



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Visiones del dharma:

La presencia del budismo en la obra de Jack Kerouac como un catalizador
vanguardista

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

ALBERTO ESCOBAR DE LA GARMA

Tutor

Dr. José Ricardo Chaves Pacheco

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Comité tutor

Dra. Susana González Aktories
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dr. Adrián Muñoz García
Centro de Estudios de Asia y África, COLMEX

Sinodales

Dra. Irene Artigas Albarelli
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dra. Charlotte Broad Bald
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad de México, octubre 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicada a Ada Simone y Pablo,
lxs niñxs de mis amigos.

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de una afortunada obsesión que desarrolló muchos tallos mientras creció a lo largo de diez años que dediqué al estudio de la obra de Jack Kerouac. El presente fruto es el envero que ocurrió gracias a los procesos que acontecieron en el pasado y, como tal, también tiene un carácter definido a pesar de que está enraizado con etapas previas. La dicha de este esfuerzo se concreta en procesos individuales favorecidos por personas y experiencias significativas y, ante todo, suertudas.

A mi tutor, José Ricardo, porque fue quien me habló y orientó en el dharma; su clase hace años me insertó la curiosidad en las enseñanzas de Buda y, por suerte, pude aplicar esta motivación no sólo en lo cotidiano sino en mi desarrollo académico.

A mis cotutores y sinodales, porque enriquecieron con sus lecturas esta tesis para que fuera algo más que el desenlace de esa afortunada obsesión. En especial a Susana, modelo de profesionalidad, dedicación, visión, generosidad y amistad.

A mis amigos y amigas cuyo vínculo aún me resulta asombroso por lo importante que es: no sé si uno elige amistades o ellas nos encuentran. Como sea, sé que todo esto sería insípido sin su presencia. A Emiliano Barrera, Mauricio Espinosa y Ofelia Hurtado, por su constancia y cariño. A Carmen Cruz, Radjarani Torres, Cinthya García, María Vargas y Fausto Gabriel Ruiz por la confianza y acompañamiento. A Roxana García por las muchísimas enseñanzas, inspiración y música. Por último, a Ambar Geerts por sus comentarios como colega beat que hallé en este camino.

Esta indagación pudo llegar a buen puerto gracias a la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. A la Coordinación del Posgrado en Letras, en especial por el apoyo para realizar dos estancias de investigación, ambas otoñales. La de 2015 fue en Europa y me permitió establecer contacto con Anne Waldman. Dos años más tarde pude ir a la Berg Collection de la NYPL para revisar el Kerouac Archive, en donde la orientación de Mary Catherine Kinniburgh fue invaluable; además, pude visitar el pueblo natal de Kerouac, Lowell, para entrevistar y escuchar la música de David Amram, amigo y colaborador del escritor. Estas experiencias nutrieron de manera decisiva no sólo a la tesis sino a mi vida y confío que esta investigación materialice algo de mi agradecimiento y dicha por tal privilegio.

Taxqueña, Ciudad de México, septiembre 2019

Índice

Acknowledgement. Introducción	1
1 – Resolution. Contextualizar al budismo	13
Transfluencias espirituales: construcción de una religión	15
El paso de Buda más allá de las fronteras asiáticas	23
Presencia del budismo en el contexto angloparlante	27
Historia de un constructo dinámico: <i>buddhadharma</i> / budismo / <i>shin bukkhō</i> / zen	39
¿Un budismo moderno?	49
2 – Persuance. Budismo como método para la vanguardia estadounidense	52
El contexto político y artístico de Estados Unidos a mediados del siglo XX	53
Aspectos budistas en el arte de posguerra estadounidense	60
Rasgos del budismo zen en el arte	60
Influjo del budismo zen en la vanguardia estadounidense	63
3 – Psalm. Kerouac: escritor de vanguardia influido por el budismo	80
Kerouac y el budismo. En el camino espiritual hacia Buda... y de regreso a Cristo	81
Un budista católico	82
El budista escritor	96
El escritor budista	104
Kerouac, escritor moderno/experimental/vanguardista del dharma	110
La creación meditada de la <i>spontaneous prose</i> : la elección del tema	113
La creación meditada de la <i>spontaneous prose</i> : la elección del tono	121
Espontaneidad epistolar	122
Espontaneidad desde la música y lo visual	125
El dharma como poética vanguardista de espontaneidad	152
Sus textos con influjo budista	153
<i>Mexico City Blues</i>	156
<i>The Scripture of the Golden Eternity</i> y <i>Old Angel Midnight</i>	170
<i>Some of the Dharma</i>	189
A Love Supreme? Conclusiones	236
Bibliografía	249

***Aknowledgement.* Introducción**

Uno de los temas que cualquier lector casual de Jack Kerouac traerá a la mesa al hablar sobre él es el vínculo que tuvo con el budismo y cómo encontró un camino ahí para nutrir su vida. Yo mismo, antes de emprender un estudio académico sobre su obra hace más de una década y transpirando ignorancia tanto en sus libros como con cualquier noción sobre Buda, recuerdo que me sorprendí cuando encontré referencias a esa doctrina y motivó una curiosidad puntual: ¿cómo alguien con una vida tan dinámica y hedonista había mostrado interés en una religión que predica la austeridad y la calma? Pasaron varios años para que volviera a enfocarme en esta relación luego de descubrir que el vínculo no había sido tan superficial como en un inicio me había planteado.

Esta tesis, la tercera que le dedico al escritor, es un estudio sobre cómo el budismo orientó la escritura de Kerouac en un periodo que no documentó en su *Dulooz Legend*, el proyecto de largo aliento en el que escribió sobre sí mismo para documentar su existencia a la par de que vivía. Sin duda tenemos aquí a un escritor dedicado que articuló un sistema propio y nuevo para contar su vida no sólo con un estilo memorable, sino en formas que le permitieron extenderse más allá de los géneros literarios tradicionales. Esta actitud para deshacerse de formatos del pasado lo acerca con artistas contemporáneos estadounidenses de otras disciplinas que también trataron de consolidar una expresión única de su país con una distancia marcada del arte europeo, en un periodo cuando esa nación empezaba a despuntar como el eje del mundo. Al introducir el budismo en su vida, Kerouac encontró una pauta, sobre todo, para reflexionar sobre el destino de su obra y, así, hacerse de una brújula vital que le dio seguridad para continuar con sus decisiones.

El interés por Asia, por la espiritualidad que se cultivó en aquel continente, tuvo adeptos en Estados Unidos mucho tiempo antes de que Kerouac y sus contemporáneos

buscaran alternativas fuera de la tradición eurocéntrica. Ya en el siglo XIX, en el grupo de los trascendentalistas de Concord, hallamos referencias al hinduismo que reflejaban el incipiente estudio que en Europa apenas se estaba formulando. La apropiación que la cultura anglófona hizo del budismo es de particular interés. El poema *The Light of Asia* de Sir Edwin Arnold, publicado en 1879 en Londres en donde se narra la vida del Buda histórico, tuvo un éxito notable en ambos lados del Atlántico, aunque en Estados Unidos existieron otros factores importantes para el asentamiento paulatino del dharma, es decir, de las enseñanzas o doctrina del Buda. No sólo existe el antecedente de varios estudiosos que viajaron a Japón y lograron amasar una colección de arte tradicional que llevaron a América, entre ellos Ernest Fenollosa, conocido en el ámbito literario gracias al influjo que tuvo en Ezra Pound, sino también la invitación a varias delegaciones asiáticas a exponer sus credos en el Parlamento Mundial de Religiones que se llevó a cabo en 1893 en Chicago como parte de la Columbian Exposition. La presencia de los japoneses en ese evento fue crucial como parte de su estrategia de mostrarse aun más modernos que cualquier nación europea o americana al esgrimir una interpretación filosófica, racionalizada y socialmente comprometida del budismo diseñada para atraer al pensamiento eurocéntrico. Este budismo, *shin bukyō*, y no el zen tradicional, fue lo que en realidad divulgó Daisetz Teitaro Suzuki, reconocido como una autoridad del tema entre Kerouac y sus contemporáneos, y que no fue sino uno de los discípulos de Shaku Sōen, delegado japonés en el Parlamento. Al revisar la historia sobre cómo se adaptó la doctrina del Buda en el Japón del periodo Meiji, cobra sentido la manera en que pudo adaptarse y digerirse en poco tiempo en suelo estadounidense, y entender así el fenómeno que suscitó un boom del zen en ese país a mediados del siglo XX que alcanzó distintas vertientes culturales.

Es importante anotar que la perspectiva de la presente tesis no pretende elaborar un análisis budológico de los artistas que se inspiraron en el discurso zen para crear diversas obras que reflejan su interpretación de la doctrina. Para empezar, muchos de ellos no fueron practicantes –y, si acaso lo fueron, tampoco hace mucha diferencia aquí– y, en realidad, el budismo funcionó en algunos creadores no como una espiritualidad que adoptaron y se filtrara a sus obras, sino más bien sirvió como un bagaje conceptual que presentaba una alternativa tanto a los procesos creativos como a los resultados de éstos. Que el zen haya tenido influjo en una serie de artistas jóvenes y experimentales de la época se debe justo a la manera en que los japoneses reconfiguraron el discurso del budismo con el *shin bukkō* para el público occidental, es decir, modelado no desde la espiritualidad sino desde la filosofía. Gracias al libro de Thomas A. Tweed *Crossing and Dwelling. A Theory of Religion*, aquí se considerará al budismo como una expresión cultural cuya corriente estuvo en contacto con otras en donde influyó, en este caso, la de la literatura. Esto debido a que Tweed usa una metáfora hidrodinámica para explicar a la religión, en la que postula que ésta se asemeja a una transfluencia, es decir, que tiene corrientes paralelas, ya sea institucionalizadas u otras donde los practicantes la moldean de acuerdo con su práctica, y que no está exenta de nutrirse o de nutrir otros flujos culturales.

Si bien fue importante conocer conceptos fundamentales del dharma, así como tener claro el contexto histórico que permitió su presencia y desarrollo fuera de Asia para entender cómo aconteció su recepción en los Estados Unidos durante la mitad del siglo XX, fue decisiva la aportación de Tweed a mi argumento para adoptar una postura en la que el budismo es una expresión flexible y en constante cambio que, en este caso, funciona como un aglutinante discursivo entre varios artistas que podemos considerar de vanguardia ahora, en específico, Jack Kerouac. No se trata de revisar qué tan ortodoxo o

indolente fue a la hora de aplicar el dharma en su obra, sino de ver la manera en que la doctrina le permitió, más allá de incluir referencias budistas en prácticamente todos los textos que escribió luego de profundizar en el tema, no sólo escribir varios libros con una temática centrada en la doctrina, sino también fundamentar y teorizar una postura alrededor de su práctica literaria. Si bien se reconoce que los Beats fueron fundamentales para la propagación de la espiritualidad asiática en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, no es sino hasta recién que la crítica ha comenzado a revisar este vínculo en términos estilísticos y no sociológicos. Resulta curiosa esta indolencia de los estudiosos sobre los Beats frente a este tema, puesto que desde otras disciplinas artísticas ya se han establecido puentes entre el desarrollo creativo de músicos, pintores y escultores contemporáneos de Kerouac y sus allegados, y las ideas que recibieron gracias a la divulgación de distintas expresiones religiosas de Asia, en especial del budismo. Esta relación fue decisiva en varios casos para generar obras que hoy en día se consideran parte de la estética de vanguardia que colocó a Estados Unidos como la nación que cultivaba un arte innovador frente a las tradiciones europeas, quizá con el expresionismo abstracto como el ejemplo más mediatizado.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos como arte de vanguardia? No es la intención de la presente investigación indagar con detalle sobre la teoría alrededor de este concepto, aunque es menester marcar algunos parámetros para aclarar lo que se entiende como vanguardista aquí. Para ello, me basé en un texto de Renato Poggioli que abarca varios términos y detalla rasgos funcionales para esta tesis. En *Teoría del arte de vanguardia*, el autor revisa rasgos de las vanguardias de principios del siglo XX que se mantuvieron vigentes en algunas expresiones artísticas a mediados de esa misma centuria, que es en donde se sitúa el contexto de las obras aquí abordadas en Estados Unidos. De entre los varios elementos sustanciales que todo arte de vanguardia ostenta, nos enfocaremos en

dos; por un lado, su impulso en contra de la tradición, además de ejercer un experimentalismo para generar un arte nuevo. Veremos que el ambiente político de la posguerra fue un detonador fundamental para que Estados Unidos se colocara al centro de la escena mundial y que su discurso político se sirvió del artístico para demostrar, con una suerte de estandarte cultural, que la nación norteamericana no sólo era por completo independiente del Viejo Continente, sino que incluso llevaba ahora la batuta en varios aspectos. Si bien el expresionismo abstracto fue la corriente que tuvo una mediatización destacada como el estilo pictórico estadounidense que se desligaba de los antecedentes europeos, fueron varios los exponentes en otras disciplinas que cultivaron un arte que pronto marcó los parámetros para los creadores de otras latitudes. Martha Graham en la danza, Isamu Noguchi en la escultura, John Cage en la música, el semillero de artistas del Black Mountain College, entre muchos otros, comenzaron a tener una presencia importante no sólo dentro de las fronteras estadounidenses, sino también fuera. Si la escena cultural tuvo su capital en París antes de la Segunda Guerra, en cuestión de pocos años cambió de sede a Nueva York, donde varios de estos artistas comenzaron a gestar y a dar a conocer su obra, entre ellos también algunos de los integrantes de la Generación Beat.

Parte de lo que amalgama la actitud de estos creadores es su interés en experimentar y consolidar propuestas innovadoras frente a las ya conocidas, lo cual es sintomático de la vanguardia:

Uno de los aspectos más importantes de la poética práctica de las vanguardias es aquel al cual se alude con el término de experimentalismo. A este respecto es fácil reconocer el precedente inmediato de la experimentación estética romántica, la ansiosa búsqueda de formas nuevas y vírgenes, tendiente no sólo a destruir el sólido reticulado de las reglas, o la jaula dorada de la poética

clásica, sino también a buscar una nueva morfología artística, un nuevo lenguaje del espíritu.¹

En varios casos, siguiendo también una actitud registrada por Poggioli, estos artistas buscaron llegar a otros límites dentro de sus disciplinas al adecuar prácticas de otras artes. La retroalimentación entre los creadores ya no era sólo entre los conocidos del gremio sino que las posibilidades se abrían. En la segunda mitad de los cincuenta del siglo pasado y los primeros años de la década siguiente, el intercambio y la camaradería entre artistas incluso tuvieron escenarios concretos, como la Cedar Tavern y las galerías de arte Area, Brata, Camino, etc., todos lugares ubicados en la East 10th Street de Manhattan. Ahí, pintores, escritores, poetas, músicos, fotógrafos y demás concurrían mientras se generaba un tráfico de ideas. La escena del *bebop* también fue importante como una de las expresiones que más peso tuvo para la inspiración de otros artistas; no fueron pocos los pintores y escritores que hablaron sobre cómo este estilo de jazz era una vertiente vanguardista musical con suficientes méritos por sí misma. Así, no será raro encontrar paralelismos entre la energía de las pinceladas de Jackson Pollock y el dinamismo de las melodías de Charlie Parker. Tanto el expresionismo abstracto como el jazz, en específico el *bop*, fueron corrientes artísticas que permearon el lenguaje creativo dentro de los Estados Unidos y aun fuera de sus fronteras. La búsqueda de conseguir una expresividad que evocara el instante, la libertad y la improvisación permeó el interés de estos artistas y, se entiende, pronto hallaron varios de ellos una fuente de inspiración en las estéticas y filosofías orientales.

La experimentación de estos artistas que trataban de llegar a lo limítrofe entre distintas expresiones se impulsó a partir de la exposición e interés que tuvieron de las culturas asiáticas y que de distintas maneras enriqueció sus obras, tanto a nivel formal

¹ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, p. 69.

como también en la concepción detrás de ellas. Parte de la explicación de esta recepción tiene que ver con un contexto más general en el que Estados Unidos se trataba de colocar como una entidad cultural autónoma de Europa. Si bien hubo un interés por el hinduismo gracias a figuras como Ananda Coomaraswamy que radicó en Boston, el budismo zen tuvo una presencia mucho más fuerte en el panorama cultural y artístico de Estados Unidos, como estudió Helen Westgeest en *Zen in the Fifties. Interaction in Art Between East and West*, junto con los casos de Francia, Alemania e incluso Japón al resignificar este tipo de budismo para crear nuevos códigos estéticos. Al presentarse como una espiritualidad que parecía más un estilo de vida en lugar de una serie de dogmas, tal y como lo ofrecía el *shin bukkyō*, varios creadores acogieron este budismo como una forma de darle la espalda a un antecedente cristiano que ya no era coherente o significativo con su vida ni con sus ímpetus creativos. El budismo les permitía acoger cierta noción de espiritualidad para enriquecer su discurso aunque fueran laicos; no fueron pocos los artistas que, además, comenzaron a evitar arbitrariamente la disolución entre “vida” y “obra”, perspectiva que el budismo fomentaba:

For these artists, they didn't think of practicing [Zen Buddhism] as a religion; it was more a form of life. [...] It was more promoted also as “it's not exactly a religion, it's more a form of life. It's being in the here and now.” Not discussing anything which has to do with religion, like gods or something like that, something experiential. But stressing and emphasize the here and now.²

La manera en que Suzuki difundió ese concepto de budismo zen entre el público no asiático tuvo éxito: no hacía énfasis en las diferencias y, en cambio, se enfocaba justo en lo que el público estadounidense buscaba; no se publicaban tratados densos sobre el zen pero sí libros de bolsillo con ensayos que servían de introducción que cualquiera podía leer. Las estrategias para promocionar el *shin bukkyō* que se sembraron en el Parlamento de 1893 tuvieron un impacto palpable hasta mediados del siglo XX, cuando en la

² Helen Westgeest en entrevista con el autor, el 12 de noviembre de 2015.

posguerra los estadounidenses comenzaron a ponerse en el centro del mapa, tomando lo mejor de Europa en cuanto a su tecnología y pensamiento, pero conjugado con la espiritualidad práctica de Asia:

From our perspective, in Europe, we always look at the American artists in 20th century as if they feel as second-hand Europeans because, historically, they all came from Europe. [...] So, all those artists felt like “it’s happened in Europe and how can we do it here in the US?” And I like those new ideals that said “it’s not Europe which is the center of the culture because they had the debate of history on their shoulders. But if you look now, from another perspective, and you look at the US as the center of the world, that at one coast the waves come from Asia and the other ones from Europe. So we are the perfect new center of the world because on our coasts the waves come from two continents, Asia and Europe, and they meet in our new fresh continent. So this is the best place”.³

Es curioso notar que, si bien varios de estos creadores trataron de buscar en distintas latitudes otras alternativas al comportamiento eurocéntrico que había desencadenado una atrocidad sin precedentes y muy palpable para ellos como lo fue la Segunda Guerra Mundial, no mostraron una postura demasiado crítica ante la participación nipona en la misma, lo cual pudo haber sido un factor decisivo para alejarse del budismo. Pareciera, en cambio, que Japón ante todo era un lugar con una espiritualidad y percepción desarrolladas. Al poner el centro donde ellos estaban, podían absorber los elementos más favorables de cualquier cultura para condensar algo innovador. Esta categoría de territorio “neutral” fue importante para que algunos elementos del budismo fueran absorbidos por la vanguardia artística estadounidense.

Aunque es problemático generalizar que subyace una especie de poética budista en el andamiaje que comparten las diferentes expresiones vanguardistas de los artistas estadounidenses del mediados del siglo XX, es cierto que en varios de ellos sí existe esta coincidencia. Después de revisar las afinidades que muchos creadores tuvieron con

³ Helen Westgeest en entrevista con el autor, el 12 de noviembre de 2015.

nociones o prácticas budistas importantes para sus obras, la tesis se centrará en estudiar parte de la obra de Jack Kerouac no sólo para identificar la presencia del dharma en sus escritos, sino aclarar la manera en que este elemento fue relevante para la formulación de un estilo literario experimental en obras que no pertenecen a la bibliografía más conocida del autor. Si bien sería interesante hacer un estudio detallado de la manera en que el budismo opera dentro de sus libros posteriores a 1953, cuando fue que inició su estudio autodidacta del dharma, aquí nos enfocaremos sólo en los que consideramos tienen un giro innovador dentro de los términos literarios de la época.

En el caso concreto de Kerouac, existen estudios que revisan el peso que su espiritualidad, ya fuera católica o budista, tuvo en su obra. No obstante, salvo textos canónicos como *The Dharma Bums* o el poemario *Mexico City Blues*, una gran parte de los libros dedicados al budismo que escribió el autor no aparecen sino apenas mencionados en los análisis que pretenden iluminar el periodo budista del literato. Por un lado, esto se debe a que, si bien se conocía la existencia de estos proyectos, no fueron publicados sino a partir de la última década del siglo pasado, unos treinta años después del fallecimiento del autor. Esto sólo fomentó que alrededor de estos proyectos paralelos a la obra autoficcional de Kerouac se especulara que habían sido meros caprichos que ni siquiera fueron concluidos, como sucede en un artículo de 1988 sobre el vínculo entre las religiones asiáticas y los Beats:

he also began a life of the Buddha, "Wake Up," and compiled a collection of Tibetan Buddhist texts to be entitled "Buddha Tells Us," an English translation of the French translation of the original Tibetan. It may be fortunate that none of the projects were ever completed.⁴

⁴ Carl Jackson, "The Counterculture Looks East. The Beat Writers and Asian Religion", en *American Studies*, Vol. 29, no. 1, p. 56.

Jackson no sólo cayó en el error de identificar “Buddha Tells Us” como una obra distinta de *Wake Up*, cuando en realidad es la misma, sino también asegura que los libros quedaron inconclusos a pesar de que la evidencia es falsa. Por supuesto, en ese entonces los herederos y encargados del legado literario de Kerouac todavía no habían decidido publicar estos textos, ni mucho menos ceder el archivo del escritor a la Biblioteca Pública de Nueva York, en donde hoy en día se puede consultar. Esta falta de acceso a estos libros en específico hizo que la crítica los considerara como una excentricidad espiritual de Kerouac que, si bien le había permitido aderezar sus novelas con algunas referencias de una espiritualidad exótica que refrendaba su cualidad como autor de contracorriente, en realidad no tenían un peso sustancioso dentro del corpus del escritor. Tiempo después, cuando poco a poco comenzaron a aparecer a la luz pública estas obras, la crítica no les prestó suficiente atención tanto por seguir bajo el estigma de ser textos sobre un tema religioso y, aun más, porque no entraban dentro de los géneros reconocidos que ejerció Kerouac en sus libros más difundidos. Si bien es cierto que la relación del escritor con el budismo ha sido mencionada bajo un contexto de arte de vanguardia por Alexandra Munroe en *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, así como en *Birth of the Cool. Beat, Bebop, and the American Avant-garde* de Lewis MacAdams, sólo se ha revisado de manera superficial y anecdótica sin profundizar en el influjo, las aportaciones y las manifestaciones que tuvo la doctrina de Buda en la escritura de Kerouac, más allá de haber incluido referencias evidentes en varios textos. Gracias a la estancia realizada en la Berg Collection de la Biblioteca Pública de Nueva York, lugar donde se resguarda un archivo importante del escritor, fue posible realizar un estudio minucioso de distintos escritos para revisar tanto el desarrollo del aprendizaje del budismo por parte de Kerouac, como también la composición de proyectos literarios que

amasan una experimentación no siempre evidente detrás del autor, muchos de ellos aún sin ver la luz pública.

