recontar.

Por su parte, los personajes, en este caso Slim, parecerían fusionar su parte a la visión más general de la cosas, dándole nueva entrada a lo que ya pasó, inmortalizando así a las personas que pasan por el mundo, buscando contrarrestar la fugacidad de las cosas y del tiempo que avanza independiente y sin compasión, como las casitas del paisaje que contemplan los tripulantes del Ford al recorrer la carretera.

Kerouac desarrolla una poética del evento cotidiano, de los hechos aparentemente mundanos. Su originalidad está sustentada en escoger, a la manera de un gran fotógrafo, un objeto entre muchos, en transferir la trivialidad y el sufrimiento de la cotidianidad a la

vitalidad literaria, "...traduciendo (al texto literario) la vehemente intensidad de la vida". (Vlagopoulos 96). Existen muchas escenas en las que el escritor se refiere a acciones que no son sorprendentes, alarmantes o fuera de lo común. En *On the Road* menciona algunas fotos en las que aparecen Bill con un sombrero de paja, Joan y la pequeña Julie en un jardín en el que se ven cubetas de agua. Esas imágenes no tienen importancia intrínseca, sólo son importantes para quien siente nostalgia por esos momentos.

Para narrar las diversas vivencias, Kerouac elabora un *continuum* entre todos los tiempos verbales, es decir éstos se entremezclan de manera que pareciera que él habla de un solo tiempo indefinido en el que a veces el pasado se sobrepone al presente o el presente inmediato incluye todos los otros tiempos de la vida. Así se genera una sensación global y atemporal en la que cualquier combinación de tiempos es posible: "It was 3 children of the earth trying to decide something in the night and having all the weight of past centuries ballooning in the dark before them. There was a strange quiet in the apartment.....and I retired on the couch" (Kerouac, *On the Road* 232). Todo esto es además enmarcado en el entorno y en el tiempo cronológico en el que le tocó vivir al narrador/personaje, quien se comunica a intervalos con el mundo, con sus entrañables amigos, con su madre y sus esporádicas mujeres, haciendo que el tiempo muerto que queda entre aparición y aparición no deje de formar parte del inasible tejido que forma la realidad. "Everything in life, all the faces of life were piling into the same dark room" (Kerouac, *On the Road* 227). El *Chorus* 24 de *Mexico City Blues* es un muy claro ejemplo del inmenso universo que quiere cubrir en pocos versos, desde más allá de la muerte, pasando por diferentes símbolos religiosos, nombres de artistas y diversas culturas, hasta la inmensidad presente del océano, en la medianoche oscura. Transcribo aquí el *Chorus* en su totalidad:

All great statements ever made

abide in death

All the magnificent & witty

rewards of French Lettrism

Abide in death

All the Roman Sculptors

of Heroes, all Picassos

and Micassos and

Macayos

and

Machados

and Kerouaco's –

even Asvaghosha's Glorious Statement

and Asanga's and Holy Sayadaw

and all the good and kind saints

and the divine unabstractable ones

the holy and perfect ones

All Buddhas and Dharmas

All Jesuses and Jerusalems

And Jordans and How are You's

– Nil, none, a dream,

A bubble pop, a foam snit

in the immensities of the sea

at midnight in the dark

Esta gran composición de elementos y vivencias es a la vez amplificada por aquello que la memoria recuerda y la imaginación proyecta al unir los diversos momentos. “Man if

my memory could only work the way my mind works I could tell you every detail of the thing we did....Ah! but we know time. Everything takes care of itself. I could close my eyes and this car would take care of itself” (Kerouac, *On the Road* 258). La tensión entre la memoria y la imaginación se mantiene viva a lo largo de toda la obra, convirtiéndose en parte del discurso. “Don’t ignore other /parts of your mind”, dice en el *Chorus* 17 de este libro de poemas.

No hay nada infalible, parecería querer decirnos, no hay una verdad que sea lo suficientemente completa, ni una manera singular de mirarla. Existe una fragilidad en los rescoldos de la memoria muchas veces visitados y el narrador saca ventaja de ella, de la disyuntiva, de lo cambiante y lo subjetivo, porque la verdad que busca es aquella creada por la acumulación propia de visiones, ideas, sensaciones, dado que construye la ficción del resultado de las partes de la realidad que afectan en el momento de contarla.

En narraciones en las que diversos tipos de discurso tienen cabida, los sueños no pueden estar ausentes: según una anécdota contada por Ann Charters, Kerouac habría caído profundamente dormido una tarde al poco de llegar al nuevo apartamento de sus padres en New Haven al cabo de una larga aventura por la carretera (33). La mudanza familiar de Lowell, su pueblo natal, al condado de Connecticut ya había significado tristeza e impotencia para Jack, quien consideró que ese hecho marcaba el final definitivo de sus felices días de niñez. El sueño de aquella tarde fue considerado por él mismo como una clave para la historia de la primera parte de su vida. En el apareció como un héroe de la leyenda que escribía, se veía celebrando una magnífica participación en el equipo de fútbol de Columbia, algo que en la realidad no alcanzó a lograr poco tiempo antes en su paso por esa universidad, lo que también le produjo desasosiego y frustración. No es aventurado

decir que su interpretación del sueño, a la luz de lo que sucedió con su vida y su obra años después, fue la siguiente: las cosas empiezan a tener existencia cuando suceden en la mente y por ello pueden ocurrir después en la vida real. Por eso las combina con las vivencias reales, porque al final lo que es real, o lo que pudo haber sido real también se confunde y esa confusión no es sólo válida para la ficción, sino para su propia interpretación del conjunto de los hechos de la vida. En el capítulo 1 se habló ya de la persistente búsqueda de este autor por la analogía ficción-realidad.

Tiempo después, en septiembre de 1941 Kerouac volvió a Columbia, sin estar seguro de comprender bien lo que la vida le decía, pero buscando una conclusión de todas esas imágenes y sensaciones juntas, incluyendo aquel sueño, puesto que después de todo, lo que está siempre en juego es la constante reelaboración de lo real para lograr con ello *que las cosas signifiquen otras cosas*. Lo mismo sucede en el *Chorus* 46 en el que la mezcla de vivencias oníricas y reales es evidente, así como su intención de incluir experiencias de orden distinto en sus descripciones. En él hilvana variados fragmentos de un sueño en el que aparece su hermano Gerard en la ciudad de México hablando sobre la infinidad de caminos cruzados que hay en el mundo. “Land vast and like life” es un verso que ocupa un lugar central en la composición y cuya aliteración y uniformidad de vocablos le dan mayor jerarquía, además de que representa, en su carácter sintético y condensado, parte importante del pensamiento que dirige al poema y gran parte de la obra. El poema, después de mencionar elementos relacionados con la religión, termina hablando de la confusión que hay entre principio y final y de la posibilidad de no saber si uno sueña o está despierto.

Dado que la vida y la literatura están profundamente entrelazadas, la escritura también puede usarse como terapia de vida para revivir los días confusos y la fuerza de sus

vivencias a través de ella; es decir, el acto de escribir se convierte no sólo en un fin para vivir, sino en el medio para sobrevivir la confusión y la ansiedad, estando en un álgido estado emocional. Es un viaje —volviendo a la inseparable analogía viaje-escritura— de ida y vuelta que genera nuevos espacios para combinar las vivencias de manera diferente y contemplarlas todas al mismo tiempo.

A propósito de esto Tom Clark,²⁹ otro estudioso de Kerouac, afirma que éste estuvo siempre preocupado por “la vida real”, por “las cosas reales y la gente real” y es quizá la comprensión de la vida real como una mezcla infinita en la que cabe lo más insospechado, la que lo inclinaba a concebir la literatura de esa manera, sin fronteras que separen unos sentimientos de otros, unas concepciones de otras, unas formas de expresión de otras. No es disparatado, por otra parte, imaginar que alguien como él, cuyo discurso homologa de algún modo los instrumentos aztecas con las formas ornamentales de Cleopatra (*Chorus 38 Mexico City Blues*) y quien afirma tajantemente que las fronteras, tanto dentro de los países, como fuera de ellos, podrían borrarse siendo todos capaces de adoptar una visión y actitud diferente de los hechos, hubiera intentado también erosionar las fronteras que existen entre sueño y vigilia, entre los recuerdos de la memoria y las conexiones construidas por la imaginación.

Las rememoraciones sobre las vivencias con sus amigos, en los tiempos en los que la amistad llegó a su máxima intensidad, son narradas en *On the Road* como escenas de cine, una tras otra, a veces sin relación lógica. Se trata de los personajes de la escena real:

²⁹ Tom Clark, poeta norteamericano nacido en 1941, escribió la biografía de John Keats en verso, además de varias biografías de escritores relacionados con la Generación Beat como Robert Creeley y Charles Olson. *Jack Kerouac: A Biography*, que incluye todos los componentes literarios y vivenciales de la vida de Kerouac, fue publicada en 2001.

Bill, Neal y Jack viviendo la vida loca y apresurada, cada uno con su personalidad y discurso propios, superando así a cualquier buen actor en escena y mostrándonos una vez más que la forma no es sino una prolongación del contenido, pues la cosa dicha y la manera de decirla son un hecho integral. Su interés por los planteamientos cinematográficos se deja ver varias veces a lo largo de la obra que incluye la escritura de guiones, y que ha sido llevada varias veces al cine. La versión más reciente, que cuenta con la actuación de Sam Riley y Garrett Hedlund, apareció en 2012 y fue dirigida por Walter Salles.

La idea de prosa espontánea que él practica, y a la que nos referimos en el primer capítulo, se acerca a la de la poesía en su concepción intuitiva, que para tener vida propia debe brotar desde dentro sin interferencias y es una muestra de lo que él pensaba sobre los diferentes géneros y la necesidad de sobreponer a unos sobre otros o generar espacios para que puedan convivir. Y aunque a lo largo de su vida, la novela, la autobiografía novelada, crónica o historia de vida fueron los géneros que más cultivó, también es autor de las dos novelas cortas que aquí hemos estudiado, los relatos incluidos en *The Lonesome Traveler* y sólo dos libros de poemas: *Mexico City Blues* y *San Francisco Blues*, éste último también dividido en *Chorus*, y dos libros de haikus que muestran sus coqueteos con la cultura oriental. Existe asimismo una obra de teatro de su autoría, que según se sabe estuvo perdida en un depósito hasta años recientes. Se llama *The Beat Generation* y fue estrenada el año 2012 en un festival homenaje que se le hizo en su nativa Lowell conmemorando 90 años de su nacimiento. La obra es quizás la contraparte de los caminos recorridos en las novelas, pues trata de la acción interna e intercambio de ideas que tienen los personajes en un espacio determinado y sin movimiento. La pieza tiene reflexiones y disquisiciones, aparentemente desconectadas del resto del discurso, muy a la manera de las de sus libros,

mismas que reafirman su vocación novelística y su intención de combinar los elementos cada vez de maneras diferentes. La manera en la que combinaba los diferentes géneros puede ser una analogía de la forma en que combina sentimientos antagónicos, arte y vida o en la que crea sus personajes a partir de personas reales. Consideraba que toda la lengua inglesa era un gran océano y deseaba que sus poemas flotaran en él (Charters 38).