Si bien *Mexico City Blues*, *The Scripture of the Golden Eternity* y *Old Angel Midnight*, todas ellas obras que serán estudiadas aquí, se publicaron en vida del autor aunque fuera de forma accidentada, hay otros textos de Kerouac que fueron robustecidos de manera notable por el budismo y que permanecieron en la sombra editorial y, después, crítica. Esto afectó en especial a uno de los libros medulares que se estudian en esta tesis, *Some of the Dharma*, que, si bien no está inscrita dentro de la *Duluo Legend*, el proyecto en donde alineó toda la escritura que dedicó a su vida, es justo el paréntesis silente entre finales de 1953 y todo 1954 que no está cubierto en ninguno de sus libros. El texto, el único de sus diarios que mecanografió con toda la intención de publicarlo, es una obra híbrida en donde el escritor no sólo detalló su aprendizaje, reflexiones y dudas acerca del budismo, sino también plasmó el desarrollo de una poética alrededor de su labor literaria, cuestionando la relevancia de ésta para después apuntalar los rasgos estilísticos de su escritura que no cambiarían hasta el momento de su muerte. Entre poemas, cartas, comentarios a citas de textos budistas, digresiones y, en fin, una serie de fragmentos en donde no hay una narrativa lineal ni unilateral, *Some of the Dharma* presenta además un aspecto poco frecuentado por Kerouac en cualquier otro libro suyo: al mecanografiar el contenido de sus libretas, dispuso el texto de una manera lúdica y coherente con el tono del libro. La puesta en página, respetada en el facsimilar tipográfico que se publicó hasta 1997, revela cualidades visuales que no le eran indiferentes al escritor. Si bien se ha extendido la noción de cómo el jazz fue un catalizador para su manera de escribir, en contraste, no hay aún atención suficiente en lo relevante que fue el arte visual para Kerouac. Al tomar en cuenta que fue alguien concentrado en ejercitar la espontaneidad con las letras al inspirarse en la técnica gráfica del bocetaje para hacer *sketches* escritos,

no es poco relevante considerar el significado y efecto que produce el cuidado con el que trabajó la materialidad visual de la palabra a lo largo de las páginas de *Some of the Dharma*, una suerte de *collage* literario.

Sirva, pues, la siguiente tesis para revisar la manera en que Jack Kerouac tuvo un vínculo con el budismo y cómo éste tuvo una repercusión efervescente no sólo en su vida sino también en su quehacer con las letras, en lo que podría ser una revaloración de parte de su obra como un ejemplo vanguardista en la tradición estadounidense del siglo XX. Más allá de las experiencias y mitos alrededor de su figura que lo mantienen como un personaje de la contracultura de aquella época, la forma en que concibió y concretó su forma de escribir estaba lejos de lo que prescribía la tradición que lo antecedió.

1 – *Resolution.* Contextualizar al budismo

Si bien hoy en día hablar del budismo suscita, cuando menos fuera de Asia, una iconografía y nociones particulares relacionadas con una filosofía donde se practica la plenitud, el desapego y la trascendencia, la doctrina de Buda se ha ido configurando a lo largo de los siglos y en diferentes lugares para satisfacer diversas posturas y funciones que van, grosso modo, desde una religión que en un principio se orientó a practicantes asiáticos, hasta representar una poética e inspiración para artistas de diferentes disciplinas que lo toman en cuenta como una “experiencia”. No es el motivo principal de esta tesis elaborar un rastreo de cómo el budismo se ha resignificado y representado a través del tiempo, aunque llevar a cabo un recuento de su historia y de cómo su discurso se ha replanteado y percibido es definitivo para poder situar el contexto desde donde analizaré ciertos rasgos en parte de la obra de Jack Kerouac. Empero, más allá de una descripción histórica particular del budismo, aquí se trata de colocarlo dentro de un marco teórico que permita revelar de qué manera funciona, no en especial como religión, ni sólo como tema o anécdota, sino como parte de un discurso cuyos sustratos continúan apilándose para construir un sentido en la actualidad, y que de manera particular tuvo un vínculo estrecho con varios artistas estadounidenses a mediados del siglo XX.

Antes de establecer los parámetros con los que el teórico encaminará sus argumentos, hay que posicionar el análisis. Puesto que el meollo aquí es entender la forma en que una religión se ha ido constituyendo, en parte, como una argumentación artística dinámica, se puede entender que no escapa de prácticas culturales que se actualizan de manera reiterativa. Por lo tanto, para teorizar estas manifestaciones se requiere establecer un contexto donde reconozcamos que estamos en un sitio y tiempo delimitados que decantarán en una postura específica: “An analysis always amounts to a localized practice

that produces only a regional discourse.”⁵ De las múltiples miradas desde las cuales se puede abordar el budismo, yo me concentraré sobre todo en las que tengan que ver con cuestiones culturales en un amplio sentido, tanto en Europa y Estados Unidos como en Asia, puesto que es así como se podrá notar la versatilidad con la que esta doctrina se ha manejado en los últimos siglos y que no es casual que, como mencioné al principio, hoy se piense en ella como una “experiencia” o una filosofía además de ser una religión.

El mero hecho de que sea, en principio, una práctica espiritual, hace posible que se integre dentro del marco general de la teoría de la religión o de los estudios culturales, si consideramos que es parte de un código social con lineamientos bien definidos que llevan a cabo varias comunidades alrededor del mundo. La noción del budismo es una construcción cultural que depende de una red de discursos, actitudes y definiciones, las cuales a su vez están sujetas a formas particulares de vida y prácticas históricamente definidas. Este punto de vista nutre de algún modo la perspectiva de esta tesis, es decir, una donde el budismo está presente como parte de un discurso literario en el cronotopo concreto ya mencionado: Estados Unidos a mediados del siglo XX. En realidad, la presencia de la doctrina de Buda como tema en la literatura tiene una tradición vasta y más aún en el contexto anglófono, como se verá más adelante. Esto responde al modo en que el budismo zen, justo la rama de la doctrina que tuvo un impacto decisivo en Europa y Estados Unidos a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado, se construyó en el siglo XIX como una práctica donde lo espiritual y lo racional se conjugaron y que supuso un método integral tanto para asiáticos como para europeos y americanos.⁶

⁵ Michel De Certeau, *Culture in the Plural*, p. 123.

⁶ Aquí se usa “americano” en el sentido continental. Vale la pena apuntar, no obstante, lo que en *Las religiones de Asia a partir de la modernidad: el ejemplo de la meditación budista*, Luis O. Gómez Rodríguez comenta: “[...] “el budismo” en Latinoamérica –el académico al igual que el práctico– es un trasplante del budismo norteamericano y, repito, con esto quiero decir el budismo que nos viene de los Estados Unidos.”, p. 17.

Teóricos japoneses y occidentales, todos bajo un enfoque eurocentrista, armaron un andamiaje desde donde el concepto de budismo se sustentó y que aún permea en el pensamiento general de la gente. Para comprender, pues, la manera en que el budismo se ha constituido como un aliciente para la creatividad literaria, en específico en el contexto anglófono y, en gran medida gracias a la adaptación que hizo el budismo zen de su discurso a finales del siglo XIX, se abordará, por un lado, desde la perspectiva teórica de la religión que elaboró Thomas A. Tweed y, por otro, desde la deconstrucción, la idea de que es mediante el contexto como se ha configurado el budismo y que no es un concepto estático ni monolítico.

Transfluencias espirituales: construcción de una religión

En su libro *Crossing and Dwelling. A Theory of Religion* de 2006, Thomas A. Tweed hace un repaso del panorama dentro de los estudios académicos sobre religión en donde desarrolla una postura y teoría en la que tropos kinéticos, dinámicos y acuáticos enfatizan el movimiento y el hecho de generar relaciones, como lo son el residir y el atravesar, y que lo ayudan a proponer una definición de la religión. La versatilidad con la que Tweed aclara lo que para él significa una práctica espiritual viene muy a cuento con la flexibilidad que el budismo ha presentado a lo largo de los siglos y que se mantiene como una de sus características hoy en día al seguirse adaptando a los contextos presentes en distintas culturas lejanas desde donde se concibió. Si bien, como ya mencioné antes, esta tesis no tiene intención de problematizar temas sobre religión o de un ámbito más cercano a la budología, mencionar la teoría de Tweed sirve para explicar y describir la manera en que el budismo se ha ido entendiendo, primero, desde una postura espiritual, para luego devenir en otros discursos.

Si bien hay una fuerte insistencia en pensar que la religión tiene una esencia autónoma que la define como un fenómeno transcultural y transhistórico, lo cierto es que es una práctica que no puede separarse de otros espacios culturales con facilidad. Como dice Talal Asad: “It may be a happy accident that this effort of defining religion converges with the liberal demand in our time that it be kept quite separate from politics, law and science—spaces in which varieties of power and reason articulate our distinctively modern life.”⁷ Bajo esta línea, Tweed, ante todo, sabe que su teoría está culturalmente localizada en un tiempo donde los objetos, las sociedades, la política y la comunicación están en constante movimiento: vivimos en un mundo donde todo fluye y eso mismo hace que la religión no pueda definirse sin considerarse un producto de un proceso discursivo históricamente específico. Esto determinó justo la perspectiva teórica de Tweed:

All theories are culturally situated, and this theory, which emphasizes crossing, emerges from a cultural moment in which movement and relation seem important—at least to those with the leisure to reflect on such things and to those who don’t find their crossings constrained by racism, sexism, or poverty.⁸

El teórico, además de contextualizar, debe de definir. Perogrullada o no, es tarea del académico puntualizar los conceptos que aborda desde su disciplina, muchos de los cuales, entre ellos la religión, como apunta Jonathan Z. Smith, a veces son por completo ajenos a la realidad práctica:

‘Religion’ is not a native term; it is a term created by scholars for their intellectual purposes and therefore is theirs to define. It is a second-order, generic concept such as ‘language’ plays in linguistics or ‘culture’ plays in anthropology. There can be no disciplined study of religion without such a horizon.⁹

Para un practicante, el análisis y discusión académica que un estudioso de la religión haga de su creencia poco importará para sustentar o refutar su fe; sin embargo, para entender

⁷ Citado por Richard King, en *Orientalism and Religion*, p. 12.

⁸ Thomas A. Tweed, *Crossing and Dwelling. A Theory of Religion*, p. 22.

⁹ De su texto “Religion, Religions, Religious”, citado en *ibid.*, p. 33.

el proceso de cómo opera o qué funciones tiene, sí es relevante la descripción que haga de esa práctica espiritual. La religión la viven los practicantes; los estudiosos la interpretan. En el caso del budismo en Europa, como veremos más adelante, fueron los académicos quienes, además de describir, *construyeron* esta práctica de una manera que luego los practicantes adoptaron poco a poco por diversas cuestiones.

No es casualidad que el problema de definir lo que es religión tenga paralelismos con la historia del budismo fuera de Asia: si bien el término ‘religión’ es más antiguo, fue en la Europa del siglo XIX donde la disciplina académica de los estudios religiosos emergió y, por tanto, estuvo impregnada de un tono que marginalizaba a ciertos grupos bajo una perspectiva colonialista, lo cual pasó del mismo modo con el budismo. Por supuesto, no podemos dejar de lado que tanto ‘religión’ como ‘budismo’ fueron términos que se cargaron ideológicamente. De acuerdo con Timothy Fitzgerald, habría que borrar el término ‘religión’ y proponer otro vocablo puesto que aun para los fines académicos es problemático: “not only because it does not identify a cross-cultural practice and so has no analytical use for those who study, for example, Japan and India, where no term parallels *religion*.”¹⁰ La propuesta de Fitzgerald apela a la inclusión de la religión como parte de los estudios culturales. Esta propuesta tiene sentido si estudiamos a las religiones desde un enfoque que no tenga que ver con su validez por encima de otras, sino como expresiones de ciertas comunidades en un cronotopo determinado:

If we approach the study of religions (religious studies) as one would approach the study of cultures (cultural studies) rather than as an investigation of divergent truth claims (the ‘theology of religions’) one need not become especially concerned with the question of which religion, if any, has cornered the market on truth. We do not ask if Russian or Spanish culture is true or false, nor do we need to in order to gain some understanding of them. Cultures are not the sort of things that are usually thought of as true or false.¹¹

¹⁰ Citado en *ibid.*, p. 38. Cursivas en el original. Lo mismo aplica para el término ‘budismo’; en Asia el término en realidad es ‘*buddhadharma*’, algo así como ‘reglas o ley de Buda’. Las razones de acuñar una religión, un “-ismo” en torno a Buda fueron motivadas por el pensamiento eurocéntrico decimonónico con implicaciones epistemológicas particulares que revisaremos adelante.

¹¹ Richard King, *op. cit.*, p. 57.

Aunque Tweed pondera que resultaría mejor definir y actualizar el concepto de acuerdo con los diferentes usos que tiene, sin duda el hecho de circunscribir a la religión dentro de un marco más general como lo es la cultura me sirve para entender de qué manera una práctica como el budismo puede ser el soporte de una práctica artística como la literatura. Ver estos conceptos bajo un lente dinámico ayuda a entender lo versátiles que pueden llegar a ser, como si se tratara de fluidos.

La metáfora acuática que toma de la física y elabora Tweed para definir a la religión sugiere que ésta se comporta como un fluido con movimientos análogos a las cargas eléctricas, gases o líquidos, lo cual explica que las religiones no son fenómenos contenidos que existen a lo largo de canales paralelos separados. Por el contrario, hay una confluencia y relación entre prácticas espirituales e instancias que van formando un flujo integrado por varias corrientes pequeñas: “each religion is a flowing together of currents—some enforced as ‘orthodox’ by institutions—traversing multiple fields, where other religions, other transverse confluences, also cross, thereby creating new spiritual streams.”¹² Este modelo acuático permite dejar de considerar a las tradiciones religiosas como si fueran monolíticas, solitarias e inmutables, lo cual ayuda a ver cómo entre ellas hay interacción y se presentan transformaciones por estos contactos. En este caso, veremos más adelante cómo el discurso académico decimonónico planteó comparaciones entre el cristianismo y el budismo, y cómo algunos artistas, Kerouac incluido, establecieron paralelismos entre las dos religiones, ora para argumentar una apología de la doctrina de Buda, ora para asimilar conceptos o prácticas planteados por la misma.

Asimismo, esta perspectiva ayuda a entender cómo la religión se relaciona con la política, la economía, la sociedad y, claro, el arte, todas ellas mezclándose y formando una confluencia sin que esto signifique restricciones mutuas:

¹² Thomas A. Tweed, *op. cit.*, p. 60.

religions cannot be reduced to economic forces, social relations, or political interests, although the mutual intercausality of religion, economy, society, and politics means that religious traditions, as confluences of organic-cultural flows, always emerge from—to again use aquatic images—the swirl of transfluvial currents.¹³

Esta transfluencia, es decir, el paso de un lado a otro de estos fluidos metafóricos, en donde incluyo también en específico a las prácticas artísticas, abre nuevos ángulos de visión sobre la interacción entre diversas expresiones culturales que confluyen en un mismo entorno.

Tweed además nutre su teoría con una metáfora espacial ligada al fenómeno que representa la trayectoria. Por un lado, las religiones han orientado a los individuos a residir en determinados cronotopos, construyendo sentidos para transformar su ambiente natural; hacer travesías, además, es una manera en que se puede explicar cómo la religión también ha funcionado, ya sea como peregrinajes, misiones o, más aun, como un medio para atravesar hacia un objetivo trascendente en un horizonte desconocido: las religiones ofrecen telegrafías.¹⁴ Estas características desde el budismo también sirven para entender ciertas interpretaciones que algunos artistas han hecho con su arte, vinculándolo de manera explícita con algo místico que puede o no encaminarse hacia nociones *new age* de las que no nos ocuparemos a fondo aquí. En síntesis, la manera en que entiendo al budismo es como una vertiente espiritual que se ha nutrido de muchas corrientes, otras prácticas, interpretaciones y sentidos, algunas más presentes y duraderas que otras, y, por otro lado, que a su vez el budismo ha sido un fluido trascendente para las arcas creativas de varios artistas, de los que me interesan en particular aquéllos que estuvieron activos a mediados del siglo pasado en Estados Unidos. El punto aquí es notar que, sea con metáforas acuáticas o espaciales, la religión es una práctica que no es estática ni libre de

¹³ *Ídem.*

¹⁴ El término es de Tweed y se refiere a las cartografías que las religiones ofrecen para delimitar la frontera entre la existencia corpórea y una que vaya más allá de este tiempo y espacio.

influjos de su contexto. Se trata más bien de un constructo que se ha formado a lo largo de los siglos por motivos o intereses diversos.

Si bien existieron en el siglo IV a.C. asentamientos macedonios en Gandhara cuando Alejandro Magno llegó al noroeste de la actual Pakistán, lo cual podría reconocerse como uno de los primeros contactos y retroalimentaciones de la cultura de Occidente con el mundo budista, no es sino hasta el siglo XIII cuando se comenzaron a conocer descripciones más detalladas del budismo y de otras religiones con los escritos del franciscano Guillermo de Rubruquis y de Marco Polo desde Asia. Aun así, fue mucho tiempo después, en el siglo XIX, que empezó a ser estudiada la doctrina del Buda desde un enfoque académico. Los marcos teóricos y epistemológicos eurocéntricos con los que estos análisis se llevaron a cabo no pudieron considerar las diferencias metafísicas planteadas por el pensamiento asiático y terminaron por evaluar al budismo de una manera negativa:

European scholars of Buddhism in the nineteenth century described Buddhism as being full of negative and even horrible tenets characterized by the disappearance of the individual. The negation of self reaches its culmination, they speculated, in Buddhist *nirvana* which Europeans understood as a desire for “the absolute nothing.”¹⁵

Con la distancia del tiempo y la facilidad de intercambios culturales, esta noción peyorativa del budismo se ha ido modificando aunque esto ha sido el resultado de varios factores que han montado un andamiaje desde donde se sostiene lo que el budismo plantea hoy en día. De la mano de motivos positivistas y evolucionistas, como veremos más adelante, el budismo a partir del siglo XIX se cubrió de un valor innovador que ningún culto, ni siquiera el cristianismo, ofrecía para una sociedad donde los avances científicos y objetivos marcaban el camino del pensamiento, interpretación que ha ayudado al asentamiento del dharma fuera de Asia.

¹⁵ Jin Y. Park, en su introducción en *Buddhisms and Deconstructions*, p. xii.

La existencia de estos factores determinó el “descubrimiento” y lectura que del budismo se hizo, desde donde salió como un discurso moldeado con conceptos eurocéntricos. Esto mismo imposibilita concebirlo como una idea prístina, a pesar del esfuerzo que los primeros filólogos estudiosos de textos budistas del pali o sánscrito imprimieron en sus análisis para aseverar que eran ellos, y no los practicantes asiáticos contemporáneos, los que sabían qué era el budismo. Su argumento se basaba en la posesión y estudio textual que tenían de las fuentes primigenias de la doctrina, algo con lo que no contaban las personas devotas en Asia que, al menos para los estudiosos europeos, eran ilusos por creer en versiones diluidas y corruptas del budismo original.

El error de este punto de vista resulta de la manera en que el logocentrismo ha imperado en el pensamiento europeo, dándole más valor a la palabra escrita que a la oral porque fija un discurso que permanece, aunque fuera de su contexto y sin el dinamismo que la oralidad tiene. La literariedad del cristianismo ha contribuido a la homogeneización de otras culturas y la manera escrita en que deberían de soportar su concepto de religión:

Printed texts become disembodied and decontextualized in so far as they can now be separated from their original contexts. The written texts lack the contextual richness of the oral composition for it cannot convey intonation, bodily gesticulation, emphasis or dialect to the same degree.¹⁶

Estos primeros académicos de la doctrina de Buda trataban de conocer y adueñarse de un budismo original, poniendo más énfasis en la teoría, en las fuentes escritas más antiguas y, por ende, las más fieles a lo que dijo el Buda histórico, en lugar de prestar atención en la manera en que se expresaba en la práctica cotidiana esa espiritualidad:

We think that Buddhism must be essentially and criterially the teaching of its alleged founder, because that is how we think of Christianity; and we think that the Buddhist scriptures must be the key to Buddhism because that is how we think under the influence of Protestantism, of the place of the Christian scriptures in our own religion [...]. The fundamental error in the study of Buddhism has been to approach it from the side of belief, doctrine rather than of practice.¹⁷

¹⁶ Richard King, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ Martin Southwold, citado en *ibid.*, p. 70.

Desde una lectura deconstruccionista, esta aproximación que intenta asir el discurso prístino del budismo, es improbable:

Derrida points out that once language [...] is accepted as functioning on a differential base, no discourse can enjoy the privilege of coherence or the purity of unity. By marking the gap and fissure in a discourse through a close examination of how signification takes place, a deconstructive reading dismantles, destabilizes, and delimits the scope of a text and further inscribes the limits of metaphysical thinking.¹⁸

Ahora bien, el budismo como lo conocemos, apegándonos al planteamiento deconstruccionista, no es sino una edificación que con el tiempo se ha ido levantando de acuerdo con distintas epistemologías, por motivos que favorecen cierto discurso, tal y como sucede en cualquier escenario que nos rodea: “‘Reality,’ or all that can be recognized as such, is not something that *comes to be known*, having existed previously. It is a construction of knowing. [...] knowledge, *Wissen*, constructs reality as part of the will to control.”¹⁹ La mera designación e imposición de una terminología específica para nombrar y definir a una práctica cultural ajena, no sólo creó una interpretación parcial y arbitraria de lo que era el budismo, sino que también modificó el concepto nativo de lo que es esta doctrina. Como se mencionó antes, en Asia no hay tal concepto como ‘budismo’:

The only word recognized in Buddhism as meaning anything like “Buddhism” is *dharma*, which originally meant what holds things up. It is the substratum, the foundation, the bedrock of reality. In Buddhism, *dharma* became the teaching, the doctrine, the bedrock of knowledge, the way taught by the Buddhas. In some of the early schools, the term came to signify the bedrock of apprehended reality—*dharmas* were real things, which could be counted. In Mahāyāna Buddhism, the *dharmakāya* was the body of the Buddha which is one with the ultimate truth, the ultimate reality. Hence we see ontological and epistemological categories doubling one another: the teaching or way taught by the Buddhas is also what is the case; it is the universe.²⁰

¹⁸ Jin Y. Park, en su introducción en *op. cit.*, p. xv-xvi.

¹⁹ Ian Mabbett, “Nāgārjuna and Deconstruction”, en *ibid.*, pp. 25-6. Cursivas en el original. No deja de ser curioso que varios filósofos han hallado paralelismos entre la propuesta de Derrida, que desmantela la realidad justo para ver cómo opera en verdad, y la de Buda, donde se aspira también a notar que esta realidad es una ilusión, no lo que aparenta ser.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

Vemos entonces que, en un nivel inicial, la perspectiva eurocéntrica modificó el discurso de la doctrina de Buda. La interpretación, claro, se hizo primero desde un punto de vista filológico aunque después también intervino ya no sólo en un plano académico y teórico sino también en el práctico, y esto gracias a circunstancias políticas y sociales que pusieron a los japoneses en la escena de esta construcción del budismo fuera de Asia, como se verá. Vale la pena desarrollar antes, no obstante, de qué manera el budismo se introdujo en Europa y América para ilustrar el fenómeno de transfluencia y de construcción descrito antes que lo ha ido conformando, e irse concentrando poco a poco en la manera en que fue recibido y replanteado en el contexto angloparlante.

El paso de Buda más allá de las fronteras asiáticas

Las primeras impresiones que Europa creó del budismo fueron parte de todo un imaginario que aun desde el siglo XIII se fue materializando gracias a la documentación que viajeros, misioneros y diplomáticos legaron. Si bien no son pocas las fuentes en donde se registraron los encuentros esporádicos de viajeros europeos con Asia, éste es un concepto, un lugar donde el pensamiento eurocéntrico amalgama sin mucha distinción diferentes tradiciones, pueblos y disciplinas. Entre las nociones que del continente asiático se fueron formulando, sin duda el budismo se hallaba presente ya, aunque resulta un anacronismo mencionarlo aquí puesto que este concepto se acuñó mucho más tarde, pese a que en estas aproximaciones con las religiones de Asia abundan las descripciones comparatistas con el catolicismo.²¹ Como veremos más adelante, el ejercicio de encontrar diferencias y semejanzas entre las doctrinas de Cristo y Buda, en el que casi siempre

²¹ La curiosidad de Europa por el budismo se sació en alguna medida gracias al contacto que tuvieron los ya mencionados Guillermo de Rubruquis y Marco Polo, además de Juan de Montecorvino, Alexander Csoma de Koros, así como distintos misioneros de varias órdenes religiosas católicas como Francisco Javier y Mateo Ricci en China, Hipólito Desideri en Tíbet, y Cristovao Ferreira en Japón, que cometió apostasía. Cf. Frédéric Lenoir, *El budismo en Occidente* y Stephen Batchelor, *The Awakening of the West. The Encounter of Buddhism and the West*.

aparece en desventaja el último, es uno de los síntomas más antiguos donde podemos encontrar ese sentido de superioridad de Occidente frente a Oriente. Paradójicamente, la iglesia católica canonizó a Buda en el siglo XVI gracias a la leyenda de San Barlaam y San Josafat, de acuerdo con San Juan de Damasco, que no es sino una versión de la vida del Buda histórico Sakyamuni:

The legend traveled a twisting route, passing from a Sanskrit original into Pahlavi, Greek and Latin, and then into French, German and Swedish. The name Josaphat was derived from Bodhisattva, which the Arabs rendered Bodasaph, the Greeks read as Ioasaph, and the Europeans as the more familiar Josaphat, and it was under this name, all traces of the original Bodhisattva forgotten, that Cardinal Baronius included [...] in the standardized Martyrologium of 1585.²²

Si bien estas crónicas eran conocidas, poco impacto tuvieron para el desarrollo de los estudios budistas iniciados en el siglo XIX, puesto que eran consideradas sólo como referencias de contacto con Asia, pero sin delimitarlas al contexto budista, lo cual pudo establecerse después con la distancia apropiada.