b) La música antes que nada

Como toda búsqueda artística, la de Kerouac era de lo particular, pero no sólo en contraposición con lo general, pues lo que él perseguía era la particularidad con la que se podían mezclar, acomodar y sobreponer las vivencias para su registro posterior. Sus tramas integran lo concreto con lo abstracto, haciendo cuestionamientos ontológicos a partir de detalles insignificantes. No es por ello de extrañarse que se hubiera interesado en muchos géneros literarios y los hubiera tratado de unir o igualar; y más aún, que hubiera tratado de mezclar diferentes artes con mucha habilidad, muy especialmente la escritura y la música. A este respecto, Penny Vlagopoulos afirma que su estilo, llamado prosa espontánea, estaba muy influido por el jazz y el bebop (12), hecho al que aluden no pocos críticos y poetas, tratando de explorar esa influencia o conjugación.

Autodenominado el poeta jazz de la Generación Beat, Kerouac plasma sus primeras reflexiones sobre las conexiones innatas que pueden existir entre la música y la poesía en un ensayo llamado “Jazz of the Beat Generation” publicado en el *New World Writing* en 1955, mismo año en el que escribió *Mexico City Blues*, publicado varios años después. Ninguno de sus libros deja fuera la música: en *Visions of Cody* existen imágenes muy claras que indican que su idea de creación emana de ambos lenguajes, la escritura y la música. Su

amor por la música es notable en toda la obra. El fervor con el que describe la vida azarosa de un músico que vaga por el *Village* en el cuento “New York Scenes” también perteneciente a *Lonesome Traveler* desnuda su profunda nostalgia por no ser él. Se trata de un misterioso trompetista del mítico barrio de Nueva York, a quien él describe como el más grande y más dulce desde Bix y lo comprara con Bobby Hackett ³⁰. El poeta del jazz no sólo se identificaba plenamente con ambas artes, sino que las creía complementarias y hasta dependientes, pues además de conjugarlas en su trabajo, creía que estaban intrínsecamente unidas. Hubiera deseado, suponemos, expresar la mezcla de sus vivencias a través de los acordes de un instrumento, impulsando su dirección, como cuando se pedalea una bicicleta con decisión, y dejando que vaya sola, cuando el impulso alcanza y se puede avanzar sin mucho esfuerzo. Según un recuento de Ann Charters, Kerouac le habría dicho a Allen Ginsberg muchas veces que se identificaba más con los genios musicales que con los literarios, y hacía comparaciones entre las frases gramaticales de lenguaje escrito y las frases musicales. “When Miles Davis played, he heard his trumpet sounding long sentences like Marcel Proust” (211).

Slim, figura central de de la novela corta *Pic* y uno de los personajes que mejor resume lo que Kerouac trata de expresar, como la existencia de Dios y la importancia de la música, se presenta contundentemente así: “I’m a musician and I write for a newspaper” (61). No es extraño que al construir este personaje Kerouac hubiera dado prioridad a la música sobre la literatura, quizá porque en el fondo él se sentía más seducido por los músicos que por los escritores y porque la música lo ayudaba a entender el mundo y

³⁰ Se refiere a León Bix Beiderbecke, un gran cornetista que nació a principios del siglo XX y tuvo gran influencia en la evolución del jazz. Bobby Hackett fue instrumentalista de la corneta y la trompeta, tocó en los años veinte con las bandas Glenn Miller y Benny Goodmann.

ordenarlo a su manera. Esta figura se caracteriza, entre otras cosas, por tener una vida sumamente difícil, pero también la capacidad de gozar plenamente cuando la vida le da tregua para escuchar o hacer música, rasgo muy parecido al protagonista de *Tristessa* y al de “New York Scenes”.

La música significa un respiro, resta distancia con el mundo y hace que el que escucha fortalezca sus lazos con el medio que la produce. El blues, estilo musical del que se derivan el jazz y el bebop, es por excelencia la música de viajeros perpetuos, como son casi todos estos personajes, quienes encuentran sosiego al escucharlo. La elección de este tipo de música tiene una serie de connotaciones además de las relacionadas con la expresión estética en sí misma, pues Jack, Slim y la voz poética de *Mexico City Blues* se identifican con los excluidos, los exiliados, ya que siempre son recién llegados que buscan un nuevo lugar que los haga sentirse bien, son siempre inmigrantes por el constante movimiento que domina su vida.

Al igual que el viaje ininterrumpido, la música es una constante imperdible en la obra de Jack Kerouac y es *Mexico City Blues* uno de los libros en los que la unión entre literatura y música alcanza más vuelo y más claridad, pues algunos de los coros llegan a momentos a convertirse en sólo sonidos y están más unidos por los elementos sonoros que por el sentido. Tal vez en ellos su autor logró encontrar la expresión *espontánea* con la que soñaba en la prosa y estas asociaciones libres responden a su instinto musical más que a sus intenciones de ser escritor; son además, una prueba de la posibilidad de su combinación estructural. En relación a ello Kerouac había afirmado: “It was all based on jazz and bop, in the sense of a, say, tenor man drawing a breath, and blowing a phrase on his saxophone, till

he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made....that's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind..." (cit. en Charters 188).

Cuando hablaba sobre la Generación Beat, solía dar ejemplos de músicos de jazz al considerar que encajaban mejor con la esencia del grupo que los escritores. Además, en sus poemas, así como en fragmentos de la novela *On the Road* y de otros relatos, no sólo aparecen menciones constantes sobre su gusto por ciertas vertientes del blues, sino una muestra de que ese gusto y ritmo pueden ser captados a través de la escritura, estableciendo con ello una relación tanto novedosa como de dependencia entre las dos formas artísticas diferentes.

Por ejemplo en el Chorus 23 de *Mexico City Blues* se acerca mucho a una canción por las palabras en la estrofa 5: "Sing you a blues, sing you a tune", pero también porque la última estrofa cierra con una especie de conclusión a la manera de los blues: "Yes baby, Count Blue/Basie's fat old Chock/Walloping Fat Rushing/Was a waw old saloon man".³¹ En el 42, llamado también "Poem Written on a Sail Boat" Kerouac no disminuye su intención de asimilar su escritura tanto a la forma como al sentido del jazz; la soledad del mar se insinúa por el malestar provocado por la marea, a la que se adhiere, de manera imperceptible, una larga tradición musical desde sus inicios ligada al mar y a los viajes en barco que trajeron a los músicos y que generaría después, ya en Estados Unidos, todos estos ritmos de innegable influencia. El juego de las vocales *a* y *e* y de las consonantes *r* y *b* en una lista de palabras ordenadas en forma vertical generan una suave musicalidad:

³¹ Esta es la letra de una canción de Fats Domino, importante figura enraizada en el mundo del blues y del Rhythm and Blues (R&B). Originario de N. Orleans es relacionado con la transición del R&B al rock and roll.

anger/the/hare/brain/bird.../ El poema acaba con los versos: “Even on a sailboat/I end up writing bop” (42). La repetición en el *Chorus* 43 de las vocales: got/flooge/mock trabaja de la misma manera además de que hay alusiones claras como las palabras *trumpet*, *horn* o *bop*. Hacia el final del poema se lee: “staring at the final wall/where in Africa/the old men petered/out on their own account”, refiriéndose al origen del jazz (43) . El *Chorus* 239 es un homenaje a Charlie Parker, lo que se prolonga, como en una suerte de encabalgamiento temático hacia el *Chorus* 240 que inicia con el verso: “Musically as important as Beethoven”, lo que confirma la intención central de sacar la fuerza producida por la combinación de la poesía y la música.

Este interés tan profundo por ciertos géneros musicales es también una manera de expresar sus aficiones políticas y culturales en un tiempo de discriminación clara y permitida. La inmediatez de la palabra, alejada de adornos y reflexión, a la que nos referimos en el primer capítulo, tiene que ver con esta cualidad musical y espontánea que él logró atribuirle a la escritura. Kerouac no fue el primero en establecer una conexión entre el blues y la literatura, pues muchos poetas de esa época basaron su trabajo en el ritmo del jazz, al que además dedicaban mucha atención. Él simplemente incorporó a la raíz de su literatura más elementos formales, ideológicos y sonoros relacionados con este género musical del que se derivan muchos subgéneros.³² Esto no sólo se aprecia en sus poemas, cuyo ritmo tiende a ser más claramente musical, sino en sus narraciones en prosa. Hay en las palabras de Kerouac un valor sonoro por un lado, y un valor simbólico por otro, y

³² Después de la Primera Guerra Mundial, muchos afroamericanos se vieron obligados a abandonar el sur de Estados Unidos para probar suerte en las ciudades del norte. Así se formó un movimiento cultural llamado *Harlem Renaissance* al que perteneció el poeta Langston Hughes. Ellos hicieron cierta conexión entre el blues y la literatura, como parte de las expresiones producidas por la tendencia “New Negro” por la que se recuerda al movimiento.

volvemos a acercarnos al leitmotiv de querer que las cosas signifiquen otra cosa, función con la que el jazz cumple de maravilla.

No es difícil entender por qué el jazz fue para este escritor, que escribía como hablaba, un espacio en el que podía encontrar todo aquello que buscaba en su vida creativa: la espontaneidad, la libertad de la improvisación, la posibilidad de la escritura automática y la necesidad de que la estructura fuera lo suficientemente flexible para adaptarse al contenido sin afectarlo o deformarlo. La conexión que logra entre ambas artes ha sido, como ya señalamos, objeto de la atención de gran cantidad de lectores y estudiosos. En un serio e innovador análisis, Alberto Escobar de la Garma habla de una presencia real y comprobable de los principios musicales del jazz en *On the Road*, misma que puede medirse a través de elementos como el ritmo, la tradición oral y la improvisación, dando muchas pautas para seguir esta relación. El académico estudia también muy de cerca la estructura de *call and response* que tiene el jazz y que se sugiere con mucha claridad en la novela de Kerouac.

La independencia de algunos instrumentos en relación a otros en el jazz fue traducida por Kerouac como la posibilidad de diferentes narraciones simultáneas que a momentos parecerían no tener nada que ver, pero que después forman parte del sentido central. La ausencia de capítulos que dividan la novela en su versión original, por otra parte, nos habla de la misma intención de hacer que la literatura se acercara a la música con las pausas que daban prioridad al ritmo antes que el sentido, al igual que el jazz, en el que el ritmo tiene preponderancia sobre la melodía o la armonía.