De acuerdo con Philip C. Almond, el budismo fue una construcción discursiva que el Occidente materializó a través de un proceso de apropiación y significación textual. En las primeras cuatro décadas del siglo XIX, el budismo fue concebido como un espacio y una cultura ajenos, aunque poco a poco esta perspectiva cambió luego de que se comenzaron a coleccionar, traducir y publicar algunos de los escritos del budismo más remoto. Esto se puede notar, por ejemplo, a partir de mediados de siglo, cuando las fuentes en sánscrito y pali determinaron el concepto de budismo que los académicos fueron edificando, como lo hizo Eugène Burnouf con su obra *Introduction à l'histoire du*

²² Rick Fields, *How the Swans Came to the Lake. A Narrative History of Buddhism in America*, p. 19. La biografía del Buda en la que se inspiró la historia de Barlaam y Josafat es *Buddhacarita*, de Ashvaghosa. "It most likely found its way westwards, not directly from India, but through the Manichaeans of Central Asia, who adapted the legend of the Buddha's renunciation to their own ends. An Arabic text of the story, translated from the Iranian Pehlevi dialect, appeared in the 8th century in Baghdad — home to a sizeable but secret Manichaean community. This was translated the following century into Georgian by Orthodox monks in Jerusalem, and given a Christian interpretation. Euthymius's Greek translation appeared about a hundred years later." Stephen Batchelor, *The Awakening of the West. The Encounter of Buddhism and the West*, p. 32.

Bouddhisme indien de 1844. Almond hace referencia a la obsesión de la época por los orígenes como contenedores de lo sustancial, lo cual se nota en los campos biológicos, geológicos e históricos: “Underlying the historical quest for origins was the assumption that the original was the essential. Thus, Pali Buddhism, its priority having been established, came to be seen as containing the essence of Buddhism.”²³ El estudio de estos textos determinó que se dejara de concebir a Buda como un personaje mitológico para analizarlo como un objeto de discurso histórico; las investigaciones textuales y filológicas fueron desechando teorías alrededor de Buda, por ejemplo, sobre su procedencia africana o su vínculo con el hinduismo. Gracias al enfoque académico con que se le estudió, los europeos revaloraron, conceptualizaron y se apropiaron poco a poco del budismo, de tal manera que ya no resultaba alienante por ser foráneo. El interés arqueológico y filológico de distintos estudiosos europeos hacia la literatura budista consiguió que en breve reconocieran que el antecedente textual más lejano del budismo estaba escrito en pali y, por ende, que la práctica *theravāda* era la original en contraposición con los escritos del mahāyāna o del *vajrayāna*,²⁴ cuyas tradiciones incluso se consideraron como deformaciones decadentes del budismo occidental:

the image of decay, decadence, and degeneration emerged as a result of the possibility of contrasting an ideal textual Buddhism of the past with its contemporary Eastern instances. [...] The Victorian creation of an ideal

²³ Paul C. Almond, *The British Discovery of Buddhism*, p. 95.

²⁴ Tres grandes tradiciones han estructurado la práctica y pensamiento del budismo en Asia durante siglos. Cada una de estas tradiciones son llamados ‘*yānas*’ o ‘vehículos’ que conducen a la gente del samsara al nirvana, del sufrimiento a la liberación, por lo que comparten un mismo objetivo aunque su evolución y metodología difieren por el esparcimiento gradual que han tenido en territorios asiáticos. El *theravāda* es el vehículo más tradicional y ortodoxo basado en el canon pali, que varios académicos consideran como la fuente textual más cercana a Sakyamuni; hacia el siglo II d.C., sus detractores acuñaron el término peyorativo *hinayāna*, o ‘pequeño vehículo’, para contrastar su postura poco flexible con la apertura e innovación del segundo vehículo. El ‘gran vehículo’, o mahāyāna, emergió alrededor del siglo I d.C. en India y se fue extendiendo hacia China, Vietnam, Japón y Corea; este vehículo, a diferencia del *theravāda*, hace énfasis no sólo en la liberación individual, sino en el compromiso de ayudar a los demás a hacerlo, que es justo el voto del *bodhisattva*. Dentro del mahāyāna hay asimismo una división de tradiciones dentro de la que se encuentra, entre otros, el budismo zen. Por último, el ‘vehículo diamante’ o *vajrayāna*, es considerado por unos como una extensión del mahāyāna y otros como un vehículo distinto que se desarrolló sobre todo en Tíbet y sus territorios aledaños en Asia central, cuyos lineamientos están en unos textos llamados tantras. Por eso, a este budismo se le denomina también tibetano o tántrico.

textual Buddhism was a key component in the rejection of Buddhism in the East.²⁵

La creación de esta textualización del budismo en gran medida se debe a la labor como coleccionista de Brian Hodgson, que hoy en día es recordado por los muchos manuscritos sánscritos y tibetanos que reunió en Nepal. En 1837, Hodgson puso en manos de Eugène Burnouf 147 de estos textos que son la base de su aún importante obra antes mencionada. *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* en definitiva demostró que los textos budistas tibetanos, tártaros y chinos eran traducciones del sánscrito, que eran los originales: “and this, he concluded ‘restores to India and to its language the study of religion and philosophy of which India was the birth-place’.”²⁶ Así, fue una tarea académica la que hizo que el budismo fuera apropiado e interpretado desde una perspectiva eurocentrista por medio de una textualización que, dentro de sus parcialidades, logró que la cultura europea asimilara y se apropiara de un budismo edificado en el pasado, idealizado y sostenido por sus textos.

Debido al hecho de que el interés y estudio académico del budismo comenzó a desarrollarse en un contexto histórico donde algunos países europeos tenían presencia política e imperialista en ciertas zonas asiáticas, hay que tener en cuenta elementos de los estudios poscoloniales a la hora de considerarlos. En este sentido, es fundamental traer a colación ciertos puntos de Edward Said y su *Orientalism* de 1978 pese a que, como menciona Donald S. Lopez, Jr., hay que guardar distancia al ponderar el caso del estudio del budismo, puesto que los argumentos de Said se aplican, ante todo, a la representación del mundo del Islam que conjugaba miedo y fascinación por la proximidad de éste con Europa al ubicarse justo en la frontera imaginaria entre Occidente y Oriente: “The Buddhist world was, in contrast, at the ends of the earth, representing no such threat.”²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ Donald S. Lopez, Jr., en su introducción en Donald S. Lopez, Jr., (ed.), *Curators of the Buddha. The Study of Buddhism under Colonialism*, p. 11.

La mayoría de los académicos concentrados en el budismo del siglo XIX no conocieron Asia y eran anticuarios; son rarísimos los casos de estudiosos que trabajaran en la administración colonial. Por lo demás, el interés académico por el budismo tuvo notables aportes desde Alemania y Bélgica, países que no tenían presencia colonial en Asia a diferencia de la que sí tenían Francia en Indochina e Inglaterra en India; ahí, vale la pena notar, el budismo ya tenía bastante tiempo de haber dejado de existir para cuando la *East India Company* se estableció a principios del siglo XVII.²⁸ Es de nuestro particular interés delimitar nuestra atención al caso de Inglaterra puesto que, por un lado, al formarse el *British Raj* en 1858 tuvo un vínculo directo con aspectos sociales, políticos y culturales de la India, uno de los puntos clave para Asia, además de que fue notable el influjo que tuvo en la divulgación y recepción del budismo que aconteció en los Estados Unidos. En especial, como veremos a continuación, la obra de un estudioso del sánscrito que residió doce años en India dejó una huella profunda en el entusiasmo con el que el grupo de los trascendentalistas de Concord se aproximó a temas relacionados con la cultura de la India en general.

Presencia del budismo en el contexto angloparlante

Dentro de la tradición orientalista anglófona, es quizás Sir William Jones, en el siglo XVIII, con quien se puede hablar del inicio de un estudio riguroso del arte y la filosofía de Asia. Entre las aportaciones de Jones pueden nombrarse la fundación de la Royal Asiatic Society y los primeros ensayos sistemáticos de literatura y mitología comparativas. Jones fue un filólogo e intelectual destacado que terminó sus días como

²⁸ El caso alemán resulta revelador justo por no tener presencia colonizadora en Asia aunque adoptó un discurso orientalista para edificar una narrativa interna que generó identidad nacional: “Sheldon Pollock has shown how German Orientalist analysis of Indian Vedic lore profoundly affected Germany by furnishing a racially based Indo-European myth of the pure Aryan race, which could be subsequently used to distinguish the Semites as ‘non-Aryan’.” Richard King, *op. cit.*, p. 85. La agenda orientalista afecta tanto al colono como al colonizado.

parte de la suprema corte de la *East India Company*. Sus traducciones de himnos en sánscrito a deidades hindúes aparecieron en 1785 en la *Asiatick Miscellany*, donde Jones empleó formas de versificación de Pope, Gray y Milton para adecuarlos al inglés; estas traducciones se reimprimieron en revistas estadounidenses y dejaron una marca decisiva tanto en los futuros trascendentalistas como en un joven Ralph Waldo Emerson cuando leyó, por ejemplo, el “Hymn to Narayana” en 1820.²⁹ Si bien Jones nunca supo que la India fue la cuna del budismo porque radicó ahí cuando éste ya no era una práctica común, sus estudios asentaron las bases de futuros orientalistas europeos y estadounidenses que, entre otras cosas, se especializarían en la doctrina de Buda.

Indagar las peculiaridades del desarrollo del estudio y recepción del budismo en el Viejo Continente nos permite tener una idea más precisa del contexto en que llegó el interés por el budismo a Estados Unidos. Aquí, a diferencia del contexto victoriano en Inglaterra, la presencia de los estudios budistas no sólo se nutrió de fuentes textuales, sino que la interacción con inmigrantes asiáticos residentes en América fue decisiva para que se modelara el concepto del budismo ahí. No es que en Europa los pioneros de estos estudios carecieran de interacción con nativos para profundizar en el conocimiento lingüístico o espiritual de sus culturas; el mismo Hodgson fue un defensor entusiasta del método de consultar a los practicantes a diferencia del sistema empleado por los investigadores atrincherados en las bibliotecas llenas de manuscritos. No obstante, si bien fue inevitable, había reservas muy marcadas sobre esta aproximación por prejuicios coherentes con la época de acuerdo con la textificación y apropiación del budismo, como ya hemos revisado: “it was found highly dangerous to employ natives as interpreters,

²⁹ Rick Fields, *op. cit.*, p. 50.

upon whose fidelity they could not depend.”³⁰ En suelo estadounidense esta distancia no la encontramos de la misma manera por el simple hecho de la gran cantidad de migrantes asiáticos que desde el siglo XIX habían llegado a ese país:

the Chinese, the first Asians to arrive [to the United States] in significant numbers, became a visible presence along the West Coast between the 1850s and the 1880s. Koreans, Filipinos, and, in much greater numbers, Japanese also arrived in Hawaii and on the Pacific Coast during the nineteenth and early twentieth centuries.³¹

Si bien a principios del siglo XIX el interés de los estadounidenses por el budismo fue literario, no fue sino hasta 1858 cuando los académicos budistas europeos empezaron a tener más relevancia en Estados Unidos. Esto, junto con el contacto y la convivencia con las comunidades asiáticas asentadas en el país, logró que se consolidara un grupo de practicantes, tanto emigrados como locales, con lo que se presentó un escenario distinto al europeo en los inicios de los estudios budistas.

El desplazamiento cultural del budismo a América, de acuerdo con Richard Hughes Seager, responde a dos factores que facilitaron la introducción de esta doctrina en suelo estadounidense y que de algún modo son el origen de los budistas en ese país. El primero tiene que ver con personas y eventos específicos que ayudaron a modelar ciertos rasgos del budismo en Estados Unidos, como veremos adelante, mientras que el segundo es la inmigración de asiáticos que ha reconfigurado comunidades enteras y ha alterado aspectos étnicos, políticos y espirituales del país, tal y como ocurrió con otros grupos de inmigrantes que llegaron a América, como los judíos o protestantes, y que también

³⁰ Sir William Jones, citado por Donald S. Lopez, en su introducción en Donald S. Lopez, Jr., (ed.), *Curators of the Buddha. The Study of Buddhism under Colonialism*, p. 5. Es importante mencionar, empero, que las gramáticas y diccionarios que se elaboraron de distintos idiomas asiáticos durante los siglos XVIII y XIX, como el sánscrito o el persa, se concluyeron con más rapidez que si los académicos hubieran contado sólo con los materiales resguardados en los archivos europeos, y esto fue, en gran medida, gracias a la ayuda de los interlocutores que tuvieron para supervisar sus hallazgos.

³¹ Thomas A. Tweed, *The American Encounter with Buddhism. 1844 – 1912. Victorian Culture and the Limits of Dissent*, p. 34.

padecieron un proceso de adaptación y reconfiguración cultural ante el paisaje nuevo en el que se veían circunscritos.

Para nutrir el enfoque de Seager sobre las personas específicas que tuvieron un papel notable en la introducción del budismo en Estados Unidos, cabe mencionar que Thomas A. Tweed establece una clasificación de los estadounidenses que simpatizaron o se convirtieron al budismo a finales del siglo XIX y principios del XX. La propuesta es útil para establecer paradigmas que posteriormente se modificarían o consolidarían dentro del imaginario y de los que iremos profundizando más adelante: “Ideal types, as I use the term, are theoretical constructs that function as more or less useful interpretative tools. They are designed by accentuating and exaggerating some feature(s) of empirical reality and then formulating a logically consistent construct.”³²

Por un lado, está el tipo “esotérico u ocultista”, más cercanos al mahāyāna y con filiaciones al neoplatonismo, al espiritismo y a la teosofía. Tweed detalla, por ejemplo, que Henry Steel Olcott y Helena Blavatsky formaron un grupo heterogéneo: “they formed the group that blended, among other things, Spiritualism, Mesmerism, Hinduism, and Buddhism.”³³ El segundo es de índole “racional”, más vinculado con los valores victorianos que ponen atención a lo antropológico y ético del budismo gracias a marcos interpretativos provistos por el racionalismo ilustrado, el positivismo y el evolucionismo. Por último, el tipo “romántico” es el que presta más atención a la parte estética y a los significados religiosos del budismo como parte de la cultura japonesa: “the attraction to Buddhism was part of an immersion in, and attachment to, a Buddhist culture as a whole—its art, architecture, music, drama, customs, language, and literature as well as its religion.”³⁴

³² *Ibid.*, p. 49.

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

Con un carácter mucho más afín al europeo victoriano, y más en sintonía con el tipo “romántico” de Tweed, el grupo de trascendentalistas en Concord, Massachusetts, tuvo conocimiento de Asia a través de sus lecturas académicas, producto, en su mayoría, de ingleses que registraron crónicas de su paso por la India como administradores o trabajadores. Los estudios europeos sobre budismo, en especial las obras de los ya mencionados Sir William Jones y Eugène Burnouf, fueron una influencia decisiva para la recepción del tema en los Estados Unidos que hicieron los trascendentalistas.³⁵

El registro estadounidense sobre budismo más remoto data de 1844 en *The Dial*, la publicación principal del grupo de Emerson y Thoreau. Ahí se publicó la traducción comentada que Elizabeth Peabody hizo al inglés de un texto incluido en la obra de Burnouf, el *Sutra del Loto* o *Saddharmapundarikasutra*: “Peabody’s translation [...] unofficially opened the American conversation about Buddhism.”³⁶ Los trascendentalistas, así como los románticos europeos, se fascinaron con las religiones asiáticas y la inclusión en sus obras de elementos de ese continente ayudó a formar la recepción de esas culturas en los estadounidenses de las siguientes épocas, si bien la interpretación que hicieron de las enseñanzas de Buda fueron parciales: “The romantics’ exposure to Buddhism was often very limited, but what they lacked in knowledge they often compensated for with ardor and creativity.”³⁷ Ejemplos de esto se verán en el siguiente capítulo, aunque aquí cabe adelantar que la actitud y aproximación de los concordianos hacia Asia sería fuente de inspiración directa y crucial para los Beats un siglo después.

³⁵ “The *Bhagavad Geeta* that Thoreau read under the trees every morning at Walden had been translated by Charles Wilkins – the first work to be translated directly into English from Sanskrit.”, Rick Fields, *op. cit.*, p. 55.

³⁶ Thomas A. Tweed, *The American Encounter with Buddhism 1844 – 1912. Victorian Culture and the Limits of Dissent*, p. xxxi.

³⁷ Richard Hughes Seager, *Buddhism in America*, p. 34.

Es importante reconocer que fuera de Asia, y en específico en Estados Unidos, la literatura ha jugado un rol esencial para la difusión no sólo del personaje, sino de la doctrina del Buda. El antecedente más destacable de esto lo encontramos no entre los trascendentalistas, sino en la Inglaterra victoriana con el poema *The Light of Asia* de Edwin Arnold, publicado en 1879.³⁸ La obra describe la vida de Buda fundamentada en las referencias académicas disponibles para el poeta, y tuvo un impacto notable en la sociedad justo por estar en armonía con el gusto victoriano de la época. Si bien Arnold no perteneció al grupo de Concord, cuando se difundió su poema en Estados Unidos, el interés que suscitó en el país fue avasallador: “it was from *Light of Asia* more than any other book that Americans first learned the story and the teachings of the Buddha.”³⁹ Arnold hizo asequible y atractiva una figura asiática para los estadounidenses, afirmando con su poema las cualidades morales victorianas: “personal detachment united with universal benevolence, uprightness, truthfulness, and perseverance.”⁴⁰ A su vez, los trascendentalistas presentaron al Buda y su doctrina como algo digno de conocer e imitar para una generación de artistas que exploraron temas asiáticos mucho tiempo más adelante.

Así, una de las virtudes más características de los concordianos, como parte de un grupo de poetas románticos que encontraron en temas orientales un motivo para ilustrar sus intereses creativos, es que inspiraron a generaciones de creadores posteriores, entre los que podemos mencionar a Jack Kerouac, Mark Tobey y John Cage. Por lo tanto, desde el siglo XIX puede rastrearse una genealogía de artistas que, impactados por su contacto con el budismo, desarrollaron diversos procesos creativos en varias disciplinas, dentro de las cuales la literatura fue un suelo fértil para masificar algunas premisas e ideas budistas:

The Transcendentalists, Beats, and a range of other writers are responsible for helping to indigenize the dharma through literary means. Buddhist images

³⁸ Arnold escribió el poema con una referencia biográfica central, el *Lalitavistara*, una de las biografías de Buda más ornamentadas. El texto que usó, empero, fue una traducción francesa del original en sánscrito.

³⁹ Rick Fields, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰ Stephen Batchelor, *op. cit.*, p. 261.

and ideas are finding expression in a wide range of fine and popular arts today, but Buddhism, particularly Zen, has had a substantial impact on American literature, particularly poetry, for several generations.⁴¹

Otro grupo importante de gente que ayudó a la divulgación y, en cierto sentido, a la institucionalización del budismo, no sólo a través de recursos literarios sino apelando más al lado espiritual, fue la Sociedad Teosófica, fundada en Nueva York el 17 de noviembre de 1875. La elección de los teósofos de prestar atención al budismo fue gracias a la dirección de los ya mencionados Henry Steel Olcott y Helena Blavatsky, que se afiliaron a la doctrina en la entonces Ceilán en 1880, con lo que quizás fueron los primeros conversos europeos al budismo, de acuerdo con Richard Hughes Seager. El grupo representa un movimiento de fusión entre creencias y prácticas de origen asiático y europeo en un tiempo cuando aún no había una comunicación bilateral estrecha. Si bien su visión del budismo fue bastante laxa y lo conjuntaron con elementos esotéricos, los teósofos aún tienen influjo en movimientos religiosos *new age* que retoman su actitud ecléctica: “Many Theosophists claim Theosophy is a form of Buddhism, but it is better understood as a hybrid modern spirituality that draws upon occultism, scientific thought, elements of Christianity and Judaism, and both Hinduism and Buddhism.”⁴² A la posteridad, una de las aportaciones de los teósofos a la introducción del budismo en Estados Unidos, fue la decisión de Blavatsky y de Olcott, ambos clasificados por Tweed como budistas “esotéricos” ejemplares dentro de sus tipos, de tomar bajo su tutela a David Hewitarne, un joven practicante del budismo *theravāda* que más tarde sería conocido como Anagarika Dharmapala y que fue uno de los expositores en un congreso que reunió

⁴¹ Richard Hughes Seager, *op. cit.*, pp. 40-1.

⁴² *Ibid.*, p. 41.

representantes de varias religiones, otro de los eventos cruciales para el linaje budista en Estados Unidos que vale la pena mencionar aquí.⁴³

En 1893 se llevó a cabo en Chicago el Parlamento Mundial de Religiones. Ahí se reunieron delegados de diez tradiciones religiosas de todo el mundo: “The Parliament did [...] mark the formal debut of Asian religions, particularly Hinduism, Buddhism, and Islam, in the United States.”⁴⁴ Con esto, el público estadounidense se hizo consciente de que el budismo, más allá de ser una tradición lineal, en realidad comprendía todo un mosaico de creencias emparentadas en distintos países asiáticos, con representantes como Dharmapala, del *theravāda*, y Shaku Soyen, del Zen Rinzai. Uno de sus logros fue poner en movimiento las primeras misiones budistas entre los estadounidenses con las que se introdujeron personajes que en el futuro del budismo zen en Estados Unidos serían decisivos:

After the Parliament, Dharmapala made a number of American tours, during which he encountered many earnest and intelligent people interested in Buddhism, although he grew weary of the self-indulgent quest for easy mysticism he also found among American seekers. Shaku Soyen made a number of tours as well, but more important, several of his Japanese colleagues and students, among them Sokei-an, Nyogen Senzaki, and D.T. Suzuki, followed his steps.⁴⁵

Estos primeros intentos de propagación y divulgación del budismo anduvieron de la mano de los primeros asentamientos institucionalizados budistas en el país. De los que se solidificaron, nos concentraremos más adelante en el zen por el auge que tuvo a mediados del siglo XX y que es el que mayor presencia tuvo en los artistas de vanguardia y los Beats.⁴⁶ Por lo demás, el Parlamento fue una plataforma desde donde la delegación

⁴³ Por lo demás, vale la pena mencionar que varios intelectuales que popularizaron el budismo en el siglo XX estuvieron vinculados con el movimiento teosófico en diverso grado y duración. Entre éstos, podemos mencionar a Alexandra David-Neel, Christmas Humphreys y Edward Conze.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁶ Para profundizar sobre los detalles y la repercusión del parlamento, cf. Richard Hughes Seager, *The World's Parliament of Religions. The East / West Encounter. Chicago, 1893.*

japonesa presentó su nuevo budismo, *shin bukkyō*, como una estrategia para tratar de demostrarle a Occidente que no sólo estaban a la par de su modernidad, sino que incluso eran superiores, lo cual analizaremos en breve.

Además de las personas y eventos enunciados antes en relación con el establecimiento del budismo en suelo estadounidense, es imperativo subrayar que sin el asentamiento de una fuerte comunidad de inmigrantes asiáticos en Estados Unidos desde el siglo XIX, este arraigo se hubiera desarrollado de una manera más paulatina y mucho más afianzada a lo textual, como fue el caso de la Europa victoriana. La presencia e influjo en el país norteamericano aun antes de entrar al siglo XX por parte de los primeros maestros zen, *bhikkus theravāda* y, décadas después, de los lamas tibetanos, no es menospreciable ya que establecieron poco a poco sus tradiciones dentro de una cotidianeidad social y cultural, lo cual ha hecho que se llegue a hablar de un budismo estadounidense, con sus propias dinámicas, aunque hace falta más distancia para percibir características particulares de esta práctica en suelo americano. Por otro lado, no es menor el detalle que, a diferencia de la mayoría de los países europeos, Estados Unidos no cuenta con una religión oficial, lo cual ha devenido en un pluralismo religioso en la historia de esa nación, si bien el protestantismo es la religión con más adeptos. Aunque se puede hacer un análisis pormenorizado de las distintas culturas que llegaron a Estados Unidos, aquí sólo mencionaremos la china y la japonesa por ser de particular interés en el argumento de la tesis: la primera por tener una presencia demográfica fuerte que contribuyó a la masificación del budismo, y la última por haber introducido varias ramas importantes del mahāyāna que repercutieron con éxito en la cotidianeidad estadounidense.