El autor habría concentrado su afición por el jazz en el bebop cuyo apogeo se dio “...en medio de la ornitología de Charlie Parker, artista profundamente admirado por él, y

el nuevo periodo que comenzaba con Miles Davies, cuyas frases largas, a la manera de las de Marcel Proust, había descrito a Allen Ginsberg” (Charters 211). Para este género, la música es más importante que la letra o el baile, del mismo modo en el que el viaje, vale decir, el constante movimiento, es más importante en la obra de Kerouac que los lugares por los que pasa o a los que llega.

Al igual que el viaje, la música es parte intrínseca de esta obra, no es acompañamiento ni fondo, sino parte esencial. La palabra, unidad imprescindible de lenguaje escrito, adquiere en la prosa de este novelista un valor adicional: es tomada por su valor sonoro y no tanto por su significado, lo que la acerca a la música. El ritmo, que mide el tiempo en la música, pero también está relacionado con el movimiento, consistiría también en un punto feliz de encuentro entre música y viaje.

Robert Creeley creía que lo que Kerouac había hecho en verdad fue “captar el ritmo, estar con él como lo estaba el jazz, más no escribir sobre él como afirmaba la crítica de entonces” (33). Esa idea no es superficial ni se refiere únicamente el ritmo de sus poemas. El ritmo, como explica Escobar de la Garma, junto con el pulso y el compás son las formas básicas para medir el tiempo. El pulso es la sucesión regular de unidades y la base de los compases rítmicos. El pulso o *beat* es la medida con la que puede medirse tanto la música como la poesía en lengua inglesa y es la medida que Kerouac usó como puente para hermanar las dos artes. No es de extrañar, por ello, que haya sido el vocablo con el que, según muchos sugieren, bautizaría el afamado movimiento literario.

Así, el autor de *Tristessa* fue creando una poética adecuada para el tipo de narración que componía, en la que incorporaba la lógica del bebop. Es una poética para la prosa que se asemeja a la de la poesía, dado su deseo de sobrepasar los límites de los géneros. Ésta es,

como dijimos anteriormente, sumamente inclusiva, pues permite que sus descripciones se extiendan sin interrupción y que el significado sea susceptible de crear otro significado relacionado con la mezcla renovada de elementos disímiles. Kerouac logró que su literatura fuera una síntesis de realidades históricas, sociales y artísticas, una mezcla infinita de decenas de analogías que unen elementos pertenecientes a diferentes campos de manera innovadora.

CONCLUSIONES

Perseguir, no sólo las ideas que Jack Kerouac tenía en torno a la creación, sino la forma en la que las llevó a la práctica, ha sido el propósito fundamental de esta investigación. Se planteó rastrear el terreno y circunstancias que hicieron posible la gestación de sus obras y conocer así la ruta de sus búsquedas, sus apuestas, intentando descubrir cómo logró sus cometidos.

Bajo esa mirada, se encontraron algunas constantes en la lógica general de los relatos analizados, mismas que apuntan a la verdadera esencia de la obra y que justamente por eso pueden ser vistas desde ángulos diferentes, o desde la expresión de los diferentes relatos. Las prácticas más reiterativas, que funcionan como hilos que hilvanan la historia por dentro son: dar plena cabida, en la edad adulta, a los primeros vestigios de la memoria, no sólo como meros recuerdos del pasado, sino como guías y revelaciones de las formas que toma la vida en el presente; la eliminación de distinciones entre ficción y realidad, lo que dificulta cualquier dominio o subordinación de ninguno de los dos estratos; la concepción de una escritura inherente al movimiento interminable de los personajes y de su entorno, pues no existe ningún relato entre los escogidos en el que el viaje no sea parte central de la trama; y el realce de aquello que hay en común en las diferentes manifestaciones artísticas o géneros desde el punto de vista de la creación.

Todos los personajes principales de los relatos aquí analizados: Jack en *On the Road*, en *Tristessa* y en la mayor parte de los cuentos de *Lonesome Traveler*, así como Slim, la figura central de la novela corta *Pic*, fungen de narradores además de personajes principales y hablan, la mayoría de las veces, en primera persona. Este hecho no es casual, responde a las necesidades intrínsecas del texto y une varias de las constantes mencionadas. Son estos

personajes/narradores quienes cargan hasta las últimas consecuencias las memorias, a veces tristes, (como la de Gerard, el hermano muerto en la infancia) que los han acompañado desde el inicio de la vida. Son también ellos, incluyendo la voz poética de “Mexico City Blues”, los que con más insistencia borran las fronteras entre ficción y realidad, pues la esencia que hace la combinación entre autobiografía/relato de vida y novela/cuento/poesía, no es más que la mezcla de estas dos facetas de la vida humana.