En cuanto a la migración china, hay datos que indican que en California, cuando la fiebre por el oro se desató a mediados del siglo XIX, hubo una presencia de

comunidades de chinos que fue creciendo con rapidez justo por el interés por el metal precioso; incluso éstos comenzaron a referirse a Estados Unidos como “Gold Mountain”: “By 1852, the gold rush had drawn twenty thousand Chinese. In 1860 one of every ten Californians was Chinese, and by the end of the decade there were sixty-three thousand.”⁴⁷ Muchos de los migrantes eran mercaderes que pronto adaptaron el entorno con sus prácticas sociales tradicionales. En gran medida dentro de la historia de chinos en Estados Unidos, los grupos mercantiles fueron los patrocinadores principales de la vida religiosa comunitaria. El primer templo budista en San Francisco, por ejemplo, fue erigido en 1853 por la Sze Yap Company, y un grupo adversario fundó el segundo un año después, de tal modo que el espectro espiritual iba de la mano del social y económico:

In Gold Mountain the Chinese formed organizations based on the districts from which they came. [...] These district organizations, the Five (later Six) Companies, formed the basis of Chinese social life. [...] The Six Companies were also centers for festivals and religious life. The first Chinese temple in San Francisco’s Chinatown was built by the Sze Yap Company in the summer of 1853; a year later the Ning Yeong Company built the second temple, paying 16,000 dollars for decorations and furnishings alone. These company temples were housed on the top floors, where no one would be higher than the gods they enshrined.⁴⁸

Por supuesto, debido a sus prácticas populares en China, estos templos no eran exclusivos para los practicantes budistas, sino que eran lugares donde aspectos del budismo se mezclaban con otros de origen taoísta y confucionista. En su país natal, los chinos no tienden a hacer proselitismo y los inmigrantes siguieron el mismo patrón una vez en Estados Unidos, aunque no olvidaron sus tradiciones espirituales al viajar al Nuevo Continente y equiparon sus templos con figuras de budas y *bodhisattvas*: “The Chinese were the first to bring the images of Shih Chia (Shakyamuni), A-mi-t’o (Amithaba), Yao

⁴⁷ Rick Fields, *op. cit.*, pp. 70-1.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

Shih (Bhaishajyaguru), Mi Lo (Vairocana), Wen Shu (Manjusri), and Mi Lo [*sic*] (Maitreya) to America.”⁴⁹

Los japoneses, por su lado, hicieron asentamientos en Hawaii antes de que se anexara al territorio estadounidense en 1898. Las islas después se convirtieron, gracias a la creciente población budista, en un punto clave para los misioneros zen antes de llegar al continente. Sin embargo, el registro de los primeros inmigrantes japoneses en Estados Unidos data de 1869, y sólo poco a poco, en contraste con los chinos, se fueron integrando a una nueva vida en América:

in 1870 the U.S. census listed just seventy Japanese in America. Among these first visitors was Renshi Takuyu Unegami, a Buddhist priest who toured America in 1872 [...]. By 1890 the number of Japanese immigrants had risen to 2,039; some had continued on America after a stay in Hawaii, others had come directly from Japan.⁵⁰

Si bien la mayoría de los nativos no hicieron el esfuerzo de diferenciar entre chinos y japoneses, los que lo hicieron notaron que éstos eran arrogantes y querían ser tratados como iguales. A diferencia de los chinos, que mantuvieron sus tradiciones muy marcadas, los japoneses estuvieron dispuestos a adoptar las maneras estadounidenses y, si bien después fueron fundamentales para la divulgación del dharma en el siglo XX, a finales del XIX parecía no importarles mucho dejar en su tierra natal el budismo. Esto responde al contexto social e histórico en el cual se encontraba Japón y que aun permeó la manera en que se divulgó décadas más tarde un zen con tintes nacionalistas concretos, como se verá más adelante.

Para explicar el motivo de por qué el budismo fue exitoso en suelo norteamericano, Tweed sostiene que el acercamiento que tuvo el público estadounidense con el budismo fue síntoma de una comunidad con insatisfacciones generalizadas en torno a su espiritualidad cuya solución estaba avalada por la política del país:

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 74-5.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

Buddhism attracted interest in late-Victorian America for a variety of reasons. [...] It was received at a time when many had grown dissatisfied with traditional religious answers and in a nation that constitutionally protected the right to seek resolution of one's spiritual crisis in unconventional faiths.⁵¹

Por lo demás, como en Europa, los apologistas del budismo en Estados Unidos consideraban que era una religión tolerante y científica, argumentos que tenían sentido para varios estadounidenses interesados que eran articulados y versados en los avances modernos. Además de esta idiosincrasia y el contexto de los norteamericanos, las migraciones provenientes de Asia en Estados Unidos jugaron un papel clave para la fértil introducción de la doctrina de Buda a ese país. Inmigrantes de Corea, Tíbet, Vietnam, Tailandia, Sri Lanka y Camboya introdujeron una serie de tradiciones budistas que entre sí construyeron un espectro amplio de costumbres que comenzaron a convivir de manera más o menos independiente en suelo americano.

Seager hace una tipología de las principales corrientes budistas en Estados Unidos, la mayoría del mahāyāna, entre las que se encuentran el *jōdo shinshū* (cuya institucionalización en 1899 la hace la más antigua), el *sōka gakkai* (una rama de la tradición *Nichiren* japonesa), el zen (la más prominente de las tradiciones budistas japonesas en Estados Unidos), el tibetano (que se mantiene aun hoy en día como una de las tendencias más populares a pesar de que fue hasta los sesenta, mucho tiempo después del arribo de otras tradiciones budistas, cuando tuvo una presencia considerable luego del exilio de la comunidad tibetana en 1959 por la ocupación china), el *theravāda* (cuya manifestación en Estados Unidos puede rastrearse al Parlamento Mundial de Religiones con Anagarika Dharmapala, aunque fue hasta 1966 cuando se instituyó su primer templo), y otras de origen chino, coreano y vietnamita. Dado que, como se ha anunciado con anterioridad, es el zen el tipo de budismo que más relevancia y exposición tuvo en la

⁵¹ Thomas A. Tweed, *The American Encounter with Buddhism, 1844 – 1912. Victorian Culture and the Limits of Dissent*, p. 153.

década de los cincuenta del siglo pasado con repercusiones destacadas en el ámbito artístico, nos concentraremos en éste y no en los otros incluidos en la taxonomía de Seager, salvo que sea necesaria la mención. Como se verá, la actitud de Kerouac frente al budismo, como la de muchos conversos estadounidenses, será más bien laxa y flexible, guiada por intereses individualistas a la hora de aproximarse a distintas tradiciones, lo cual hizo que diversificara sus interpretaciones.

Historia de un constructo dinámico: *buddhadharma* / budismo / *shin bukkō* / zen

La propagación del zen en Estados Unidos fue en gran medida un reflejo del movimiento de renovación, occidentalización y modernización que Japón experimentó durante el periodo Meiji (1868 – 1912). El gobierno censuró el budismo por creerlo una práctica decadente, supersticiosa y limitante del avance tecnológico. En la década de los ochenta del siglo XIX, Japón vivió una serie de cambios sociales, políticos e ideológicos que afectaron de manera determinante el desarrollo del budismo tanto en esa nación como en países no asiáticos. Como parte de un movimiento nacionalista, se condensó una organización, Seikyōsha, que tenía como meta erradicar la occidentalización indiscriminada que el país había vivido en las décadas anteriores mediante el apuntalamiento del budismo tradicional, que había sido descartado como una expresión supersticiosa y en contra de la actitud moderna que Japón trataba de adoptar de Europa y América: “These Japanese Zen apologists emerged, in turn, out of the profound social and political turmoil engendered by the rapid Westernization and modernization of Japan in the Meiji period (1868-1912).”⁵² El movimiento fue una respuesta a la amenaza que representaba la modernidad occidental. No obstante, el grupo Seikyōsha y el éxito de su

⁵² Robert H. Sharf, “The Zen of Japanese Nationalism”, en Donald S. Lopez, Jr., (ed.), *Curators of the Buddha. The Study of Buddhism under Colonialism*, p. 108.

prédica fueron producto de estar inmersos en el contexto moderno eurocéntrico: “with the rise of the middle class, the power of the printing press, the ease of international travel.”⁵³ Todas estas características favorecieron el esparcimiento fértil de un nuevo budismo en Japón. Inoue Enryō, miembro fundador del grupo nacionalista, comenzó a formar las bases de una interpretación racionalizada del budismo con elementos filosóficos europeos que sería el estandarte y cimiento de la defensa nipona contra el imperialismo occidental. Este constructo, *shin bukkō* o “nuevo budismo”, fue la elección que los nacionalistas Seikyōsha construyeron para mantener una identidad nacional independiente que reflejara la supremacía nipona no sólo de Asia sino del mundo; con el budismo, pensaron, hallaron una tradición única y característica de su cultura que sería valorada de manera internacional:

[Buddhism] had been the basis of Japanese culture for centuries but, more important, it was the one product of Japan that exceeded anything available in the West. It not only contained all the truth of Western philosophy but brought it to its full development. More than this, it resolved the conflict between religion, science, and philosophy.⁵⁴

Fue el *shin bukkō*, y no precisamente el zen, lo que los japoneses presentaron en Chicago en el Parlamento Mundial de Religiones en 1893. La delegación japonesa tenía una meta concreta al participar en ese foro: introducir el budismo como el elemento clave que demostraba que la nación japonesa estaba a la vanguardia en el plano mundial porque tenía la respuesta a las preocupaciones e intereses que habían estado presentes en la agenda de Occidente a lo largo del siglo XIX. Así, podemos tomar en cuenta el *shin bukkō* como un lugar conceptual donde se materializó una lucha por el poder y la autoridad. Los japoneses tenían conciencia de que el budismo se entendía en los centros académicos eurocéntricos como un discurso agrisulce; por un lado, habían detractores que

⁵³ Donald S. Lopez, Jr., *A Modern Buddhist Bible. Essential Readings from East and West*, p. xxxix.

⁵⁴ Judith Snodgrass, *Presenting Japanese Buddhism to the West. Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition*, p. 9.

lo vinculaban con un pensamiento nihilista y, por ende, descalificable desde el punto de vista cristiano, aunque otros más vieron en esta doctrina oriental una respuesta a la necesidad de hallar una espiritualidad humanista, sin una deidad sostenida desde la irracionalidad y con más afinidad al evolucionismo en comparación con el punto de vista cristiano.⁵⁵ Es evidente que los argumentos de los Seikyōsha se fundamentaron en estos últimos puntos para demostrarle a Occidente, arraigados en su pasado y tradición, su superioridad en la misma arena desde donde eran descalificados. La construcción académica europea sobre el budismo fue una aliada argumentativa para los japoneses a la hora de crear el *shin bukkyō*:

Western Buddhist scholarship was also an aid in defense against Christian imperialism, a ready resource in countering Christian criticism, and in claiming the superiority of Buddhism as a religion compatible with a scientific world view. “Buddhism” as it existed in Western texts in the late nineteenth century was reinterpreted by Asian Buddhists to demonstrate the superiority of their religion over that of the West.⁵⁶

El discurso del “nuevo budismo” siempre estuvo ligado a la epistemología occidental. Inoue Enryō y los demás nacionalistas del periodo Meiji japonés conocían y ponderaban bien la filosofía europea y, a partir de los motivos que hallaron ahí, estructuraron una ideología nacionalista en donde trataron de convencer a los intelectuales paisanos y del mundo que el budismo japonés estaba a la par de la filosofía occidental, que era superior a la religión de la mayoría de los practicantes no asiáticos, y que no estaba en desacuerdo con la ciencia del Viejo Continente.

⁵⁵ En Occidente primero comenzó a circular el debate sobre qué tan científico era el budismo. Sin demora, los orientales tomaron este punto para ‘demostrar’ que el budismo es compatible con la ciencia y, por ende, superior al cristianismo. Es curioso que la relación entre el budismo y la ciencia aún prevalece. A finales del siglo XIX, la ciencia tenía un punto de vista newtoniano y los argumentos apologeticos del budismo se hacían desde ese punto de vista; hoy en día, la comparación se establece entre la mecánica cuántica y la insustancialidad y la inexistencia dual del pensamiento mahāyāna. *Zen and the Brain. Toward an Understanding of Meditation and Consciousness*, de James H. Austin, es un reciente ejemplo de cómo se sigue buscando validación ‘racional’ de una práctica vinculada con lo subjetivo y espiritual.

⁵⁶ Judith Snodgrass, *op. cit.*, p. 8.

La alta estima con la que los nacionalistas japoneses adoptaron el marco de pensamiento filosófico europeo para hacer una apología de su espiritualidad, irónicamente, es parte del mismo discurso occidental que establece una dicotomía entre la filosofía y la religión:

Given the lack of antagonism between ‘philosophy’ and ‘religion’ in non-Western contexts, the exclusion of apparently religious or mystical thought from the realm of philosophy provides one of the most obdurate obstacles to a postcolonial and cross-cultural dialogue between Western and non-Western cultural traditions.⁵⁷

La postura del *shin bukkkyō* justo construye y hace énfasis en el lado filosófico del budismo para apuntalarlo como una espiritualidad que no subyace en lo irracional lo cual, como veremos, fue el argumento que ganó el favoritismo de varios europeos y estadounidenses.

Gracias a la visión decimonónica, al menos en los estudios orientalistas, de voltear hacia los orígenes, el budismo japonés estuvo prácticamente descartado por los académicos europeos hasta 1893; los estudiosos interesados en Japón apenas hacen referencia al zen:

The first generation of Western travelers to explore Japanese culture and religion, including Edward Morse, William Bigelow, Percival Lowell, Henry Adams, Lafcadio Hearn, and Ernest Fenollosa, scarcely mention Zen in their writings. This is particularly striking in the case of Hearn, who wrote numerous essays on the subject of Buddhism [...].⁵⁸

Esto, empero, cambió pronto. Si bien la delegación japonesa no tuvo el éxito que esperaba en el Parlamento de Chicago, es un hecho que tuvo el suficiente impacto en algunos interesados que no echaron en saco roto los argumentos de los nipones.⁵⁹ El más trascendente de estos entusiastas fuera de Asia fue Paul Carus, un editor y filósofo

⁵⁷ Richard King, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁸ Robert H. Sharf, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁹ Los académicos orientalistas no pudieron aceptar el budismo presentado por la delegación japonesa simplemente porque no llevaban al pie de la letra lo que establecía el canon Pali, que históricamente es el más antiguo y, por lo tanto, el que debía tener más cercanía con lo que dijo el Buda histórico. El Reverendo Dr. F.F. Ellinwood, al final del Parlamento, trató de convencer, apoyándose en escritos académicos occidentales sobre budismo, a Shaku Sōen, uno de los delegados nipones más importantes, de que estaba en un error en la percepción de su propia religión y que debía tachar a ese nuevo budismo como hereje. Cfr. Judith Snodgrass, *op. cit.*, p. 225.

germano estadounidense, que publicó apenas un año después del Parlamento *The Gospel of Buddha, Compiled from Old Records*, y que, por lo demás, Tweed posiciona dentro del tipo de budista “racional” en su taxonomía. Su libro, si bien no ha sido bien recibido por la academia desde su salida al mercado por su aparato crítico cuestionable, se mantiene hasta nuestros días como una referencia clásica entre los seguidores del budismo.

La recepción positiva de *The Gospel of Buddha* en Estados Unidos y Europa se debe a que la obra fue traducida y publicada en el Japón Meiji como parte del discurso nacionalista, lo cual le daba a los ojos occidentales curiosos una obra “avalada” por practicantes asiáticos. No obstante, si el libro de Carus tuvo una presencia notable en Japón fue por motivos estratégicos de los nacionalistas para promover el *shin bukkyō*. Los japoneses estaban conscientes de las limitaciones interpretativas de Carus aunque difundir una obra sobre budismo con cierto aspecto académico hecha por alguien con un discurso eurocéntrico fue una táctica proselitista. La distribución de esta obra sirvió para que aquéllos que no apoyaban el movimiento nacionalista se percataran de que, aun fuera de las fronteras asiáticas, se reconocían las cualidades del pensamiento japonés con el budismo. Este elemento no es casual ya que, recordemos, los partidarios de la modernización de Japón pensaban que la doctrina del Buda era un lastre primitivo y supersticioso para el avance cultural de la nación. Vemos entonces, una suerte de paradoja en este caso: el Oriente también participó en la construcción del discurso ideológico reconocido como orientalismo. Los asiáticos se ciñeron a afirmar que, si bien el Occidente ostentaba poder y prosperidad material, no contaban con una vida espiritual como la de ellos, en donde el budismo se presentó, con un sentido de superioridad espiritual inspirado en el colonialismo, como una respuesta

táctica ante la modernidad occidental. Los japoneses usaron el discurso de Occidente no como fuente de conocimiento o ejemplo sino como un medio de legitimización.⁶⁰

El discurso orientalista sólo se sostiene cuando se esencializan tanto el Oriente como el Occidente. La agenda colonialista tuvo, entre otras metas, llevar la modernidad al supersticioso y anticuado mundo asiático gracias a las virtudes del pensamiento europeo que, según ellos, otras culturas no tenían aún:

It had become a commonplace of European colonial discourse that the West was more advanced than the East because Europeans were extroverted, active and curious about the external world, while Asians were introverted, passive and obsessed with the mystical. [...]. In modern Buddhism, this apparent shortcoming is transformed into a virtue, with Asia, and especially Buddhists, endowed with a peace, a contentment and an insight that the acquisitive and distracted Western mind sorely needs.⁶¹

Así, resulta curioso notar que los lectores eurocéntricos fueron incapaces de notar que su propio discurso colonialista estaba impreso en lo que Japón presentaba como su religión. El mayor éxito de *The Gospel of Buddha* en Occidente, cuando menos, fue que consiguió divulgar el budismo en diversos contextos gracias a la lectura idiosincrática de Carus que estaba en sintonía con el contexto ideológico occidental del momento:

[*The Gospel of Buddha*] made Buddhism familiar to a new and wider audience. It was undoubtedly a Westernization—even, as Verhoeven writes, an Americanization—of Buddhist ideas, emphasizing the empirical, psychological, and “positivist” aspects of Buddhism, and perhaps because of this, it succeeded in presenting a nonthreatening Buddhism that Westerners could accept.⁶²

La traducción del libro para que se publicara en Japón, cuyo título es literal del original: *Budda no fukuin*, fue elaborada por D.T. Suzuki, un joven entusiasta del movimiento nacionalista que décadas después se convertiría en, quizás, el agente más

⁶⁰ Esto es un argumento, entre otros, que Edward Said no considera en su útil, aunque ya superada, obra *Orientalism*, que, por lo demás, peca de esencializar tanto a orientales como a occidentales, además de que se ocupa de Oriente Medio y no del Extremo Oriente, en donde la relación con ideología y presencia europea fue distinta.

⁶¹ Donald S. Lopez, Jr., *A Modern Buddhist Bible. Essential Readings from East and West*, p. xxxiv.

⁶² Judith Snodgrass, *op. cit.*, p. 243.

importante en la divulgación del budismo zen en Europa y Estados Unidos. En esta cadena de eslabones que fueron conformando el concepto del budismo fuera de Asia, Suzuki es el personaje que se encuentra vinculado directamente con la generación de artistas de vanguardia contemporáneos de Jack Kerouac, por lo que merece la pena también apuntar algo sobre él.

A principios de 1895, Daisetsu Teitarō Suzuki le escribió una carta a Carus para presentarse como el traductor de *The Gospel of Buddha*, un estudiante de filosofía y ávido seguidor de *Open Court* y *Monist*, las dos publicaciones periódicas de las que Carus era editor.⁶³ Meses más tarde, Shaku Sōen, maestro de Suzuki y uno de los participantes importantes en la delegación japonesa presente en el Parlamento en Chicago en 1893, le escribió a Carus para expresarle que el joven, inspirado en las ideas y actitud del autor de *The Gospel of Buddha*, tenía la intención de estudiar bajo su tutela en La Salle, Illinois, donde Carus trabajaba. De marzo de 1897 a febrero de 1909, Suzuki estudió en suelo estadounidense y, al final, la estancia le sirvió sobre todo para dominar un vocabulario y marco académico y filosófico europeos con los cuales pudo presentar el budismo a una audiencia occidental.

Hoy en día, las publicaciones de Suzuki aún permanecen como un referente para conocer el zen en esferas populares y académicas y sin duda su labor dio en el blanco a la hora de hacer pasar al *shin bukkō* como zen.⁶⁴ Una vez más, vemos cómo la presencia

⁶³ Las dos revistas estaban enfocadas al estudio de cómo la religión se replanteaba mediante su relación con la ciencia. En *Open Court*, fundada en 1886, y *Monist*, creada cuatro años después, se publicaban artículos eclécticos sobre diferentes temas en torno a la religión: “scientific developments, psychology, philosophy, archaeology, biblical research, and non-Christian religions, ‘all of which directly or indirectly throw light on the origin of our own religion today.’”, explica Judith Snodgrass, en *op. cit.*, p. 227.

⁶⁴ Vale la pena notar que Suzuki sólo profundizó en la clase de zen que conocía, el rinzai, aunque hay otras escuelas dentro de la misma tradición que tenían más presencia. Al respecto, Paul J. Will dice: “Throughout the history of the contact between East and West, the perception of each respective culture is dependent on who is the spokesperson for that culture. [...] Because D.T. Suzuki became the major spokesperson for Zen Buddhism in the West, Rinzai Zen, which he championed although it was the minor sect in Japan, became representative of Zen in general.” Citado por Richard King, en *op. cit.*, p. 159.

de contextos nuevos resignifica y puede actualizar los conceptos, tal y como vimos que la deconstrucción plantea. Suzuki fue producto del pensamiento y de la agenda nacionalista del periodo Meiji que permitió que tuviera acceso a prácticas zen sin tener una formación que lo ordenara como monje:

Suzuki is [...] very much a product of Meiji New Buddhism—just a decade or so earlier [than his training with Shaku Sōen] it would have been difficult, if not imposible, for a middle-class layman to receive the kind of instruction available to Suzuki at Engakuji, which included *sanzen* [sic] and *kōan* instruction.⁶⁵

Por lo demás, esta apertura hacia los laicos para adquirir adoctrinamiento que antes sólo era destinado a los que se dedicaban a la vida monacal, favoreció la conversión de múltiples estadounidenses en las décadas siguientes.

Armado del lenguaje y argumentación eurocéntricos, Suzuki consolidó el cambio de perspectiva académico de todo budismo posterior al canon pali en su artículo “The Zen Sect of Buddhism” que provocadoramente publicó en 1907 en la revista académica insignia del estudio del *theravāda*, el *Journal of the Pali Text Society*. Los estudiosos del budismo no asiáticos, anclados en su pensamiento vinculado con los orígenes textuales, consideraban a todas las expresiones del mahāyāna, entre ellas el zen, como disoluciones y perversiones de la doctrina esencial de Buda. El argumento de Suzuki fue que el *shin bukkō*, homologado ya al zen, se trataba de una *experiencia* que no tenía vínculo con un saber textual, sino con la transmisión de la enseñanza del Buda de manera directa y oral. Suzuki hizo una detallada historia de esta trasmisión hasta llegar a la consolidación del zen, lo cual proveyó un sistema de legitimización frente a las premisas de los académicos americanos y europeos que subrayaban la importancia del soporte escrito:

Under the heading “Principles of Zen” are the subsections “Facts and Not Words” (p. 19) and “No Sūtras, No Books” (p. 20). Zen “does not find any

⁶⁵ Robert H. Sharf, *op. cit.*, p. 116. Más tarde, John Cage emplearía algunos de los *kōans* aprendidos de Suzuki en sus escritos o como base para justificar su poética. Claro, esta práctica supone otro nivel de confluencia y apropiación del budismo, esta vez en el discurso artístico, lo cual será el tema para tratar en el siguiente capítulo.

intrinsic importance in the sacred sutras, or their exposition by the wise and learned” (p. 9), but insists “most emphatically” on inner spiritual development. Zen discourages “blind acceptance of an outside authority and a meek submission to conventionality”; *Zen teaches life, individuality, and inspiration*. It gives “perfect freedom to the self-unfolding of the mind within one’s self, which was not to be obstructed by any artificial instruments of torture, such as worshipping the Buddha as a savior, a blind belief in the sacred books, or an unconditioned reliance upon an outside authority” (p. 21).⁶⁶

Suzuki hizo una gran labor de divulgación del zen modelado de acuerdo con los parámetros nacionalistas del periodo Meiji, ya fuera con sus libros o con sus conferencias. Cuando, a mediados del siglo pasado, la presencia del zen en otros lugares fuera de Japón era innegable, Suzuki ensalzó la “espiritualidad evolucionada” de los japoneses y cuestionó el potencial espiritual de Occidente con un discurso colonialista aunque en un plano espiritual, en donde Oriente engloba, desde un razonamiento eurocéntrico y reduccionista, que Occidente está incapacitado para acceder a una experiencia palpable sólo mediante el budismo, el cual tiene, de acuerdo con Suzuki, su expresión más pura en el zen japonés:

The only thing we can state here about Zen is that it is an altogether unique product of the Oriental mind, refusing to be classified under any known heading, as either a philosophy, or a religion, or a form of mysticism as it is generally understood in the West. Zen must be studied and analyzed from a point of view that is still unknown among Western philosophers.⁶⁷

El mismo proyecto orientalista de control y explotación, aunque con diferentes elementos, se distingue aquí aplicado hacia Occidente. Se puede notar que aun Suzuki opera bajo cierto discurso orientalista al dar una imagen homogénea y esencialista de las culturas de Occidente y Oriente que opera bajo la tipificación de ambos: “in representing the Orient as the essentialized and stereotypical ‘Other’ of the West, the heterogeneity and complexity of both Oriental and Occidental remain silenced.”⁶⁸ Bajo esta línea, hay que

⁶⁶ Judith Snodgrass, *op. cit.*, p. 265. Las cursivas son mías.

⁶⁷ D.T. Suzuki, “An Interpretation of Zen Experience”, citado por Robert H. Sharf, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁸ Richard King, *op. cit.*, p. 86.

enfaticar el extraño fenómeno que hizo que los entusiastas occidentales del zen no fueran más escépticos a la hora de recibir la doctrina por medio de Suzuki y sus antecesores:

The irony [...] is that the “Zen” that so captured the imagination of the West was in fact a product of the New Buddhism of the Meiji. Moreover, those aspects of Zen most attractive to the Occident –the emphasis in spiritual experience and the devaluation of institutional forms–were derived in large part from Occidental sources. Like Narcissus, Western enthusiasts failed to recognize their own reflection in the mirror held out to them.⁶⁹

En estos términos, en menos de cinco décadas el zen se posicionó no sólo como una práctica espiritual sino como un modelo de vida en el que algunos artistas hallaron directrices para gestar una poética que caracterizó el arte de vanguardia de Estados Unidos a mediados del siglo XX. De acuerdo con la taxonomía de Tweed sobre los tipos de estadounidenses vinculados con el budismo, estos artistas del siglo pasado están más afiliados con el tipo “romántico”, ya que varios demostraron tener un interés de sumergirse en la cultura japonesa, tanto en sus expresiones plásticas como literarias y religiosas. Esta clase de converso personifica la actitud e idiosincrasia individualista y pragmática de los estadounidenses de tomar y reconfigurar prácticas extranjeras en su cultura, lo cual hizo que reinterpretaran el dharma y su práctica con un carácter más flexible que en un sentido ortodoxo sería cuestionable:

The shared interest of these Japanese teachers and their American students in experiential religion unconstrained by institutions was, in many respects, a perfect marriage. This was particularly the case during the 1960s, when an anti-institutional spirit, epitomized by the counterculture but broadly diffused throughout American society, was in ascendance.⁷⁰

Volviendo al concepto de Tweed sobre las transfluencias en el campo religioso, vemos ahora que el arribo a Estados Unidos de budistas practicantes de diferentes culturas asiáticas, desde el siglo XIX y durante el XX, aunado con el interés e interpretación de varios estadounidenses que también hicieron proselitismo por la

⁶⁹ Robert H. Sharf, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁰ Richard Hughes Seager, *Buddhism in America*, p. 113.

doctrina de Buda, ha creado un concepto nuevo sobre el budismo que tiene características propias de la modernidad y cuyo discurso tuvo un referente crucial en la manera en que los japoneses del periodo Meiji modelaron al zen.

¿Un budismo moderno?

Si, de acuerdo con Donald S. Lopez, Jr., definimos que la modernidad se caracteriza por reflexionar sobre el pasado y las deficiencias de éste en relación con lo que pasa desde el presente, bien podemos hablar de un “budismo moderno” a la hora de nombrar el fenómeno que generó otra manera de ser practicante budista en el siglo pasado y que permea hasta la actualidad: “what we regard as Buddhism today, especially the common portrayal of the Buddhism of the Buddha, is in fact a creation of modern Buddhism.”⁷¹ Este budismo moderno tiende a ser crítico con los elementos rituales y mágicos de budismos previos, y suele apelar a una igualdad sobre la jerarquía, lo universal sobre lo local, y lo individual sobre lo comunitario. Todo esto lo hallamos justo en el caso de Japón que ya revisamos, puesto que sus representantes fueron laicos versados que no pertenecían a la mayoría de los monjes que tenían votos monásticos, además de que tenían una meta definida, al menos la delegación que llegó al Parlamento en 1893, de presentar al *shin bukkyō* como una religión superior al cristianismo por lo que apelaba a estar presente en Europa y América.

El argumento detrás del budismo moderno, como ya revisamos, está fundamentado en mecanismos de apropiación y nociones eurocéntricas que los asiáticos digirieron y adoptaron para validar su espiritualidad desde un discurso occidental. Lopez engloba en su antología textos de distintas tradiciones y posturas, tanto asiáticas como

⁷¹ Donald S. Lopez, Jr., *A Modern Buddhist Bible. Essential Readings from East and West*, p. x.

européas y americanas, esotéricas, literarias, etc., que, no obstante, comparten un tono y perspectiva sobre lo que es el budismo, a veces más una filosofía y no tanto una creencia:

Modern Buddhism seeks to distance itself most from those forms of Buddhism that immediately precede it, that are even contemporary with it. It is ancient Buddhism, and especially the enlightenment of the Buddha 2,500 years ago, that is seen as most modern, as most compatible with the ideals of the European Enlightenment that occurred so many centuries later, ideals embodied in such concepts as reason, empiricism, science, universalism, individualism, tolerance, freedom and the rejection of religious orthodoxy. Indeed, for modern Buddhists, the Buddha knew long ago what Europe would only discover much later.⁷²

Es cierto que estas generalidades no son precisas aunque ayudan a delinear parte de la manera en que el budismo se concibe y practica hoy en día. Así como hay disparidades entre las diferentes tradiciones budistas, quizás sea mejor pensar al budismo moderno como una rama más que puede complementar a las otras o no: “There is Thai Buddhism, there is Tibetan Buddhism, there is Korean Buddhism, and there is Modern Buddhism. [...] Like other Buddhist sects, modern Buddhism has its own lineage, its own doctrines, its own practices, [...]”⁷³ Es de particular interés para esta tesis notar que la antología de Lopez incluye textos de William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Gary Snyder y, por supuesto, de Jack Kerouac, todos ellos vinculados con la *Beat Generation* y que fueron parte de un contexto en Estados Unidos, cuando menos, que resignificó el sentido del budismo. Así como las diferentes confluencias culturales que han nutrido y modificado la doctrina de Buda a lo largo de su historia, estos artistas, entre otros, marcaron un sendero para que en la actualidad se tenga una perspectiva del budismo desde un punto de vista muy particular que en realidad es poco ortodoxo en comparación con el acercamiento que un practicante asiático tuvo del *buddhadharma* en los orígenes de la doctrina. Los artistas de vanguardia estadounidenses de mediados del siglo pasado, Kerouac incluido, a su vez reforzaron las nociones generales sobre el budismo que se

⁷² *Ibid.*, pp. ix-x.

⁷³ *Ibid.*, p. xxxix.

construyeron en la obra de Suzuki, y las impulsaron y apoyaron porque fueron construidas desde un marco “filosófico” y “académico” y, por lo tanto, legítimo para su enfoque occidental. Estos creadores, a pesar de que no fueron, salvo casos contados, budistas ortodoxos con una espiritualidad orientada por el dharma, sí estuvieron interesados y en contacto con algunos objetos y la poética y estética detrás de ellos que se nutrían de nociones budistas, lo cual también es una manera de recibir la práctica de la religión. Que una buena parte de los artistas de vanguardia de este periodo empezaran a vincular su quehacer creativo con lo cotidiano, en donde vida y obra empiezan a ser discursos muy ligados de manera deliberada, también se inspiró en algunos preceptos budistas que asimilaron a su conveniencia.

2 – Persuance. Budismo como método para la vanguardia estadounidense

El influjo del pensamiento y el arte asiáticos en las prácticas artísticas de mediados del siglo pasado en el territorio estadounidense fue un elemento importante para el discurso vanguardista que se gestó en ese periodo. Una vez revisado el modo en que la doctrina del Buda llegó a Estados Unidos, podemos centrarnos ahora en analizar cómo el budismo se integró en el quehacer de artistas de diferentes disciplinas cuyas obras y procesos creativos revelan la presencia de Asia, con la exposición que sus tradiciones y pensamientos tuvieron, como ingrediente clave para la concepción de arte vanguardista.

Si bien la presencia de la tradición de China e India puede rastrearse en el discurso de algunos artistas de la época, Japón tuvo históricamente un vínculo más fuerte con Estados Unidos debido a su relación política y económica, por lo que las ideas del budismo zen fueron dominantes entre la inspiración que de Asia tomó la vanguardia estadounidense. La presencia en un ámbito popular del budismo zen, como revisamos antes, fue gracias a la interpretación y difusión que éste tuvo con los libros de D.T. Suzuki, en donde el público estadounidense se familiarizó no sólo con el tipo de concepto existencial y psicológico propuesto por esta doctrina, sino también con prácticas cotidianas como el arte zen con la pintura (*sumi-e*), la caligrafía (*shōdō*), la ceremonia del té (*sadō*), el teatro *nō*, el diseño de jardines, en donde la antítesis entre cuerpo y mente desaparecía al crear una autoconciencia de no tener forma. La mayor parte de los artistas plásticos, escritores y críticos que usaron e interpretaron el budismo zen en los cincuenta del siglo pasado, no denota una realidad histórica del zen en Estados Unidos como religión, sino más bien procesos de mediación entre las nociones asiáticas y las suyas, descendientes del pensamiento europeo.

El contexto histórico y político de los Estados Unidos a mediados del siglo pasado, por supuesto, fue decisivo para que una oleada de artistas empezara a expresar en su obra un deseo de constituir un arte de vanguardia en donde se integraran elementos europeos y asiáticos para así elaborar propiamente un arte estadounidense. En el plano literario, Kerouac es uno de los mejores ejemplos de esto por lo que su caso no es uno aislado o excepcional sino que, por el contrario, lo congrega dentro de un grupo particular de creadores con miras a diversas tradiciones que constituyeron un arte innovador para el mundo aunque ceñido a la idiosincrasia estadounidense. Por lo tanto, revisar el ambiente social y político de esa nación en la época que nos ocupa es revelador para entender la gestación de esta vanguardia en Estados Unidos.

El contexto político y artístico de Estados Unidos a mediados del siglo XX

La popularización del budismo zen en el territorio estadounidense fue exitosa durante los cincuenta del siglo pasado no sólo gracias a los eventos que en Japón decantaron en la creación del *shin bukkyō* a finales del siglo XIX, con miras a demostrar la superioridad nipona al mundo moderno con base en su espiritualidad vista a través de categorías europeas. También el clima político entre el periodo de guerras y después fue determinante para que los artistas de esa generación voltearan a Asia y concibieran una propuesta radicalmente nueva. En 1939, el American Popular Front contaba entre sus miembros a varios escritores, pintores y gente de teatro, y fue por entonces cuando el rol social de los artistas fue reconocido. Esto puede notarse, por ejemplo, en la obra del pintor Thomas Hart Benton, cuyos murales reflejan un regionalismo cargado con ideas de izquierda, con seguridad influidos por el discurso y estética de los muralistas mexicanos. Pronto, no obstante, la idea de crear un arte vanguardista con contenido social y nacional

se comenzó a discutir. El *Partisan Review* presentó la cuestión de la siguiente manera: “how could writers belonging to the new American avant-garde keep up high literary standards and continue their formal experiments while at the same time giving voice to their social conscience?”⁷⁴ La respuesta más controversial y discutida sobre este asunto fue la que dio William Carlos Williams, quien dijo que el marxismo iba en contra de los ideales estadounidenses por lo que no había manera de hacer una alianza ahí.

En 1940, cuando la crisis política y cultural en Europa era evidente, fue claro que los Estados Unidos tomarían el rol tradicional del Viejo Continente como potencia en varios campos gracias al poder económico con el que contaba: “By 1940, the historian Robert Divine tells us, it was clear that the United States would not let pass this ‘second chance’ to become the leader of the western world.”⁷⁵ Cada sección de la política estadounidense, tanto de izquierda como de derecha, comenzó a reconocer que el arte tendría un papel decisivo en la consolidación de esta nueva fase, aunque no era claro qué tipo de arte.

Luego de la crisis provocada por la guerra, llegó un momento ideal para revitalizar la cultura occidental fuera de Europa: bastantes intelectuales y artistas europeos emigraron a Estados Unidos, en donde recibieron apoyo y pudieron continuar creando. Pronto, la inteligencia estadounidense aprovechó la oportunidad que tenía el país para ser el eje de la cultura moderna, gracias al papel clave que Estados Unidos tenía por su estabilidad económica:

Indeed, New York seemed the only place in the world cosmopolitan enough to replace Paris. Once American artists and intellectuals realized this, it became imperative for them to reconsider their relation of American culture

⁷⁴ Citado por Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, p. 23.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

to international culture and to adjust their actions accordingly, so as not to miss this unique opportunity to join the modern movement.⁷⁶

Así, rechazando por completo hacer arte con un discurso político explícito, los artistas comenzaron a usar imágenes y mitos primitivos con el deseo de comunicarse con el público, un resabio de las viejas ideas de izquierda.

Por entonces, fueron los integrantes del llamado expresionismo abstracto los que ondearon el estandarte de un arte moderno mientras buscaban una alternativa a la tradición europea en un intento deliberado de mostrarle al mundo el valor del arte estadounidense. Por supuesto, tuvieron que retomar y apropiarse de conceptos afines a otros movimientos europeos que por entonces se consideraban aún vanguardistas, como el surrealismo, pero modificándolos y dándoles una nueva significación. Esto lo expresó Robert Motherwell en su artículo “The Modern Painter’s World”, publicado en la revista *Dyn* en 1944. En él, rechazaba lo que consideró fuerzas destructivas en el arte surrealista por apelar al rendimiento total al inconsciente, lo cual nulificaba su libertad: “Resorting to the unconscious might entail loss of the artist’s freedom of choice: ‘To give oneself over completely to the unconscious is to become a slave.’”⁷⁷ Esto iba en contra de una de las tácticas más subversivas del surrealismo, la creación dictada por el inconsciente, pero no tardó el discurso estadounidense en asimilarlo bajo otro rubro: la espontaneidad entendida como un resultado de la sinceridad, categorías que, como veremos más adelante, también fueron los cimientos para el estilo literario de Kerouac.

El personaje principal que el sistema tomó como símbolo del arte moderno que encabezaba Estados Unidos fue Jackson Pollock. Su arte compaginó con la imagen que los liberales se habían hecho de su país: fuerte, aventurado y exuberante y con la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 81.

suficiente relevancia como para atraer al resto del mundo: “Pollock’s work was seen as an American version of surrealism: it was ‘unpredictable, undisciplined, explosive.’ Here, of course, these characteristics are viewed positively.”⁷⁸ Por supuesto, hubo críticas en contra de la pintura de Pollock y sus contemporáneos, aludiendo a que su efusividad estaba llena de errores, que era una expresividad no controlada. Otros se encargaron de apelar a la sinceridad y a la voluntad de experimentar sin miedo de equivocarse a la hora de interpretar la espontaneidad con que los expresionistas abstractos pintaban en su búsqueda de un lenguaje moderno y propio de Estados Unidos: “The breaking of the rules offered proof that the artist was free and that his works were frank and authentic.”⁷⁹

Estas características fueron asimiladas y divulgadas de manera masiva para apoyar el discurso político que el país fomentaba luego de la guerra: sólo un artista así de libre puede surgir en una sociedad con liderazgo notable a nivel internacional, aun si era un ser alienado.⁸⁰ Las obras de Pollock, por ejemplo, aparecieron en reportajes de las revistas dedicadas a la moda *Vogue*, en 1951, y en *Harper’s Bazaar* el año siguiente, junto con un artículo del crítico Clement Greenberg, uno de los críticos que sostenía la idea de que la vanguardia del arte estaba en Estados Unidos en lugar de Europa, y que

⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁹ *Ídem.*

⁸⁰ La vanguardia estadounidense también consideró que la libertad del artista podía ser conseguida mediante la alienación, de tal forma que la locura se revaluó: no era una enfermedad sino un modo de ser. Pierre Domergues, en su libro de 1976 *L’aliénation dans le roman américain contemporain*, justo indica la proliferación de personajes literarios cuya alienación parecía ser una forma de conocimiento, por ejemplo, en 1948 con *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer, así como la novela de J.D. Salinger *The Catcher in the Rye* y *A Good Man is Hard to Find and Other Stories*, de Flannery O’Connor, publicada en 1955. No es difícil hacer mención aquí de los Beats y quizás también suponer por qué tuvieron incidencia mediática a mediados de los cincuenta; sus obras con alto contenido autobiográfico revelaban no sólo personajes, sino personas alienadas. Domergues argumenta: “Alienation is a way of communicating on a symbolic plane. In reality the alienated person is not indifferent to the world; if he isolates himself, the reason is that he is too sensitive to the environment” (citado en *ibid.*, p. 159). El escenario del temor por la guerra nuclear en los años posteriores a 1945 sin duda fue el ambiente perfecto para hacer una apología de gente perturbada por el contexto.

además Pollock era el mejor entre su generación. La reproducción de las pinturas del artista en este contexto puede verse como un deseo de incluirlo dentro del sistema que se estaba estableciendo en la época, aun si esto significaba domesticarlo de cierta manera. En una época donde la sociedad estadounidense de clase media gozaba una estabilidad económica sin precedentes, invertir en arte fue cada vez más asequible. No obstante, hubo un fomento para que coleccionistas amateur se hicieran de obras de pintores nacionales, no europeos, lo cual también estaba en relación con la premisa de que Estados Unidos poco a poco era el eje del mundo gracias a su poder económico (“Before the war was over, the administration was planning the outlines of the new international economic order, based on partnership between government and big business.”⁸¹). Esto explica una serie de acciones en contra del comunismo que llevaron a cabo los Estados Unidos, dentro de su territorio y en otros países, siempre con afán de querer difundir y cuidar la libertad. El ambiente político de esta época fue decisivo para el apoyo que el expresionismo abstracto, quizás la parte más visible de la vanguardia estadounidense, tuviera una exposición notable entre el público y el mundo:

Freedom is the symbol most actively and vigorously promoted by the new liberalism in the Cold War period. Expressionism stood for the difference between a free society and a totalitarian one. Art was able to package the virtues of liberal society and lay down a challenge to its enemies: it aroused polemic without courting danger. And so Pollock too was transformed into a symbol, a symbol of man, free but frail; his work came to stand for modern society.⁸²

La manera en que se articuló la agenda vanguardista dentro de este contexto social y político revela una suerte de sincronía social y cultural en Estados Unidos donde el país de verdad parecía ser el centro del mundo. Esto llegó aun a provocar exageraciones grandilocuentes, como la escrita por Walter Lippmann en su artículo “La destinée

⁸¹ Howard Zinn, *A People's History of the United States*, p. 414.

⁸² Serge Guilbaut, *op. cit.*, p 201.

américaine”, de 1946, que vale la pena citar para apreciar el grado de optimismo y fervor con el que Estados Unidos se posicionaba ya no sólo frente a Europa, sino también frente a Asia:

Fate has willed it that America is from now on to be at the center of Western civilization rather than on the periphery. [...] The American idea is based on a certain image of man and his place in the Universe, his reason and his will, his knowledge of good and evil, his faith in a law above all particular laws. This tradition has come down to Americans and to all citizens of the West from the Mediterranean world of the ancient Greeks, Jews, and Romans. The Atlantic is now the Mediterranean of this culture and this faith. This is no accident. It is in fact the consequence of an historic and providential act that the formation of the first world order since classical times has been linked from the outset to the reunion of the scattered fragments of Western Christendom. The prospect before us is grand: the schism between east and west that began in the Middle Ages between the fifth and eleventh century of our era is about to come to an end.⁸³

Aunque sin aseverar de manera tan tajante como lo hace Lippmann, muchos artistas de la época pensaban que, en efecto, Estados Unidos era el lugar ideal para la síntesis del arte asiático con el europeo. Durante una entrevista radiofónica en 1943, Mark Rothko y Adolph Gottlieb expresaron parte de la ideología que la vanguardia estadounidense tenía. Ahí, de manera clara se enuncia el interés del artista en el contenido de formas arcaicas en el arte primitivo, de tal forma que pudieran establecer un vínculo indirecto con esa parte de la historia del arte moderno de la cual no fueron parte, cuando en París el arte africano tuvo un influjo decisivo para la evolución de las vanguardias de principios del siglo XX. Aunque hay paralelismos entre su discurso y el de los artistas de vanguardia europeos que critican, Rothko y Gottlieb tienen cuidado en marcar su distancia para hacer notar su idiosincrasia estadounidense al buscar no una influencia formal, sino de contenido espiritual en expresiones primitivas:

For us it is not enough to illustrate dreams. While modern art got its first impetus through discovering the forms of primitive art, we feel that its true

⁸³ En *Les études américaines*, no. 1, citado en *ibid.*, p. 85. La traducción del francés es suya.

significance lies not merely in formal art arrangement, but in the spiritual meaning underlying all archaic works. [...] That these demonic and brutal images fascinate us today is not because they are exotic, nor do they make us nostalgic for a past which seems enchanting because of its remoteness. On the contrary, it is the immediacy of their images that draw us irresistibly to the fancies and superstitions, the fables of savages and the strange beliefs that were so vividly articulated by primitive man.⁸⁴

Si bien Rothko y Gottlieb no mencionan el arte asiático en esta entrevista, sí podemos encontrar elementos con los que luego sus contemporáneos vincularían las artes zen, como el *sumi-e* o la caligrafía japonesa. La atracción que el zen ejerció sobre otros artistas de vanguardia fue en buena medida por esta inmediatez en las imágenes admirada en el arte arcaico, que podemos hallar en esa pincelada caligráfica que varios cultivaron, además de que los pintores de esta generación encontraron una referencia conceptual en ese lado espiritual o metafísico para entender y representar eso que, supuestamente, habitaba potencialmente en el arte abstracto. A pesar de que hubo una reticencia de la crítica a aceptar la relevancia de culturas asiáticas en este estilo estadounidense de arte moderno (Clement Greenberg aseveró: “not one of the original ‘abstract expressionists’ has felt more than a cursory interest in Oriental art. The sources of their art lie entirely in the West.”⁸⁵), el acercamiento a obras de este periodo revelan una producción intercultural de procesos creativos y formas de arte entre comunidades y desarrollos artísticos en Asia, Estados Unidos y Europa. El temor que existía de que el comunismo se asentara en los países asiáticos durante la Guerra Fría resultó en que la conciencia estadounidense volteara hacia esas latitudes con medidas “preventivas” para asegurarse de que ningún gobierno totalitario llegara a Japón, Corea del Sur, Taiwan y, más adelante, Vietnam del Sur. El creciente interés de los artistas estadounidenses por Asia de alguna manera se corresponde con las políticas internacionales de su país si bien hubo otros

⁸⁴ Entrevista citada en *ibid.*, p. 112.

⁸⁵ Citado en Bert Winther-Tamaki, “The Asian Dimensions of Postwar Abstract Art”, en Alexandra Munroe, *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, p. 145.

elementos influyentes, como la presencia de D.T Suzuki en Nueva York durante los cincuenta, y Marian Willard Johnson, que estuvo al frente de la Willard Gallery en esa misma ciudad de 1936 a 1974 y fue quizás la más fuerte entusiasta de los expresionistas abstractos con intereses asiáticos. Veamos a continuación con más detalle la manera en que ciertos aspectos de la cultura asiática fueron asimilados como un método para la creación artística vanguardista en Estados Unidos.