El protagonista de “New York Scenes” regresa después de mucho tiempo a Long Island a visitar a su madre, sintiéndose contento de llegar finalmente a un lugar confortable y bien puesto después de muchas semanas de incomodidad y sacrificio físico. A pesar de haber añorado la quietud por mucho tiempo, al llegar descansa brevemente y emprende otra vez el movimiento para narrar gran parte del cuento deambulando por el metro y las calles oscuras de Nueva York. Nunca se detiene ni está en reposo, pues el movimiento es consustancial al acto de narrar. Él, al igual que el personaje de “Alone on a Mountaintop” pasa la vida moviéndose de un lado a otro, emprendiendo diferentes tipos de viaje, mientras se constituye en migrante eterno, con la identidad siempre en crisis, generando motivos para la continua búsqueda. Es de los que ponen más énfasis en el movimiento per se que en la ilusión de llegar a algún destino. Su estética se desplaza junto con las memorias y sus ganas de comerse al mundo, de seguir combinando interminablemente la desdicha y el hedonismo, como la prosa y la poesía, los pueblos diminutos y las ciudades en ebullición. Muchos de éstos, y en ocasiones algunos de los caracteres secundarios, a menudo cruzan diversas fronteras geográficas, ámbitos que concentran problemáticas de diversa índole, pero es ese cruce o transgresión, el punto que ejerce atracción sobre ellos, mientras el destino al que se dirigen pasa al plano secundario. Y a la afición de los personajes por la

observación y narración de la vida en movimiento, se añade la que tienen por la rapidez, materializada en lo efímero de las sensaciones que tienen los personajes en *On the Road* cuando se encuentran después de mucho tiempo y de recorrer muchos kilómetros de distancia, para proceder a la despedida muy poco tiempo después. También se aprecia en el gusto por la agilidad del *haiku*, también practicado por Jack Kerouac, que buscaba tal vez precisamente esa transición veloz entre la captación de una imagen, la concientización de esa captación y su expresión.

Son los personajes que definen estas obras, casi todos, amantes o conocedores del arte y revelan sus aspiraciones en torno a la creación literaria o musical, entendiendo a ambas como fruto de una misma intención, muy difícilmente discernible. Slim es un músico ya formado, más dedicado a la práctica que a la reflexión, pero tiene una conformación interna muy parecida a la de los otros protagonistas, como por ejemplo, haber estado seguro, desde joven, de la necesidad que tenía de vivir la vida de la forma más profunda posible para entender la naturaleza musical que había en él y así poder expresarla en toda su dimensión. Esa postura es claramente la que tiene el Jack de los otros relatos cortos y obviamente del personaje que recorre la novela, quien siempre hace las cosas más difíciles para lograr el registro de sus vivencias en su paso por las muchas carreteras que describe.

Gran parte de ellos (los personajes principales y a veces también los secundarios) logra vivir una vida ajena al Estado o a cualquier institución, al deber en sus formas tradicionales, con actitudes que no pueden ser comprendidas ni siquiera por quienes los excluyen permanentemente, mientras ellos no dejan de hacer aquello (o de ser eso) que justamente provoca su exclusión. Su propia existencia, muchas veces precaria, es la validación de su pensamiento, la aprobación de su forma errática de ver la vida y

conducirse a través de ella, como quien atraviesa por un camino sinuoso, pero que implica esperanza y el beneplácito silencioso de aquello que vive ahí. En *Tristessa* y en “Big Trip to Europe” los personajes funcionan a contrapelo de muchas cosas y su propia vida constituye un premio por haber creído en algo que pocos creían, por haberse mantenido seducidos por cosas que parecían importarle muy poco a todo su entorno. La persistencia de estos personajes que finalmente y muy a su manera se salen con la suya, es la corroboración de que el camino (en sus muchas acepciones) sí era factible y que estaba construido a partir de piedras de toque constantes y verídicas, pese a lo efímero que pudo haber parecido inicialmente. Es interesante observar que, en todos los personajes centrales de los relatos analizados, convergen los aspectos más importantes que aborda esta tesis. A saber: los vestigios de la memoria como indicadores importantes del curso de la vida del presente; la eliminación de la distancia entre ficción y realidad; el movimiento interminable como parte inherente al proceso de escritura; y el realce de los elementos comunes que tienen diferentes formas de expresión artística. Podríamos decir que la presencia reiterativa de estos elementos une la obra, dotándola de continuidad, que es otra de las búsquedas importantes de este autor. Así, una obra tan diversa se ve atada, amparada por un paraguas que la abriga desde la diversidad, dándole conceptos clave que la hacen reconocible y la unen internamente.

La novela *On the Road* es un hito en sí mismo, es la obra más antigua y no sólo por eso fundamental para el conjunto de la obra de Jack Kerouac. Pocas la anteceden y su escritura duró muchos años: al escribirla, el autor de apenas veintitantos ya tenía muy clara la figura de aquello que le importaba en la vida, para traducirlo después a la escritura, y vislumbraba también aquello que quería obtener. El mitológico *road movie* profetiza lo que

vendrá después y establece las líneas que no se interrumpirían a lo largo de las tres épocas más importantes de la vida/obra de Kerouac marcadas por Ann Charters. Los personajes de una de las primeras obras, *The Town and the City*, que antecedieron en cierta manera a *On the Road*, (escrita entre 1946 y 1949) tenían ya la estructura básica de aquello que aquí llamamos constantes, misma que se estira a través de toda la obra hasta llegar a *Pic*, una de las narraciones de su última época, y las voces narrativas de los libros de poemas “San Francisco Blues” y “Poems All Sizes”. Las búsquedas centrales, la revalorización de la imaginación y el impulso para dibujar la lengua materna más profunda, a partir de las memorias de la infancia, logran atravesar, con diferentes matices, 23 obras literarias escritas por Kerouac en aproximadamente quince años. Ninguna de ellas rompe con la visión de aquel narrador/viajero/personaje que fundó una casa en la cual vivir y no la abandonó jamás, para utilizar una imagen de Creeley.