Aspectos budistas en el arte de posguerra estadounidense

De manera general, podemos describir que diferentes artistas, cada uno en varias disciplinas, asimilaron el budismo zen en sus obras de dos maneras. Por un lado, como una fuente formal al usar ciertos rasgos estilísticos del arte zen, evidentes, por ejemplo, en la pintura (*sumi-e*) o la caligrafía (*shōdō*), que evocan la espontaneidad. El zen sirvió, por otro lado, como un ingrediente en el proceso creativo al momento en que los artistas comenzaron a interpretar e integrar nociones como la impermanencia o el “vacío” (*sūnyatā*) en sus obras.

Rasgos del budismo zen en el arte

Por lo general, la mención del budismo alrededor del arte evoca características como la sobriedad, lo escueto o llano, lo vacío, lo etéreo y místico. Esto se entiende luego de analizar qué tipo de recepción tuvo la doctrina mediada por diversos agentes, ya fueran personajes como Suzuki, o situaciones políticas y culturales que incidieron en la interpretación de ciertos rasgos del budismo zen. Helen Westgeest, en su libro *Zen in the Fifties. Interaction in Art Between East and West*, apunta cinco peculiaridades del zen que están presentes en expresiones tradicionales japonesas y que tienen cierta conexión con prácticas de artistas modernos fuera de Asia. Aunque no emplearemos todas las

categorías a la hora de revisar las obras que interesan a esta tesis, vale la pena mencionarlas a manera de contexto.

Por un lado está el *vacío* y la *nada*, que no se refieren sencillamente a la ausencia de algo. El término en sánscrito *sūnyatā* tiene bastantes denotaciones aunque de manera común se asocia con la escuela *Madhyamaka* del mahāyāna:

emptiness is clearly neither nothingness nor the absence of existence, but rather the absence of a falsely imagined type of existence [...]. Because all phenomena are dependently arisen, they lack, or are empty of, an intrinsic nature characterized by independence and autonomy. Nagarjuna thus equates *sūnyatā* and the notion of conditionality.⁸⁶

Además de que es esencial para cualquier practicante en cualquier actividad cotidiana, este vacío es un aspecto formal decisivo en las artes zen. En la pintura, son esenciales los grandes espacios carentes de contenido figurativo, así como en los jardines zen. La presencia del vacío, no obstante, sugiere una actividad aquí, ya sea a la hora de representar niebla o hacer evidente la textura del papel en las pinturas o al ver las formas que el rastrillo hace en la grava de los jardines.

Después está el *dinamismo*, que es más evidente, por ejemplo, en la manera en que las pinceladas deben de hacerse en el *sumi-e* o el *shōdō*. El trabajo debe de contar con una actitud que exprese una continuidad con el flujo de la existencia sin que uno se detenga para examinar y analizar lo que se hace. Claro está, la espontaneidad que requiere esta expresión se consigue sólo después de un disciplinado proceso de aprendizaje. Si la forma debe ser dinámica en estas obras, su contenido sugeriría un *espacio envolvente e indefinido*, que es la siguiente característica del arte zen. A diferencia del pintor europeo que, guiado bajo los principios de la perspectiva, sólo está concentrado en el espacio frente a él, el artista japonés de esta tradición está sumergido, envuelto en el espacio: “The

⁸⁶ Robert E. Buswell Jr. y Donald S. Lopez Jr., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, p. 872.

difference would seem to be reflected in the terms ‘observation’ with respect to Western artists, and ‘participation’ with respect to Japanese artists.”⁸⁷ En lugar de establecer una relación dicotómica entre la persona y el mundo que la rodea, el budismo zen busca encontrar una comunicación donde el artista no esté alienado o separado del ambiente alrededor.

Las dos últimas características se refieren, por un lado, a la *experiencia directa del aquí y ahora*, es decir, no concentrarse ni en el pasado ni en el futuro para tener una experiencia del ser pura. Suzuki ilustra este estado con el diálogo entre un maestro zen y su pupilo, que pregunta cómo aquél persigue la verdad. El maestro contesta que cuando tiene hambre come, y cuando está cansado duerme, lo cual no le parece extraordinario al discípulo porque todo el mundo lo hace. Pero el mentor prosigue: “When they eat they do not eat, but are thinking of various other things, thereby allowing themselves to be disturbed; when they sleep they do not sleep, but dream of a thousand and one things. This is why they are not like myself.”⁸⁸ Esta conciencia, al estar desligada de intenciones futuras, conlleva la falta de propósito, lo cual refleja la concentración de aquél imbuido en el presente. Por otro lado, si el antropocentrismo ha sido una de las directrices del pensamiento proveniente de Europa, donde la identidad de uno mismo y de los demás y de las cosas se construye para hallar diferencias, en el budismo zen lo que se prefiere es una postura no dualista, donde las antítesis se unen. Este *no dualismo* apela al “universal”, que no es algo divino sino el hecho de que se trata de “uno”, algo y nada al mismo tiempo, concepto que se ilustra bien al mencionar la red de Indra, metáfora empleada por el zen para describir la red de interconexiones en la que todos los seres estamos enredados, en una intercausalidad mutua:

⁸⁷ Helen Westgeest, *Zen in the Fifties. Interaction in Art Between East and West*, p. 20.

⁸⁸ Citado en *ibid.*, p. 22.

[the jewelled net of Indra has been] described as a metaphor for mutual embracing, mutual interpenetration, complete interconnectedness, and simultaneous maintenance of unique individual existence. [...] It has been described as Buddhist phenomenalism, among other things.⁸⁹

Aunque nos enfocaremos ante todo en las características del budismo zen que favorecen la actividad espontánea, tener en mente estos otros conceptos generales sin duda ayuda a la hora de poner en un solo grupo a ciertos artistas del periodo que nos compete aquí. Al revisar sus obras o el proceso bajo el cual las crearon, podremos encontrar referencias al budismo zen, a veces de manera parcial o fiel, lo cual no es crucial para nuestro argumento puesto que, en ambos casos, al final esta doctrina fue un método o un medio para fomentar la creación.

Influjo del budismo zen en la vanguardia estadounidense

Además de la presencia de D.T Suzuki en la escena neoyorkina cuando comenzó a dar una serie de conferencias en la Universidad de Columbia luego de que se asentó en la ciudad en 1950, varios de los pintores del periodo estuvieron expuestos a las ideas del budismo zen gracias a la aparición de libros que ilustraban formas culturales o artísticas en contacto con la doctrina. El primer libro que trató de resignificar la imagen japonesa para el pueblo estadounidense luego del incidente en Pearl Harbor en 1941 lo escribió la antropóloga Ruth Benedict en 1946. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture* fue el texto con el cual varios aspectos de la cultura tradicional nipona se masificaron. Ya en 1922, no obstante, *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, de Arthur Waley, establecía directrices para crear arte a través de una aproximación budista. R.H. Blyth, con sus series de traducciones de haiku en 1952 y la publicación en 1942 de su libro *Zen in English Literature and Oriental Classics* fue también determinante para presentar en ejemplos literarios el modo en que el budismo zen podía materializarse a la

⁸⁹ Gary Snyder, *Nobody Home. Writing, Buddhism, and Living in Places*, p. 119.

hora de ponerlo en términos artísticos. Por último, en 1952 se publicó en inglés *Zen in the Art of Archery*, de Eugen Herrigel, en donde, una vez más, la descripción del arte con el arco japonés, o *kyūdō*, le permite al autor establecer un vínculo entre el control de la motricidad con la disciplina mental para ser asertivo.

Al presentar un rango amplio de artistas estadounidenses de distintas disciplinas que vincularon su quehacer creativo con alguna noción formal o discursiva proveniente de Asia, es evidente que los casos más conocidos, en la pintura o literatura, no fueron aislados sino que eran parte de un movimiento más generalizado. La popularización del budismo zen y de la cultura tradicional japonesa permitió, en este periodo, cultivar un lenguaje de vanguardia, propositivo, teñido con elementos asiáticos, como veremos a continuación.

Isamu Noguchi (1904-1988), hijo de madre estadounidense y padre japonés, resalta como uno de pocos artistas del periodo con ascendencia asiática que, como ya se mencionó, además de hacer la escenografía para obras de danza de Martha Graham, puso en práctica algunos elementos de la espontaneidad de la caligrafía, que estudió en Beijing en 1930, aplicados en el soporte de la escultura. En su obra es posible rastrear la manera en que sus bocetos, trazados con reminiscencias a la escritura de ideogramas, se articulan después en piedras planas, como sucede en *Avatar*, de 1947. Al igual que en la pintura, como veremos adelante, en la escultura la caligrafía tuvo un papel importante a la hora de concretar un lenguaje moderno: William Seitz “suggested in 1953 that the ‘spatial calligraph’ was one means by which modern sculptors ‘dissolved mass’ and thus superseded ‘renaissance criteria’ of sculpture.”⁹⁰ Aunque no tuvo un conocimiento y ejercicio profundo de la caligrafía como lo tuvo su amigo y a veces rival Noguchi, David

⁹⁰ Bert Winther-Tamaki, *op. cit.*, p. 149.

Smith (1906-1965) ejemplifica bien con su obra lo que Seitz describe; sus esculturas con barras y tubos metálicos ponen en tres dimensiones el proceso que sigue el pincel cuando escribe: “As my material already possesses strength akin to the Japanese power stroke intent, I take delight in using steel as a fluid.”⁹¹ Esta ‘masa disuelta’ se puede apreciar en sus esculturas *The Letter* (1946), *Hudson River Landscape* (1951) y *O Drawing* (1957).

La pintura estadounidense de posguerra, como ya revisamos, fue quizás la que tuvo mayor impacto a nivel social entre las artes a la hora de divulgar el budismo zen, en gran medida por factores políticos y varias veces de manera casual. Antes de mencionar algunos nombres, hay que recordar el ya referido antecedente que fijó Ernest Fenollosa a finales del siglo XIX al propulsar con sus textos sobre Japón una suerte de educación artística en donde trataba de unir la estética asiática con la del Viejo Continente. Esta estrategia la compartió uno de sus alumnos, Arthur Wesley Dow, que más tarde, en 1899, publicó un libro sobre teoría de diseño, *Composition. A Series of Exercises Selected from a New System of Art Education*: “Thanks to Dow’s book, of which thirteen editions were published before 1931, many Americans became acquainted with the principles of Japanese painting.”⁹² Una de las entusiastas del libro de Dow fue Georgia O’Keefe (1887-1986), que integró los esquemas de los bloques de colores en las estampas japonesas, así como gestos rítmicos con su pincelada proveniente de la caligrafía nipona. O’Keefe contrajo nupcias con Alfred Stieglitz (1864-1946), no sólo empresario e impulsor de arte moderno, sino también fotógrafo cuyas composiciones revelan una conciencia de las propuestas de Dow en cuanto a la estética japonesa. Ambos, además, leyeron los escritos de Kandinsky en donde desarrolla su intención de usar los colores para conseguir un despertar espiritual en el espectador o mediante sinestesia: “He believed that his pulsating

⁹¹ David Smith, citado en Bert Winther-Tamaki, *op. cit.*, p. 149.

⁹² Helen Westgeest, *op. cit.*, p. 44.

colors vibrated with spiritual essences, normally hidden from the eye.”⁹³ Aun sin tener un conocimiento profundo sobre la cultura japonesa, O’Keefe y Stieglitz condensaron bien elementos estéticos de esa tradición en nuevos lenguajes gráficos.

Si bien hay una serie de pintores vinculados con el expresionismo abstracto cuya pincelada es reminiscente de la caligrafía japonesa o tiene el impacto de la espontaneidad en la forma de pintar, entre los que se encuentran, además de Willem de Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), Philip Guston (1913-1980), por mencionar sólo a algunos, aquí nos concentraremos sólo en tres pintores del periodo debido a que, gracias a su interés y conocimiento de la cultura y sus tradiciones en Asia, se distinguen entre los demás justo porque no tenían nociones formales superficiales de la pintura o caligrafía zen. Por un lado, tenemos en el noroeste de Estados Unidos a Mark Tobey (1890-1976) y Morris Graves (1910-2001) quienes, a pesar de tener también características que los acercan a la abstracción tan en boga durante la mitad del siglo pasado, contaron con un bagaje del budismo zen notable. El interés de Tobey en el lejano Oriente incluso lo llevó a viajar a Japón y China para estudiar caligrafía. Al igual que Fenollosa, pensaba que Estados Unidos tenía la ubicación perfecta para el encuentro estético entre las tradiciones asiáticas y europeas. En las obras hechas bajo un impulso caligráfico, es notable su estilo de “escritura blanca”, en donde hay una composición de líneas blancas sobre un fondo oscuro, por ejemplo, en *Crystallizations* (1944). Tobey fue profesor de pintura en el Cornish College of the Arts en Seattle, en donde su presencia fue fundamental para compartir su experiencia con el arte y la religión

⁹³ Kathleen Pyne, “Landscapes of the Mind. New Conceptions of Nature”, en Alexandra Munroe, *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, p. 91. Kandinsky desarrolló estas teorías gracias a su relación con la teosofía.

de Japón. Ahí conoció a John Cage en 1938 y fue decisivo para que éste profundizara su interés en estética japonesa y el pensamiento del budismo zen. Por su lado, Morris Graves también tuvo una estrecha amistad con Cage gracias a su interés en el arte de vanguardia: Graves era conocido en la escena de Seattle por participar en performances dadaístas en teatros y restaurantes. En privado, sin embargo, el pintor acudía a un templo budista en la ciudad y, en una cabaña que construyó en la isla Fidalgo, a 96km al norte de Seattle, vivía lo que imaginaba era una vida monástica zen. Es de los pocos pintores de esta época cuyas obras tienen iconografía budista evidente, como en *Black Buddha Mandala* (1944) o *Lotus* (1945).

En la costa este, varios de los pintores vinculados con el expresionismo abstracto solían reunirse en The Artists' Club, o "The Club" a secas, uno de los espacios importantes donde se congregaban artistas de la vanguardia, fundado en 1949 por Robert Motherwell, Barnett Newman, Franz Kline, entre otros. Ahí, haciendo el paralelismo al café parisino, se congregaban los pintores junto con curadores u otros artistas para discutir e intercambiar ideas y críticas. Ad Reinhardt fue uno de los organizadores del lugar pero se distingue por ser el único entre sus colegas que estudió historia del arte asiático desde 1944; en The Club leyó una conferencia sobre budismo zen. Gracias a su perfil y al viaje a Asia que hizo en 1958, Reinhardt era muy crítico de la percepción generalizada y superficial que había del arte asiático y la manera en que artistas estadounidenses lo asimilaban (según él, "Neo-Zen-Bohemians" que sólo imitaban la pintura o caligrafía zen o que hacían demasiado énfasis en la influencia de ideas budistas en sus obras):

Nowhere in the world of art has it been clearer than in Asia that anything irrational, momentary, spontaneous, unconscious, primitive, expressionistic, accidental, or informal cannot be called serious art. Only blankness, complete awareness, disinterestedness; the "artist-as-artist" only, of one and rational mind, "vacant and spiritual, empty and marvelous," in symmetries and

regularities only; the changeless “human content,” the timeless “supreme principle,” the ageless “universal formula” of art, nothing else.⁹⁴

Entre 1947 y 1949, Reinhardt estaba pintando cuadros en un formato vertical con reminiscencias de los pendones asiáticos. Después, de 1961 hasta su muerte en 1967, exclusivamente pintó cuadros negros con sutiles matices oscuros que hacen que se discierna una cruz que divide la composición en nueve cuadrados simétricos, como en *Abstract Painting* (1963). Su búsqueda por crear objetos que, luego de una contemplación concentrada, favorecieran una conciencia ontológica, revela un interés en expandir una experiencia perceptual a través de la reducción, repetición y negación de los elementos que integran una obra. La correspondencia profusa que mantuvo con su amigo Thomas Merton le permitió tener un interlocutor para desarrollar temas centrados en estéticas y filosofías asiáticas que no podían, de acuerdo con ellos, seguir sin ser expuestas y vinculadas con Europa y América:

If the West continues to underestimate and to neglect the spiritual heritage of the East, it may hasten the tragedy that threatens man and his civilizations [...]. The horizons of the world are no longer confined to Europe and America. We have to gain new perspectives, and on this our spiritual quest and even our physical survival may depend.⁹⁵

Reinhardt se apropió de forma deliberada de conceptos o premisas del budismo zen para generar cuadros que reformularan o enfatizaran la experiencia del espectador ante las obras, lo cual es un contraste con el dinamismo que evoca el flujo de las pinceladas o la pintura que varios otros artistas exploraron con más frecuencia durante la época. En esta estrategia, más en sintonía con el minimalismo que con un estilo sobrecargado, el artista radical pareciera tener un halo místico con una obra que dialoga entre la relación que

⁹⁴ Reinhardt en su artículo “Timeless in Asia,” que apareció en enero de 1961 en *Art News*, citado en Alexandra Munroe, “Art of Perceptual Experience. Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism”, en Alexandra Munroe, *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, p. 290.

⁹⁵ Thomas Merton, “Classic Chinese Thought”, en *Mystics and Zen Masters*, p. 46. Merton fue un teólogo y monje trapista, poeta, activista en contra de la guerra, además de ser un valioso intérprete del budismo y taoísmo que puso en diálogo a la espiritualidad asiática con la cristiana.

sostiene el proceso y el objeto o la inmanencia y la trascendencia. Sobre esta figura, Susan Sontag apunta en su texto “The Aesthetics of Silence”:

As the activity of the mystic must end in a *via negativa*, a theology of God’s silence, a craving for the cloud of unknowingness beyond knowledge and for the silence beyond speech, so must art tend toward anti-art, the elimination of the ‘subject’ (the ‘object,’ ‘the image’) [...] A new element enters the artwork and becomes constitutive of it: the appeal (tacit or overt) for its own abolition—and ultimately, for the abolition of art itself.⁹⁶

El silencio, uno de los motivos que pueden asociarse al “vacío” de la poética zen, es una presencia cuyo uso aplicaron, literal y metafóricamente, artistas en la danza y la música.

En la primera, el antecedente más evidente es el coreógrafo Michio Itō (1892-1961), que presentó al público estadounidense obras de teatro y de danza de Asia a partir de 1916, cuando emigró a América. Gracias a su contacto con Ezra Pound, Itō participó en la puesta en escena de *At the Hawk’s Well*, la obra de Yeats inspirada en el teatro *noh*. Cuando fue profesor en la John Murray Anderson School de Nueva York, una de sus alumnas fue Martha Graham (1894-1991), que en la actualidad se reconoce por ser una de las fundadoras de la danza moderna. Graham integró ciertos rasgos del teatro *noh* en sus coreografías, en especial con la escenografía que, más allá de presentar un fondo pintado, sugerían a la audiencia un ambiente abstracto y simbólico al sólo presentar algunos elementos en escena con los que los bailarines podían interactuar. Itō presentó a Graham con Isamu Noguchi, con quien había trabajado antes cuando éste hizo algunas máscaras para sus obras, y fue él quien se encargó de las escenografías para Graham durante varios años. Entre éstas, destacan *Frontier* (1935) y *Appalachian Spring* (1944) donde los espacios abiertos y la utilería simple apoyaron la propuesta vanguardista de la

⁹⁶ Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, pp. 4-5.

coreógrafa.⁹⁷ Por su parte, Stella Bloch (1897-1999), pupila de Isadora Duncan, fue pionera en documentar diferentes danzas tradicionales de Asia, gracias a los viajes que hizo a Burma, Cambodiaa, India, Sri Lanka, Corea y China. El estudio comparativo que escribió después, *Dancing and Drama. East and West* ayudó a difundir otro tipo de movimiento para los bailarines jóvenes. Bloch viajó a India primero con Ananda Coomaraswamy (1877-1947), con quien después contraería nupcias. Ambos realizaron filmes de estas danzas y, tanto desde un punto de vista etnológico como coreográfico, representan documentos invaluable.⁹⁸

En cuanto a la música, se encuentran compositores de la época que comprueban el interés en estudiar tradiciones musicales fuera de la europea para elaborar nuevas estructuras. Henry Cowell (1897-1965) y Harry Partch (1901-1974) estuvieron en contacto con música asiática desde pequeños gracias a que crecieron en San Francisco. Cowell aprendió a tocar flautas como el shakuhachi, de Japón, y el dizi, de China, y su premisa fue crear música que no fuera regional sino más global, como otros de sus contemporáneos hicieron argumentando que Estados Unidos reunía las fuentes de Asia y de Europa. La intención de su “*United Quarter*”, de 1936, es clara: “[it] should not only be easy to understand, without following any known pathway, but it should be understood equally by Americans, Europeans, Orientalists, or higher primitives; or by anybody from a coal miner to a bank president.”⁹⁹ Por su lado, Partch, en sintonía con lo que los

⁹⁷ Noguchi también colaboró con Merce Cunningham en 1947 para la escenografía de *The Seasons*, en donde se refleja el interés de ambos en los escritos de D.T. Suzuki y Ananda Coomaraswamy.

⁹⁸ Coomaraswamy estuvo a cargo de la sección de arte de India en el Museum of Fine Arts de Boston desde 1917 hasta su muerte. Fue un importante divulgador, no sólo del arte de esa región con libros como *The Dance of Siva*, sino también del pensamiento filosófico de las religiones originadas en India, como se puede apreciar con sus estudios comparativo entre hinduismo y budismo en *Buddha and the Gospel of Buddha* o *Hinduism and Buddhism*. Algunos de los expresionistas abstractos más interesados en profundizar en la cultura o pensamiento del budismo tenían como referencia estos libros.

⁹⁹ Citado en David W. Patterson, “Asian Structures in Modern Composition. Music and Philosophy”, en Alexandra Munroe, *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, p. 278. Por supuesto, uno puede diferir del concepto “universal” de Cowell que no consideraba, por ejemplo, elementos latinoamericanos o del continente africano que, además, califica de manera peyorativa.

expresionistas abstractos hicieron al retomar el llamado arte primitivo por su inmediatez y esencia, comenzó a formular en los veinte del siglo pasado una propuesta musical a partir de elementos de las tradiciones griega y china: “The two early cultures of Greece and China to a large extent delineated the musical acoustical thought of the entire civilized world.”¹⁰⁰ Después de la guerra, Partch se dedicó a trabajar con el teatro musical y exploró los antecedentes que el teatro *noh* y *kabuki* ofrecían para conformar su visión dramática. A pesar de contar con estas fuentes, él consideraba que su estilo era en esencia estadounidense, una vez más, siendo consecuente con el espíritu de la época entre sus contemporáneos: “it would be senseless for me to follow a path of superficial duplication. The instrumental sounds (excepting my koto) are not Japanese, the scales I use are not Japanese, the voice usage is different, costumes are different. [...] if for no other reason than the music, its daimon is American.”¹⁰¹

Aunque John Cage (1912-1992) es el compositor más controversial del periodo con un bagaje del budismo zen destacado detrás de su manera de concebir el arte, es notable que no tuvo un interés formal en composiciones o instrumentos de otras culturas y que no adoptó elementos musicales que tuvieran su base en Asia: “In this aspect, his output is consistently and thoroughly Western, and his active disinterest in non-Western musical practices stands in almost brash defiance of the multicultural ideals that were gaining momentum as the century progressed.”¹⁰² Si bien su contacto con el budismo zen no se enfocó en originar sonidos oriundos de Japón, su poética y manera de componer sí

¹⁰⁰ Citado en *ídem*. Cabe notar que estas nociones sobre “un mundo civilizado” hablan de un discurso en donde la postura eurocéntrica le “concedía” a las tradiciones asiáticas entrar a una jerarquía superior.

¹⁰¹ Citado en *ibid.*, p. 279.

¹⁰² *Ibid.*, p. 281.

dependieron de esa relación.¹⁰³ Aunque Cage es conocido principalmente por sus composiciones musicales, su involucramiento con la literatura, el arte gráfico y las artes performativas, como la danza y el performance, lo convierte en un personaje cuya curiosidad pareciera siempre haberlo hecho emprender nuevas búsquedas mientras abría camino para los que venían en la retaguardia artística. Cage es de los pocos artistas que tuvo vínculo con diferentes círculos vanguardistas contemporáneos, como con los expresionistas abstractos al participar en The Club, así como en el Black Mountain College y con el movimiento Fluxus, lo cual hizo que, además, fuera un diseminador de cierta poética budista en múltiples núcleos artísticos. Su presencia y legado entre diversos creadores fue más allá del contexto musical gracias a sus escritos y postura que redefinieron el papel del artista y de su obra. En buena medida, esta reconceptualización por parte de Cage sucedió gracias a su acercamiento con el budismo zen; así como sus contemporáneos, ya fuera porque lo entendieron o lo malentendieron, el compositor transformó su discurso estético gracias a la doctrina asiática:

What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (attendance at lectures by Alan Watts and D.T. Suzuki, reading of the literature) I doubt I would have done what I have done. I am told that Alan Watts has questioned the relation between my work and Zen. I mention this in order to free Zen of any responsibility for my actions. I shall continue making them, however.¹⁰⁴

Vale la pena detenerse y analizar con un poco más de calma la figura de Cage puesto que fue uno de los pocos artistas del periodo con un interés genuino en el tema que lo orilló a construir un bagaje sólido de las fuentes que versaban sobre budismo zen en la época. Esto significó que no contaba sólo con referencias superficiales, sino que además tenía la

¹⁰³ Los únicos casos que conozco donde Cage usa en sus composiciones un instrumento nativo de Asia, el aerófono llamado *shō*, son algunas de sus *Number Pieces*, compuestas entre 1987 y 1992, los últimos años de la vida del compositor. Cage compuso dos piezas con el *shō* luego de conocer en 1990 a la intérprete del instrumento japonesa Mayumi Miyata.

¹⁰⁴ John Cage, "Foreword", en *Silence. Lectures and Writings*, p. xxxi.

distancia suficiente de un laico que no adoptó la espiritualidad de la doctrina sin que esto significara que su compromiso con las ideas fuera indolente.

Cuando Cage comenzó a componer música experimental en donde fungía como pianista para las clases de danza moderna, la coreógrafa Syvilla Fort le encargó una pieza de percusión. Al contar sólo con un piano y poco espacio en el escenario, Cage decidió intervenir el instrumento, inspirado en sus clases con Henry Cowell: “I spent a day or so conscientiously trying to find an African twelve-tone row. I had no luck. I decided that what was wrong was not me but the piano. I decided to change it.”¹⁰⁵ Sus piezas para piano preparado demuestran la aproximación poco ortodoxa que tenía a la hora de componer. Luego de comprar el cuadro de Mark Tobey *Crystallizations*, de 1944, uno de los primeros ejemplos con su escritura blanca, y de encontrar en el pavimento una superficie parecida a la que se veía en la pintura, Cage reconoció que el arte podía moverse más allá del marco hacia el mundo ordinario, en donde uno podía aplicar o adecuar los mismos conceptos estéticos. Esta premisa fue la base en donde apuntaló su interés por erradicar los conceptos de juicio y normatividad social sobre lo que es arte:

What you have in the case of Tobey, and in the case of the pavement, and in the case of much Abstract Expressionism, is a Surface which in no sense has a center of interest, so that it is truly distinguished from most art, Occidental and Oriental, that we know of. The individual is able to look at first one part and then another, and in so far as he can too experience the whole. But the whole is such a whole that it doesn't look as if the frame frames it. It looks as if that sort of thing could have continued beyond the frame.¹⁰⁶

Cage, además, frustrado por no poder comunicar su subjetividad a través de la música, y gracias a la lectura de Coomaraswamy y de asistir a los seminarios de Suzuki en

¹⁰⁵ John Cage, “How the Piano Came to be Prepared”, en *Empty Words. Writings '73 – '78*, p. 7. En la Cornish School, cabe apuntar, Cage conoció y entabló amistad con Morris Graves y Mark Tobey; no es difícil pensar que ellos lo introdujeron a los libros de Coomaraswamy y de Suzuki por entonces.

¹⁰⁶ Cage citado en Kay Larson, *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, p. 83.

Columbia, poco a poco se replanteó algunos principios básicos de la tradición europea en torno al autor que, de acuerdo con su gusto, decide qué crear. El interés por no decir nada comenzó a ser determinante para su búsqueda y, con el tiempo, encontró un método para erradicar su individualidad: la indeterminación. Al emplear el *I Ching* para suprimir su personalidad de la obra, Cage transformó los 64 hexagramas en plantillas de trabajo que determinaban, al lanzar las monedas como el libro profético requiere, el tono, duración, volumen y demás parámetros de sus obras. Aunque pareciera fácil, el método que el compositor creó a partir de nociones halladas en el budismo zen era bastante elaborado y riguroso:

The value judgement when it is made doesn't exist outside the mind but exists within the mind. It's a decision on the part of the mind when it says, "This is good and that is not good." It's a decision to eliminate from experience certain things. Suzuki said Zen wants us to diminish that kind of activity of the ego and to increase the activity that accepts the rest of creation. And rather than taking the path that is prescribed in the formal practice of Zen Buddhism itself, namely sitting cross-legged and breathing and such things, I decided that my proper discipline was the one to which I was already committed, namely the making of music. And that I would do it with a means that was as strict as sitting cross-legged, namely the use of chance operations, and the shifting of my responsibility from that of making choices to that of asking questions.¹⁰⁷

Este método lo usó Cage no sólo para componer música sino también para crear poesía, como con sus "mesostics", o arte visual, en donde podemos hacer referencia a las acuarelas que realizó en el taller Mountain Lake, en Virginia, entre 1983 y 1990.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cage citado en *ibid.*, p. 207.

¹⁰⁸ Un mesóstico parte de la idea del acróstico, aunque la palabra operativa en forma de columna vertical no aparece al inicio de cada línea, sino que está en medio. Cage aclara: "This vertical rule is lettristic and in my practice the letters are capitalized. Between two capitals in a perfect or 100% mesostic neither letter may appear in lowercase. In an imperfect of 50% mesostic the first letter may reappear but the second one is not permitted until its appearance on the second line as a capital in the string.", citado en John Cage, *The Selected Letters of John Cage*, p. 453, nota 845. En memoria de Suzuki, Cage escribió un mesóstico con la palabra raíz "TAKIGUCHI", en referencia al poeta y crítico Shuzo Takiguchi que introdujo el surrealismo a Japón:

i**T**
is **A** long time
i don't **K**now how long

Con sus escritos y composiciones, además de la constelación de amistades que hizo entre los cincuenta y sesenta, en donde había artistas visuales, poetas, músicos y gente del arte performativo, Cage fue determinante para que se estableciera un ambiente propicio que cambiara las condiciones de hacer arte en donde la experiencia fuera directa sin ser mediada y, así, se cultivara lo inmediato que provee la vida. Esta premisa, argumentada desde el budismo zen por Cage, era fundamental para el neo-dada de George Maciunas y sus seguidores que conformaron Fluxus con una teoría del anti-arte basada en una poética de lo cotidiano: “Anti-art is life, is nature, is true reality—it is one and all. Rainfall is anti-art, a babble of a crowd is anti-art, a sneeze is anti-art, a flight of a butterfly, or movements of microbes are anti-art.”¹⁰⁹ El vínculo que tuvo con los expresionistas abstractos, otra arista de la vanguardia del momento, fue a partir de que lo invitaran a The Club; Cage desde temprano se dio cuenta que las personas que estaban en desacuerdo con sus composiciones eran otros músicos, mientras que pintores o escultores eran los que conformaban su audiencia. En 1949, leyó su ponencia “Indian Sand Painting or the Picture That Is Valid for One Day”, una manera de ilustrar su interés en la impermanencia. También compartió uno de los textos budistas que orientaron sus criterios creativos, *Doctrine of Universal Mind*, en donde Huang Po, un maestro zen chino del siglo IX, describe con una metáfora que hay que abandonar juicios de valor preconcebidos por uno mismo; esto lo hace al hablar sobre las arenas del Ganges, que ni se alegran con perfume ni se perturban con la suciedad de los animales que lo visitan. En

sInce
we were in a room toGether now i hear
that yoU are dead but when i think of
you as now i have the Clear impression
tHat
tenderly smIling you're alive as ever

¹⁰⁹ George Maciunas, “Neo-Dada in Music, Theater, Poetry and Dance”, citado en Alexandra Munroe, “Buddhism and the Neo-Avant-Garde. Cage Zen, Beat Zen, and Zen”, en Alexandra Munroe, *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, p. 204.

1952, en una de sus estancias en Black Mountain College, Cage leyó el mismo texto. Además, fue ahí donde Cage ideó *Theater Piece #1*, considerada como el primer *happening*. Las recién pintadas *White Paintings* de Robert Rauschenberg fungían como una suerte de escenario mientras él mismo tocaba acetatos de Edith Piaf, David Tudor tocaba el piano, Merce Cunningham repetía movimientos alrededor del espacio, un filme se proyectaba en el fondo, Cage leía uno de sus textos... A cada uno de los participantes se le asignaban lapsos de tiempo en donde podían hacer lo que quisieran, de tal forma que múltiples acciones podían ocurrir por doquier en cualquier punto del espacio delimitado. La pieza tuvo como punto de partida una idea que Artaud desarrolló en *El teatro y su doble*, en la que se plantea que el teatro podía ocurrir sin ceñirse a un guion, y que aun si éste existiera, no tendría por qué determinar otros aspectos como sonidos y otras acciones no especificadas. Cage había estado usando este tipo de planteamientos con Cunningham; ni la música debía ilustrar la danza ni viceversa: lo que compartían era una estructura rítmica y nada más. Con *Theater Piece #1*, Cage llevó esta premisa a otro nivel que apelaba a una interpenetración en donde cada participante era su propio eje dentro de un todo y cada acción elegida era igual de válida que las demás. Cage argumentó después que la idea, además de la propuesta de Artaud, tuvo su origen con las enseñanzas de Suzuki en Columbia:

The thing had not been rehearsed. It had simply been planned. In fact, that very day before lunch it was planned, and it was performed before dinner. [...]

I was straight from the classes of Suzuki. The doctrine which he was expressing was that every thing and every body, that is to say every nonsentient being and every sentient being, is the Buddha. These Buddhas are all, every single one of them, at the center of the Universe. And they are in interpenetration, and they are not obstructing one another. This doctrine,

which I truly adhere to, is what has made me tick in the way that I have ticked.¹¹⁰

En un periodo donde la obra de Cage se estaba volviendo extremadamente teórica, y que la hubiera convertido en una abstracción sin más, el poder convivir y dialogar con otros artistas en Black Mountain College le permitió encontrar una comunidad para practicar sus conceptos. Que *Theater Piece #1* haya ocurrido ahí no es incoherente al analizar la tradición y agenda de la institución. Creado en 1936 en el suroeste de Carolina del Norte, Black Mountain tuvo entre sus alumnos y profesores a varios personajes destacados del ambiente artístico de vanguardia en Estados Unidos. Muchos artistas vinculados con la vanguardia en las primeras décadas del siglo XX en Europa, al estar amenazados por el ambiente de la guerra, viajaron a Estados Unidos en donde hallaron un grupo de jóvenes receptivos a sus ideas. Josef y Anni Albers, provenientes de la recién cerrada Bauhaus, trajeron el espíritu colaborativo y experimental que se encontraba en la escuela de Weimar y Dessau. Además de una planta docente fija, varios artistas eran invitados para enseñar durante una temporada. Albers, durante su rectorado, invitó en el verano de 1945 a otras figuras importantes de la Bauhaus: Walter Gropius y Lyonel Feininger, además del escultor ruso Ossip Zadkine. Entre los artistas de casa que participaron en el Black Mountain como profesores, encontramos a un número importante de pintores vinculados con el expresionismo abstracto: Robert Motherwell y Willem y

¹¹⁰ John Cage, citado en Kay Larson, *op. cit.*, pp. 251-52. En esa estancia en Black Mountain College, Cage compuso también una de las piezas más famosas de música contemporánea, *4'33''*, que no estuvo de manera directa inspirada por alguna noción de Suzuki u otras lecturas sobre budismo zen, sino por las *White Paintings* que Robert Rauschenberg estaba elaborando en ese verano y el principio de simplicidad que Erik Satie manejaba en sus composiciones. Esto lo expresó Cage en una entrevista con Alan Gillmor y Roger Shattuck, en 1973: “The most subtle things become evident [in Satie’s *Vexations*] that would not be evident in a more complex rhythmic situation. We have, I believe, many examples in contemporary visual art of things brought to an extraordinary simplicity. I recall, for instance, the white paintings of Robert Rauscheberg, which don’t have any images. It’s in that highly simplified situation that we are able to see such things as dust or shadows carefully painted, [whereas] in Rembrandt, any other shadow entering the situation would be a disturbance and would not be noticeable, or if noticeable, a disturbance.”, en *Conversing with Cage*, p. 47. Cage decía de Rauschenberg que era “natural Zen”. No hay antecedentes, empero, que demuestren que el pintor tuvo contacto o interés en el budismo zen para elaborar el concepto detrás de sus *White Paintings*.

Elaine de Kooning, Franz Kline, Theodoros Stamos, por mencionar algunos. Pintores más jóvenes como Susan Weil, Robert Rauschenberg y Cy Twombly fueron estudiantes que más tarde se consagrarían como artistas y que mantendrían el legado experimental de Black Mountain vigente en las décadas posteriores a que cerrara sus puertas en 1956.

El último rector del colegio fue Charles Olson, quien le sugirió a Robert Creeley comenzar una revista que promoviera a Black Mountain en 1954 puesto que necesitaban, desde un punto de vista pragmático, subir el número de alumnos inscritos, pero también encontrar un medio que criticara los estándares poéticos de la época:

There were inevitably other, more substantial, grounds of interest for Creeley and Olson in such a venture, including publishing their own work and creating a forum for energies and dictions that questioned the stranglehold of New Criticism as the legitimizing agent of American poetry.¹¹¹

Para ser una institución con renombre entre los artistas propositivos de la época, es notable que no haya habido antes de Olson alguien que se interesara en voltear a ver hacia la literatura. Pintura, ballet, teatro, arquitectura, diseño, fotografía y música fueron disciplinas que tuvieron presencia en Black Mountain College durante dos décadas, pero sin contar con alguna manifestación escrita: parecía que la literatura no tenía lugar dentro de la vanguardia.¹¹² Si bien la revista tuvo una vida breve de siete números a lo largo de dos años, sí consiguió cuestionar la visión elitista modernista que predominaba. Entre los nombres de escritores que aparecieron en la revista figuran, además de Olson y Creeley, Kenneth Rexroth, Robert Duncan, Louis Zukofsky, Fielding Dawson, entre otros. En su último número del otoño de 1957, publicado aun después de que cerrara el colegio,

¹¹¹ Kevin Power, "In, Around, and About *The Black Mountain Review*: Robert Creeley and Company", en *Black Mountain College. Experiment in Art*, p. 278.

¹¹² John Ashbery, si bien no presente en Black Mountain, comentó al respecto sobre el estado de la poesía en la época: "I was bored with establishment poetry of that time, and I began to look in other directions for the art that was more experimental, which was music, painting, and dance. Before arriving in New York, I didn't know anything about anything that was going on.", citado en Kay Larson, *op. cit.*, p. 206.

Creeley invitó a Allen Ginsberg como editor, lo cual sentó a los Beats como parte de la poética vanguardista de la época. La selección para ese número se compone de los nombres canónicos del grupo; “America” de Ginsberg aparece, junto con una selección de *Naked Lunch* de Burroughs, poemas de Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder, y dos textos de Kerouac, el poema “October in the Railroad Earth” y su ensayo “Essentials of Spontaneous Prose”. La publicación de algunos de los Beats en la *Black Mountain Review* es, quizás, de los vínculos más cercanos y explícitos que tuvieron con una tradición de vanguardia, no siempre evidente. Casualmente, todos los que aquí aparecieron tuvieron un contacto, superficial o profundo, con el budismo. Así, es el vínculo entre la vanguardia y el budismo en Kerouac lo que nos resta analizar a continuación.

3 – *Psalm*. Kerouac: escritor de vanguardia influido por el budismo

De la legión de escritores en el mundo a través de la historia cuyas plumas han considerado a la figura de Buda, ¿qué particularidad distingue a Jack Kerouac dentro de este grupo como literato cuya obra integra en varias ocasiones al budismo? Si bien ya se hizo un repaso de cómo su caso forma parte de toda una tradición de artistas de distintas disciplinas influidos por la figura de Buda, la recepción, asimilación y puesta en práctica que tuvo Kerouac de la doctrina asiática fue específica en gran medida por el antecedente católico del autor. Siempre interesado en un lado espiritual, el autor de *The Subterraneans* manifestó un interés por el budismo, no desde una postura filosófica o literaria, sino devocional. Su recepción, por ende, está marcada por una curiosidad específica y pragmática. Así, veremos en este capítulo, por un lado, de qué manera su interés por el budismo se fue gestando a través de los años, lo cual se puede rastrear gracias a los géneros confesionales que cultivó de manera profusa; a partir de 1954 hay, tanto en los diarios como en las cartas o en los cuadernos de notas, múltiples referencias acerca del budismo, ya sea en forma de comentarios, sugerencias, apologías o críticas. Por otro lado, a lo largo de este rastreo uno puede percatarse de cómo el budismo maduró y se arraigó en su vida lo cual, por supuesto, pronto tuvo repercusiones en su propia obra, en la que exploraremos sus libros con un influjo budista, en específico tres obras donde la relación entre escritura y budismo crea un tejido propicio para la experimentación vanguardista que no está en otros libros donde la doctrina del Buda aparece sólo a nivel temático en distintos grados.

La influencia del budismo en la vida y en la obra de Kerouac está sintetizada de manera ejemplar en una de estas tres obras. Se trata de *Some of the Dharma*, obra híbrida que no ha sido estudiada con cuidado, además de que su eje religioso es un tema poco

frecuentado por la crítica literaria. Revisar las circunstancias en las que Kerouac conoció el budismo a través de libros sobre la doctrina y recopilaciones con traducciones de textos de origen asiático, tiene como fin galvanizar la relevancia de esta obra dentro del corpus kerouaquiano, donde sus particularidades, tanto de su concepción como de su propia materialización en la página, la convierten en uno de sus libros más experimentales y en sintonía con cierta gestualidad de vanguardia, rasgos que con dificultad pueden apreciarse en otros de sus textos. Aquí podemos hallar al budismo no sólo como tema sino también como inspiración para su proceso creativo.

Kerouac y el budismo. En el camino espiritual hacia Buda... y de regreso a Cristo

Al ser un artista cuyo principal proyecto fue la escritura de *The Duluoz Legend*, en donde se dedicó a narrar diferentes momentos de la vida de Jack Duluoz, su alter ego literario, la vida y obra de Kerouac están en una constante retroalimentación: la parte vital dedicada pero también moldeada de acuerdo con lo escrito, mientras que las narraciones siempre encontraron en las experiencias del día a día un trampolín para impulsarse. En este apartado, por eso, primero se hará un recuento biográfico del acercamiento, estudio y asimilación que el escritor tuvo del budismo, analizando qué tipo de factores personales hicieron que esta tradición asiática fuera fértil en él y, por otro lado, se continuará con la revisión de este influjo y desarrollo ya en su obra. Aquí vale la pena apuntar dos tipos de textos: existen los escritos por el devoto que tiene intenciones de divulgar el budismo y convertir a cuanta persona pueda, y están los que usan referencias a la religión de Buda sin intenciones propagandistas, sino sólo como un tema, lo cual se detallará más adelante.

Un budista católico

Al revisar la obra y, más aun, la biografía de Jack Kerouac, uno encuentra que el peso de la espiritualidad en su vida no es nimio. Por el contrario, pareciera que, al menos en el periodo donde su compromiso con el budismo estaba en su apogeo, en la misma escritura practicaba una forma de disciplina espiritual en donde como creador tenía que suscitar una experiencia que transformara al lector de la misma manera en que él había sido conmovido. Sin duda la enseñanza familiar de su infancia, en primera instancia, fue uno de los motivos por los que ejerció esta especie de escritura de conversión. Su madre fue una gran influencia al educarlo en un contexto apegado a la devoción religiosa de los católicos, lo cual incluyó supersticiones y prejuicios contra fieles de otros cultos, además de la idealización del recuerdo de su hermano mayor Gerard, muerto cuando niño, que lo llevó a tomarlo como ejemplo, en medio de su cotidiano ambiente infantil, de la inocencia cristiana y, después, del despertar budista, como queda patente en la novela dedicada a retratarlo, *Visions of Gerard*. Sin embargo, en sus años universitarios, gracias a sus lecturas y a los diálogos con amigos fuera del contexto rural de su natal Lowell, Kerouac comenzó a desarrollar poco a poco un tono escéptico de la religión católica basado en sus insatisfacciones con ese credo.

A pesar de que por lo general se piensa que Kerouac se involucró con esta forma de espiritualidad asiática hasta los años cincuenta del siglo pasado, sabemos que tanto textos indios como chinos le interesaron al principio de la década de los cuarenta, cuando era un estudiante en Columbia. En ese entonces, uno de sus profesores era Raymond Weaver, quien tenía cierta experiencia con el zen e incluso había pasado una temporada en Japón. El maestro era conocido entre los estudiantes por llevar *haikus* o *koans* a su clase como material para discusión. Weaver le recomendó al joven Kerouac una serie de textos cuyos tonos y propuestas, pensó, serían de utilidad para mejorar la obra en la que

estaba trabajando, *The Sea is My Brother*, como recuerda Allen Ginsberg, por entonces también estudiante de la misma universidad:

he gave Jack a little reading list—suggestions of what to read: the Egyptian *Book of the Dead*, the early Gnostics, Plotinus, I've forgotten what else. Maybe something Chinese or Taoist, but it was a Gnostic reading list, because it was a Gnostic novel that Kerouac gave him, and Weaver was the only Gnostic at Columbia. I mean someone who was acquainted with Chinese and Japanese Zen and Western Gnostic traditions, and Melville's Gnosticism, and the American Transcendentalist tradition.¹¹³

Entradas de su diario de 1940, en una época de escepticismo religioso, dan fe de la posible lectura de textos asiáticos que motivaron a Kerouac a formular una comparación para desdeñar las enseñanzas del catolicismo. A continuación el comentario que hace Isaac Gewirtz sobre un fragmento del diario del escritor:

“His disciples were saps... but what in heaven compelled [Jesus] to preach so! What a man for the B.C.'s! (He might have read Indian or Chinese scripture!) No!” The emphatic character of Kerouac's negative reply and the disdain reflected in the word “saps” almost certainly indicate that he was voicing an opinion regarding the differences between the set of teachings (i.e., Jesus' teachings are too different from those of the East to have been influenced by them), not evaluating the historical record.¹¹⁴

No obstante, el materialismo adoptado le duró poco a Kerouac; pronto volvió a adoptar la noción de un Dios personal: su fe en Jesucristo no sólo orientaba sus decisiones morales, sino su quehacer literario, aunque las doctrinas religiosas asiáticas no dejaban de intrigarlo: “In a journal entry in 1942 on Hinduism, he presents his understanding of the principle of karma, though he does not use the term, and considers the possibility that God is “a mass of intelligence” rather than a personal being.”¹¹⁵ Las reflexiones que el joven Kerouac desarrolla en ese diario dan fe del conocimiento, siquiera superficial, que poseía de doctrinas asiáticas. En ellas parecía reconocer una especie de sabiduría antigua que no estaba en desacuerdo con las conclusiones de fuentes más cercanas a él:

¹¹³ Allen Ginsberg, en Barry Gifford y Lawrence Lee, *Jack's Book. An Oral Biography*, pp. 42-3.

¹¹⁴ Isaac Gewirtz sobre la cita de Kerouac, en su libro *Beatific Soul. Jack Kerouac on the Road*, p. 150.

¹¹⁵ *Ídem*.

According to Brahman, in Hinduism, there is a natural mode of habit in all things which necessarily leads to perfection. That is, a man has to live a certain way in order to profit; if not, if he transgresses from this habit, he will not profit. A sort of unwritten natural law, directed by God, a mass of intelligence. Shall we have to be empirical to deny this, or truthful?

Think...