Todas estas obras reflejan la lucha por encontrar un modelo propio que sirviera para registrar las vivencias en la escritura, su autor siempre supo que éste tenía que ser un resultado de la experiencia, no una forma previa o vacía para llenar. El producto es la validación de la lucha, la medalla por haber sabido descifrar qué era lo realmente crucial. El personaje de “Alone on a Mountaintop”, al igual que el mítico Jack de *On the Road*, terminan el viaje habiendo logrado su cometido, al igual que pasa con el personaje de *Tristessa* al concluir su aventura mexicana, pese al grado de dificultad tan alto que le significa.

La continuidad, la preservación del poema proyectivo que sirvió de detonante es, en definitiva, muy importante para Kerouac, pues la persigue como a las memorias de las que trata de hacer sentido. Sobran los ejemplos que muestran una tendencia proclive a la

continuidad, cuya naturaleza se busca no romper. Ésta se manifiesta, a veces, a través de la preferencia por las mismas cosas que se da en diferentes personajes. Una muestra gráfica, además de conceptual, que constata que Jack Kerouac privilegiaba la continuidad en su obra, es el *original scroll* en el que se escribió la verdadera novela *On the Road*, pues en él no sólo es el largo aliento, o la ausencia de pausas lo que importa, sino las analogías que unen temas en otros estratos, como por ejemplo una posición casi anarquista frente a las leyes institucionalizadas en convivencia con una total devoción a las leyes de Dios. Esta igualdad otorgada a elementos colocados en lo que pudiéramos llamar los extremos de la obra, constituyen las puntadas más amplias del hilván que une las partes, y que coinciden muchas veces con la columna central de varios de los otros relatos.

Pese a las reiterativas intenciones expresadas por Kerouac de querer romper con la novela europea y de que su objetivo sí se hubiese concretado en cierta medida, se perciben en sus textos pinceladas románticas que obedecen a una continuidad histórica lógica. Aparecen en sus poemas urbanos corderitos que recuerdan a William Blake y reminiscencias lejanas de la mirada romántica que dejaron después los franceses y que la Generación Beat supo aprovechar de maravilla y heredársela a su vez a los vanguardistas latinoamericanos. El desenfreno de muchos de los personajes desemboca a veces en un individualismo que se regocija de sí mismo en plena libertad de sus pasiones y sueños, que muchas veces van en pos de otra realidad además de la visible, de ver más allá, de visualizar otras etapas en las que nuevamente su individualismo y la libertad puedan expandirse y regocijarse aún en la precariedad. Son estos personajes muchas veces colocados en posiciones que los dejan solos frente al mundo, mientras su poética se sustenta en lo que siempre importó: “La errancia, la búsqueda, el amor por los amigos”,

para seguir nuevamente la voz del Creeley, ese sustento que acompañó a los amigos de su generación, y que ahora nos acompaña a nosotros.

Además de las constantes hasta aquí abordadas, existen otros hilos que también unen los elementos internos de estos relatos y que son, al igual que éstas, notablemente repetitivas a lo largo del análisis. Son hilos en tanto que unen puntos centrales y en términos de la vida de los narradores/personajes, puntos que tienen que ver con muchos aspectos a la vez. En esta línea podríamos mencionar la existencia de Neal, el amigo y alter ego del narrador/personaje de varios de los relatos, que en muchas ocasiones es el que conduce y decide hasta dónde van a llegar las cosas. Su imagen adquiere una fuerza similar a la del hermano Gerard, con la diferencia que en el caso de Gerard, su imagen adquiere visos casi angelicales, mientras Neal es siempre la contraparte que jala hacia el lado oscuro, además de que se mantiene vivo en todo el transcurso de la narración. Un fuerte y a momentos casi asfixiante amor por Dios es otro hilo que llega prácticamente a todos los personajes y situaciones en juego, pues en el fondo anida una fe cristiana a prueba de cualquier cosa. En la novela hay imágenes sumamente fuertes relacionadas con la fe del protagonista, actitud que llama la atención porque se trata de un sujeto que por sus costumbres y su pensamiento, no es el prototipo clásico de persona religiosa. La mayor parte de los personajes, por ejemplo, muestra una manifiesta afinidad por el Godspell, interés que aglutina su cercanía con el ritmo y el movimiento, y su simpatía por individuos exiliados de su medio natural, como son los músicos afroamericanos que lo producen, y como son también algunos personajes de esta narrativa, como el protagonista de *Pic*.

Hay en esta literatura menciones de cosas particulares que claramente aluden a aspectos más generales de la vida o del pensamiento del personaje que habla. Cuando en

uno de los viajes a México, Jack el protagonista, observa a los indígenas mexicanos y los describe como seres tan antiguos como los desiertos, realzando en ellos virtudes que muchos no pueden ver, no sólo está hablando de esos indígenas en particular, se está refiriendo a la geopolítica del mundo de forma más integral, sin necesidad de decirlo. Así, cuando el protagonista de “Mexico Fellaheen” habla del pasado sin comienzo y del futuro infinito, se refiere a la muerte, que aunque no de manera completamente clara, es una idea que no escapa a casi ninguno de los personajes.

Creeley nos recuerda que una autobiografía es una vida que se rastrea a sí misma (37). Kerouac rastreó su propia vida desde muy joven y la reafirmó en la escritura. Todos los relatos aquí analizados constituyen una constante búsqueda de reafirmación y rastreo, no son sino una forma de amor por la vida y están muy fuertemente apoyados en las mismas constantes que aquí hemos tratado de desgajar.

BIBLIOGRAFÍA

Aldridge, John W., *After the Lost Generation*, Nueva York, McGraw-Hill and Co, 1951.

American Poetry Revised, Nueva York, Evergreen/Grove, 1982.

The American Tradition in Literature, Vol. 1 y 2, Nueva York, Norton, 1962.

Aristóteles, *Poética*, trad. Ángel J. Cappelletti, Caracas, Monte Ávila Editores, 1998.

Borges, Jorge Luis, *An Introduction to American Literature*, Lexington, Lexington U of Kentucky, 1975.

Bradbury, Malcolm, *The Modern American Novel*, Oxford, Oxford UP, 1992.

Beaulieu, Victor-Levy, *A Chicken Essay*, Toronto, 1975

Bowles, Paul, *The Sheltering Sky*, Nueva York, Library Classics of the United States, 2002.

Burger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Península, 1987.

Burroughs, William, *Naked Lunch*, Berkeley, Counterpoint Editions, 1979.

_____, *Queer*, London, Picador, 1986.

Capote, Truman, *In Cold Blood*, Nueva York, Penguin Classic, 2009.
_____, *Plegarias atendidas*, Biblioteca Truman Capote, Madrid, Ediciones Anagrama, 1982.

Cassady, Neal, *Collected Letters, 1944-1967*, Nueva York, Penguin, 2004.

Chase, Richard, *The American Novel and Its Tradition*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1957.

Charters, Ann, *Beats and Company. Portrait of a Literary Generation*, Nueva York, Riverhead Books, 1995.

_____, *Kerouac: A Bibliography*, Nueva York, St. Martins Griffin Press, 1994.

_____, *The Beats: Literary Bohemianism in Postwar America*, Nueva York, Bruccoli Clark/Gale, 1983.

Creeley, Robert, *Lo creativo y otros ensayos*, Colección Poesía y Poética, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

Cunnell, Howard, Vlagopoulos, Penny, Mouratidis, George y Kupez, Joshua, *Kerouac en la carretera, sobre el rollo mecanografiado original*, Barcelona, Anagrama, 2010.

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.

Donald Allen y Robert Creeley, *New American Story*, Nueva York, Grove Press, 1982.

Duberman, Martin, *Black Mountain: An Exploration in Community*, Nueva York, Dutton Press, 1972.

Hoffman, Daniel. *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge, MA, Belknap Harvard U, 1979.

Ingarden, Roman, “Concreción y reconstrucción” en *Estética de la recepción*, editado por Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989.

_____, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

Iser, Wolfgang, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en *Estética de la recepción*, compilado por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1987.

_____, “La estructura apelativa de los textos” en *Estética de la recepción*, editado por Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989.

_____, “El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones de Fielding”, en *Estética de la recepción*, editado por Rainer Warning, Visor, Madrid, 1989.

_____, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en *Estética de la recepción*, compilado por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1987.

_____, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall, México, UNAM, 1993.

Kerouac, Jack, *Dharma Bums*, Nueva York, Penguin Classics, 2006.

_____, *Tristessa*, Nueva York, Penguin Classics, 2002.

_____, *On the Road*, The Original Scroll, Nueva York, Penguin Classics, 2007.

_____, “Mexico City Blues”, Berkeley, Counterpoint Editions, 1979.

_____, *Lonesome Traveler*, Nueva York, Grove Press, 1994.

_____, *The Town and the City*, Nueva York, Harvest Books, 1990.

_____, *Visions of Cody*, Nueva York, Penguin Classics, 1977.

_____, *Pic*, Londres, Quarter Press, 1977.

Maurer, Karl, "Formas de leer" en *Estética de la recepción*, compilado por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1987.

McNally, Dennis, *Desolation Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation and America*, Nueva York, Delta Books, 1979.

Major American Poets, Nueva York, New American Library, 1962.

Miles, Donald, *The American Novel in the 20th Century*, Nueva York, Barnes and Noble, 1978.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva, estudio de teoría literaria* México, Siglo XXI y UNAM, 2008.

Prada, Ana Rebeca, *Viaje y narración: Las novelas de Jesús Urzagasti*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2002. (Instituto de Estudios Bolivianos).

El poeta y su trabajo, Vol. 1,2 y 3 Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980-1984.

Snyder, Gary, *La práctica del adentro*, Colección Poesía y Poética, México, Universidad Iberoamericana, 2002.

_____, *Back on the Fire*, Berkeley, Counterpoint Editions, 2007.

_____, *Earth House Hold*, Berkeley, Counterpoint Editions, 2005.

_____, *Mountains and Rivers without End*, Berkeley, Counterpoint Editions, 2002.

_____, *A Place in Space*, Berkeley, Counterpoint Editions, 1999.

Steven, Watson, *The Birth of the Beat Generation*, Nueva York, Pantheon Books, 1995.

Watts, Alan, *Beat Zen, Square Zen, and Zen*, Nueva York, City Lights, Pantheon Books, 1959.

White, Hayden, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.

Artículos en revistas:

Asensi, Manuel, "Vampiros y literatura" en *Anthropos*, núms.192-193, Barcelona, 2001, 67-77.

Cave, Damien, "Kerouac's Mexico" <http://travel.nytimes.com/2013/10/13/travel/kerouacs-mexico.html>

H.D, “Definición Hermética” en *El poeta y su trabajo* / 33 Verano 2009, 23.

James, Laughlin, “Recordando a William Carlos Williams” en *El poeta y su trabajo* / 33 Verano 2009, 81.

Toriz, Rafael, “Señales para un camino” en *Tierra Adentro*, N°. 149, México D.F, 2008, 89-9.