Or shall we even deny it? Perhaps we shall have to grow prejudiced, fearful, and hopeful in order to believe it. Let us think clearly on all matters, even though men in the past have reached the same conclusions—most of them. Remember Wolfe and Saroyan's God, and Ecclesiastes.¹¹⁶

Pese a la curiosidad que el hinduismo le provocaba, Kerouac nunca pudo sentirse cómodo con la noción de una divinidad impersonal, ni siquiera después del periodo en que estudió el budismo, como veremos más adelante. Sin embargo, la apertura al pensamiento de algunas culturas asiáticas que demostró tener en su juventud puede verse como un antecedente de cómo integraba nociones espirituales de estas tradiciones en un quehacer literario que, además, servía como balance de una existencia materialista que tampoco dejó de buscar:

Civilization isn't so hot... it has many defects, which overshadow its use (to exaggerate.) Troubles arising from community living, business, Love, law, etc. the best way to enjoy civilization, then, is to be on top of it and away from all its bad side. To be on top of it, spiritually like a Brahman or a Taoist, or a Whitman—and to be on top of it materially, like a Hemingway, Henry Ford, or DiMaggio. This is my sincere theory. Every young man should aim at both targets for himself & for his responsibilities.¹¹⁷

Esta perspectiva maduró cuando comenzó a trabajar en lo que se convertiría en su primera novela, *The Town and the City*, y las cuestiones espirituales que se formulaba las encauzó con el tema dicotómico entre lo rural y lo urbano, en donde no sólo hay contraste en la virtud y la corrupción, sino entre estar apegado o alienado de la naturaleza. Para Kerouac, lo espiritual se manifestaba justo en la naturaleza, y todo aquél que se alejara de ella torcía su esencia, un argumento que encontró apuntalado con una noción espiritual

¹¹⁶ Jack Kerouac, cuaderno hológrafo, octubre 1942, en el Kerouac Archive, caja 6, folder 67. En adelante, todas las referencias de alguno de los documentos consultados en el Kerouac Archive aparecerá citado con todas las idiosincrasias tipográficas y ortográficas del autor.

¹¹⁷ *Ídem.*

asiática. De acuerdo con Isaac Gerwitz, en una entrada de su diario de 1946, Kerouac escribe con empatía sobre el concepto hinduista de *māyā*, es decir, la ilusión de que el mundo material y sus entidades separadas conforman por entero la existencia.¹¹⁸ Sin embargo, el escritor no estaba aún preparado para comprometerse con un acercamiento espiritual distinto al católico, sino todo lo contrario. Luego de la muerte de su padre en mayo de 1946, su fervor por la religión de su crianza aumenta e incluso se materializa en salmos que, por un lado, agradecen la dicha que le ha sido dada o, por el otro, son súplicas para que Dios mitigue su angustia.¹¹⁹ Un año después, Kerouac desarrolla el conflicto de cómo empatar un sentido espiritual con la vida moderna, lo cual se refleja en su diario de la época:

if Jesus were sitting here at my desk tonight, looking out the window at all these people laughing and happy because the great summer vacation is beginning, perhaps he would smile, and thank his Father. I don't know. People must "live," and yet I know Jesus has the only answer. If I ever reconcile *true Christianity* with *American life*, I will do so by remembering my father Leo, a man who knew both of these things.¹²⁰

A partir de aquí, dos factores empezaron a cambiar de manera definitiva el pensamiento de Kerouac. Por un lado, en diciembre de 1946, conoció a Neal Cassady, a quien idealizó como la personificación del estadounidense puro, capaz de vivir con plenitud el presente al poseer una inteligencia y sensibilidad que no estaban limitadas por

¹¹⁸ El término tiene su origen en el pensamiento no dualista de la escuela Advaita Vedanta del siglo VIII d.C. Sankara es reconocido como el que consolidó esta doctrina. En el texto más antiguo atribuido a esta tradición, el *Guadapadiya Karika*, es la fuente principal del pensamiento de Sankara. "The text propounds the view that the world of diversity is nothing more than an illusory appearance (*maya*) of a monistic, or more accurately non-dualistic, reality. The final truth is that nothing has really come into existence (*ajativada*) in the first place. Plurality is an illusion.", en Richard King, *Indian Philosophy. An Introduction to Hindu and Buddhist Thought*, p. 54. King aclara que el texto es un claro ejemplo de la interacción entre pensamiento hindú y budista, en concreto con terminología del budismo mahāyāna. No es casual que este concepto justo haya atraído la atención de Kerouac; más tarde exploró en sus estudios budistas esta idea como una base para deslindarse del sufrimiento provocado por el mundo.

¹¹⁹ El diario se encuentra en la Berg Collection de la NYPL, y el contenido es comentado por Isaac Gerwitz, *op. cit.*, pp. 151-3. Vale la pena mencionar aquí que siete años después, entre los múltiples géneros que se hayan en *Some of the Dharma*, los "Psalms" vuelven a aparecer.

¹²⁰ Jack Kerouac, en la entrada del 26 de junio de 1947, en *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947 – 1954*, pp. 11-2. Cursivas en el original. Vale mencionar que el acercamiento e interés del literato ruso Fiodor Dostoievski en la moralidad y filosofía cristiana fueron un influjo importante para Kerouac, como es evidente en varias entradas de estos diarios juveniles.

los prejuicios sociales o morales de la época. Aunado a este encuentro, el autor empezó a viajar, a veces en compañía de Cassady, y pudo vivir en carne propia la variedad de paisajes y el trato con gente de los diferentes lugares a donde llegaba, lo cual, junto con sus reflexiones y conciencia sobre la espiritualidad, parece haberlo preparado para encontrar sentido e identificarse con el discurso de Buda. El interés primigenio de Kerouac de hacer compatible una espiritualidad con la cotidianeidad estadounidense de su época, tuvo más coherencia con el eje devocional ligado al budismo; el ritmo de vida y las circunstancias en la que ésta se desenvolvía no podían seguirse rigiendo con un código moral cristiano si se deseaba un verdadero cambio.

Fue a finales de 1953 cuando Kerouac comenzó a estar atraído por el budismo. La anécdota la escribió en un texto que llamó “On the Path”, del cual primero compuso una explicación y un índice,¹²¹ y meses más tarde comenzó a escribir el cuerpo del texto aunque nunca lo completó:

ON THE PATH Aug. 19, 1955. Mexico City

All life is suffering.

The cause of suffering is ignorant craving.

The suppression of suffering can be achieved.

The way is the Noble Eightfold Path.

It was November. I had just concluded a love affair with a girl who was so pretty to me she had driven me mad and sometimes sex-mad, as men will get with women that ravish them, in my case dark-eyed and dark-skinned lovelies or the lazy women's world afternoon---the very belted touch of her fingertips

was a thrill. Having got so enamoured of her, she perceived it, and looked for something harder to get: all women are essential Napoleons.

[...]

¹²¹ “Being and Explanation to his Mother of his Discovery of the Path of the Buddhas of Old, consisting of three parts, 1) Discovery of the Path of the Buddhas of Old, 2) Progress on the Path of the Buddhas of Old, 3) his Most Fervent Final Wish.”, en Jack Kerouac, cuaderno holográfico, 5 de enero de 1955, en el Kerouac Archive, caja 3, folder 22.

It was November and I was in my room contemplating painless suicide. The most painless of all, not to commit suicide but to go on as though I had. [...]

I decided to do nothing. I was connived something would happen “from outside.”

Idly I thumbed through Thoreau, procured at the library. Interested I was in the thoughts of a hermit in the woods. He is magnificent.

[...]

That “something from the outside” came at once. Thoreau talks of Hindoo philosophies from the other side of the sunrise where you put a stop to everything and everything stops with you. And he alluded to mysteries of silent profundity. Afternoon I crossed the railyards slowly, & went to the little library with granite and round windows and goggling high school pretties at four. I took a book on Oriental Philosophies and Religion.

At home at night in my sweet and quirk room I perused the news about the Indean [sic] Bhagavad heroes, the Landaverka (Zandaversta), the Koran, till I came to Asvaghosha’s Life of Buddha (translated by Samuel Beal) and there I stopped.

“Rest beyond heaven,” in effect it said. Buddha says you don’t have to struggle to go to heaven. All you have to do is rest beyond heaven. There is no heaven and no no-heaven either. All that is to be done, has long been done. Saved, sweet hero, sufferer, your suffering is stopped. All life is suffering so ignore life. The cause of suffering is ignorant craving. Grab no more at pretty girls. The suppression of suffering can be achieved.

“What?” I thought, always I thought it was impossible. “Suppression of suffering” is possible.

[...]

I was dazed. I got out Lin Yukan too. All books. For the first time since I was a kid in my mother’s house, I sat in my room ready seriously deep into the night.

[...]

“Go away” said the silver book to my mad salvation-haunted mind of those first nights in 1953, “purify your mind in its store of defilements and the result will be like water in which all the sediment has settled, clear and pure, as original.”

I read the Surangama Sutra, the little of it in Lin Yukan’s book, then went to the NY Public Library to get the rest, emerging with a stolen copy of Goddard’s Buddhist Bible under my belt and walked jubilant down the waterfront, safe from all harm.

“It’s a sin to steal my books but my purpose is to absorb this. May I will return it in 5 or 10 years.”

All the instructions and disciplines were there. I began to make plans to leave New York City and head for the open country where I could meditate

undisturbed under trees. In America, with my stolen Bible, [...] sliced off & covered with soft leather and held in by rubber bands and holy [...]¹²²

Vale la pena la inclusión de este fragmento extenso por varias razones. Para empezar, es un texto escrito casi dos años después de que acontecieron los hechos narrados y es una suerte de analepsis para detallar el origen de su “conversión” al budismo. Para 1955, no obstante, Kerouac tenía ya un concepto del dharma distinto al que encontramos en escritos anteriores donde había un motivo de dejar una enseñanza. Pareciera que en *On the Path* el interés principal era narrar su acercamiento y su desarrollo budista, y el proceso detrás de esto, sin pretender crear una guía o manual. Kerouac menciona de manera explícita que llegó al budismo luego de recordar las referencias que Thoreau hacía de “filosofías hindús” en donde, de acuerdo con la interpretación que hace el de Lowell, hay una individualidad que no depende de una deidad para existir. Aquí hay una línea directa que une a Kerouac con los trascendentalistas en su interés hacia las cosmovisiones y religiones de Asia. Además, mientras anticipa un posible cuestionamiento del lector sobre su conocimiento en la materia, el escritor incluye las fuentes donde estudió el budismo que, de algún modo, replica el modelo decimonónico mediante el cual esta religión se textualizó desde enfoques académicos para ser asimilado por la mirada eurocéntrica, como revisamos en el primer capítulo. La percepción del dharma que tuvo Kerouac estuvo mediada por los distintos textos que conoció, sobre todo literarios. Así podemos reconocer, retomando la teoría de la religión como una transfluencia de Tweed, que la manera en que la doctrina de Buda llegó a Kerouac fue por completo textual. Si bien esto lo limitó al no poder profundizar más en la materia, sobre todo por no contar con detalles precisos de la práctica meditativa que conlleva el budismo y que el escritor adecuó a su

¹²² Jack Kerouac, borrador hológrafo, 19 de agosto de 1955, en el Kerouac Archive, caja 18, folder 9. Subrayado en el original.

manera, me parece que no demerita ni el significado espiritual que suscitó en él –lo cual no es materia de esta tesis– ni la forma en que el dharma influyó en su obra. Es cierto que el escritor no tuvo contacto con un maestro u otros practicantes pero, me parece, tanto la recepción de la estética y de la poética de los textos, ya sea literarios o visuales, es una manera de estar en contacto con el ejercicio del dharma

Más adelante, Kerouac narra su conversión (“I always said you missed your vocation. You shoulda been a priest.’ ‘I don’t wanta be a priest---I am not a Catholic--- I’m a Buddhist.’¹²³”) y la decisión de viajar al oeste para poner en práctica su nuevo credo mientras añade imaginaria cristiana en el relato:

I decided to hitchhike to California and make it on the road, put my beliefs on the road, go find my Nirvana for myself, not yet understanding the subtler laws involved in the holy pursuit of Highest Perfect Wisdom.

[...]

“No,--- I will stay as I am, be a saint anywhere---with my clothes with my money--- Later I’ll give us everything and go to India---on foot over the water---”¹²⁴

Por lo demás, no deja de ser interesante que en 1955, dos años antes de la publicación de *On the Road*, Kerouac consideró la posibilidad de reescribir la historia que ya tenía incluso escrita en su versión en rollo pero desde una perspectiva budista. Esta novela, *On the Path*, le da un giro completo a la percepción de la novela más famosa de Kerouac. Las implicaciones espirituales de la palabra “path” no son casuales; con seguridad esta connotación no la visitó de nuevo en la versión del rollo de *On the Road* de 1951, ya fuera para mantener el tono y la veracidad de ese escrito donde aún no estudiaba el dharma, o quizá porque esa perspectiva necesitaba un libro en sí mismo. De cualquier modo, *On the Path* es la novela que, dentro de la *Dulooz Legend*, hubiera descrito la transición entre

¹²³ *Ídem.*

¹²⁴ *Ídem.*

The Subterraneans, cuyos eventos se desarrollan justo antes del interés en el budismo de Kerouac en 1953, y *Tristessa*, ambientada en 1955, cuya narración está adornada con múltiples referencias al dharma. Si bien el lapso entre las dos novelas no está presente dentro de su proyecto literario, ya sea porque no hay viajes memorables o una relación que lo haya motivado a retratar a alguien, 1954 fue un año decisivo para Kerouac puesto que fue cuando estudió y asimiló el budismo. De ese tiempo data otro proyecto inconcluso titulado *The Long Night of Life* en donde queda claro que el encuentro con el budismo fue para el autor un momento trascendente para su existencia. El primer capítulo, “My discovery of the Dharma”, comienza con un recuento biográfico de sus padres para después seguir con su historia hasta el momento en que se acercó al budismo:

From the moment I was born of her in the upstairs bedroom of our house on Lupine Road in 1922, to the moment I went to the library in December 1953 and took a book called “Sacred Books of the East” and opened it accidentally to “The Life of Buddha” and saw these words! “O wordly men! How fatally deluded! Beholding everywhere the body brought to dust. Yet everywhere the more carelessly living; the heart is neither lifeless wood nor stone, and yet it thinks not ‘All is Vanishing!’”—my life was a puzzle, suffering was my constant activity, and the knowledge of death was a knife in my throat.¹²⁵

No hay ningún texto de Kerouac en donde haya referido su nacimiento; dentro de su *Duluo* *Legend*, el antecedente más remoto es *Visions of Gerard*, el libro dedicado a su hermano mayor que falleció cuando el autor tenía cuatro años. En este texto inconcluso, escrito en la cúspide de su primera impresión del budismo, pareciera que se remonta a su propio nacimiento para hacerlo análogo al renacimiento que después vendría con el dharma, como expone en el segundo capítulo, “Birth”:

As far as my present body is concerned, its birth, genesis, and continuation of suffering, began on March 12, 1922, at 5 o’clock in the afternoon. But now, 32 years later, I often sit in the trance of meditation and there comes to me

¹²⁵ Jack Kerouac, cuaderno hológrafo de 1954, en el Kerouac Archive, caja 51, folder 4.

the eerie sensation that it all happened before and more times than numbers, this birth, suffering, and destruction.¹²⁶

Uno puede inferir que en *The Long Night of Life* Kerouac iba a escribir sobre su existencia antes de conocer el budismo (los siguientes capítulos refieren con brevedad a su infancia, centrando la historia en su hermano), momento que marca como el inicio de su nueva vida. Si bien no es difícil hallar versiones distintas o retrabajadas de un mismo suceso contado en sus cuadernos, cartas o novelas, no deja de ser notable que, a pesar de que haya intentado adaptar dos veces la historia de cómo se acercó al budismo, no figure de manera precisa este evento en el proyecto literario en el cual estructuró la narración de su vida.

Retrocedamos un poco para volver a nuestra cronología. Si bien jamás pisó Asia en su vida, Kerouac sí llegó a California en el invierno de 1953, como se lo había propuesto, en donde continuó la búsqueda para encontrar una alternativa espiritual que orientara su vida, mientras era huésped de la familia de Neal Cassady en San José. Ahí, el literato comenzó a frecuentar la biblioteca pública de la ciudad para estudiar diferentes textos dedicados al budismo y, en especial, el tomo robado en Nueva York que se volvería su libro de cabecera para analizar las enseñanzas de Buda. *A Buddhist Bible*, publicado en 1932, es una antología de Dwight Goddard que, tanto por la selección como por la figura del compilador, resultó ideal para encuadrarse en el contexto católico de Kerouac. El sincretismo religioso entre budismo y cristianismo que se construyó en el siglo XIX, como revisamos con anterioridad, fue decisivo para la asimilación que Kerouac tuvo de las enseñanzas de Buda: no son pocas las comparaciones que hace entre las dos figuras

¹²⁶ *Ídem.*

centrales de esas religiones, aunque tomando en cuenta el cristianismo sólo como un escalón para alcanzar la consciencia del dharma:

Jesus was a Buddha who taught a skilful vehicle which is not the final One Buddha Vehicle--- that's *all* I have to say about the Good Lord Jesus---he gildeth the lily, with talk, humantalk, of *fathers* in heaven---but perhaps that's what's needed, men'll refuse to understand the bare fatherless truth--- Nonetheless, for me, t s gotta be the Bare True (and, of course, for every body eventually)---you've got to learn sometime, if it means running through Christianities and Suchlike Symbolisms to arrive at Nirvana's Priceless Diamond... Why priceless? Because by priceless is meant no objective or mentally-decided value.....Is meant, p r i c e l e s s e m p t i n e s s¹²⁷

Si bien su contexto y repercusión fueron distintos de los autores decimonónicos, el literato no absorbió el budismo de manera muy distinta a la de sus antecesores, en gran medida porque tampoco Kerouac tuvo acceso, en una primera instancia, a estudios actualizados sobre el tema. Por entonces, las obras de D.T Suzuki eran las más difundidas acerca de la materia y, como ya se analizó antes, versaban sobre sólo una tradición budista; sin embargo, no hay alusión directa al autor nipón en las primeras notas de Kerouac sobre sus lecturas en California, aunque en textos posteriores es una referencia obligada.

La curiosidad de Kerouac por el budismo tuvo su origen en la insatisfacción que el autor experimentó en gran medida por la falta de herramientas que el catolicismo le brindaba para hallar un consuelo o una guía moral. A partir de finales de 1953, fecha de sus primeras notas sobre sus estudios, y hasta 1956, poco antes de que el éxito por *On the Road* llegara y fuera evidente que no podía conciliar los preceptos de la doctrina budista con su comportamiento y necesidad de un Dios personal, Kerouac dejó evidencia de un estudio dedicado y devoto a la religión de Buda en una amplia gama de textos que, en un principio, no tienen una intención literaria, sino más bien la finalidad de explorar sus

¹²⁷ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 389. Cursivas en el original.

confusiones espirituales y tratar de orientarlas hacia una respuesta satisfactoria. Al principio, fueron motivos de creencia y no artísticos los que afianzaron la determinación con que se aproximó a esta religión: “Buddhism attracted Kerouac because it seemed to make sense of the central facts of his experience (suffering, impermanence) and to affirm his intuition that life was dreamlike and illusory.”¹²⁸ El escritor encontró en la doctrina de Buda no sólo una práctica y un código moral para contrarrestar algunos aspectos negativos de su personalidad, sino un argumento donde se amparó para apuntalar críticas, creencias y pensamientos que, como revisamos, desde años atrás venía barajando: “Besides celibacy, Kerouac found the doctrine of impermanence to be important. He had always sensed the fleeting quality of life and reflected this in his writing, and now he began to see that even the apparent reality of the present moment was illusory.”¹²⁹ Así, la doctrina de Buda para Kerouac sirvió como un marco para acotar la existencia fuera de los parámetros predominantes de la sociedad estadounidense a mediados del siglo pasado, reforzados, por si fuera poco, por su antecedente católico. Varios son los fragmentos en *Some of the Dharma*, por ejemplo, en los que Kerouac hace planes y resoluciones para tener una vida dedicada a las enseñanzas de Buda, donde hace énfasis en suprimir lo que para él son debilidades:

---RESOLVED---

One meal a day
No drinking of intoxicants
No maintaining of friendships
[...]

One meal a day means, the mind not to be taunted and tempted by the senses. (Sensation of taste left uncultivated.) *No intoxicants* means, the heart not to be deranged, beaten in, (as in excessive drinking), nor the brain hystericalized and over-filled with anxious drug-thoughts and irrelevant [sic] images. *No maintaining of friendships* means, no relations whatever to contaminate the

¹²⁸ Stephen Prothero, “On the Holy Road. The Beat Movement as Spiritual Protest”, en Lynn M. Zott, (ed.), *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. I, p. 120.

¹²⁹ Matt Theado, “*Tristessa* (1960), *Visions of Gerard* (1963), and Buddhism”, en Lynn M. Zott, (ed.), *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. III, p. 125.

good of contemplation, no pleasure-seeking, to ego-personality activity, no Co-Ignorance.¹³⁰

El rigor autoimpuesto con el que pretende Kerouac vivir es proporcional a la culpa que le generaba, en específico, no sólo su afición a la bebida y a las mujeres, sino también su incapacidad de mantener a su madre por dedicarse de lleno a su escritura, contradiciendo lo que su padre antes de morir le había encomendado. Sin lugar a duda, esto hizo que buscara con énfasis una opción espiritual diferente al catolicismo en donde pudiera resolver los apegos mundanos que reconocía distractores para él, aunque adoptando una actitud casi penitente. Al encontrar una doctrina que se articula de manera básica bajo el precepto de que la vida es sufrimiento y cuál es el un método para erradicarlo, es fácil entender la empatía y el entusiasmo con los que Kerouac se volcó a profundizar en el tema.¹³¹

Apenas tres meses después de su arribo al hogar de los Cassady en la costa Oeste de Estados Unidos, le escribe una carta a Ginsberg donde, entre otras cosas, le detalla una bibliografía generosa para que empiece sus estudios de budismo. En su lista, resalta el comentario entusiasta sobre el libro de Goddard acerca de los otros textos que, por lo demás, resultan una mezcla de escritos de divulgación y otros que tienen una mirada académica dentro de la tradición decimonónicabudológica. Entre éstos, destaca el texto al respecto de Carus que Suzuki tradujo para fundamentar el *shin bukkyō*, de modo que

¹³⁰ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 127. Cursivas en el original.

¹³¹ La primera de las Cuatro Nobles Verdades del budismo versa sobre *dukkha*, en sánscrito “sufrimiento” o “insatisfactoriedad”, que, como escribe Hans Wolfgang Schumann, “no quiere decir sólo sucumbir a la enfermedad, a la vejez o a la muerte, experimentar tristeza o dolor, o tener que estar lejos de los seres queridos y cerca de los que no lo son: los sufrimientos son también los placeres y las alegrías puesto que, efímeros como son, llevan inevitablemente a la desilusión y al lamento.”, en *Las imágenes del budismo. Diccionario iconográfico del budismo mahayana y tantrayana*, p. 18. Esta noción es un concepto fundacional de la visión budista y de su práctica: “The teaching of suffering [...] seeks to change one’s ordinary perspectives on the things of this world as objects worthy of pursuit, so that instead one realizes their nature of impermanence [...], suffering, and nonself [...]. Through this sort of systematic attention [...] even the pleasures of life are ultimately realized to be “unsatisfactory,” because, like all compounded things, they are impermanent and thus inevitably destined to pass away.”, en Robert E. Buswell Jr. y Donald S. Lopez Jr., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, p. 271. Kerouac conocía el concepto bien, aunque llevarlo a la práctica no resultó exitoso.

Kerouac, como sus contemporáneos estadounidenses, forma parte de ese andamiaje que construyó un discurso budista particular fuera de Asia:

TEXTS FROM THE BUDDHIST CANON KNOWN AS DHAMMAPADA. (Samuel Beal, London and Boston, 1878).

LIFE OF BUDDHA, or BUDDHA CHARITA by Asvaghosha the Patriarch, translated by Samuel Beal (Sacred Books of the East, vol. 19)

THE GOSPEL OF BUDDHA by Paul Carus (Open Court, Chicago 1894).

BUDDHISM IN TRANSLATIONS by Henry Clarke Warren (Harvard Oriental Series Vol. 3, Harvard U.P. 1896) Also in HARVARD CLASSICS.

THE BUDDHIST BIBLE, Dwight Goddard (Goddard, Thetford, Vt.) This is by far the best book because it contains the Surangama Sutra and the Lankavatra Scripture, not to mention the 11-page Diamond Sutra which is the last word, and Asvaghosha's Awakening of Faith, and the Tao. The Buddhist Bible uses sources—from the Pali, the Sanskrit, the Thibetan, Chinese, Burmese and modern.

BUDDHIST LEGENDS E.W. Burlingame (Harvard Oriental Series Vol. 28, 30). These are commentaries on the 423 Aphorisms, very rich.

THE DIALOGS [sic] OF THE BUDDHA, DIGHA-NIKAYA (long dialogues) (Rhys Davids, Oxford 3 vols.).

VISUDDHI MAGGA by Buddhaghosha, trans. by P.M. Tin (The Path of Purity, Pali Text Society, Translation Series 11, 17, 21).

THE SACRED BOOKS AND EARLY LITERATURE OF THE EAST. Volume 18 India and Buddhism. (Parke, Austin and Lipscomb New York-London).¹³²

La carta, además de documentar de manera precisa la bibliografía que modeló la recepción del budismo de Kerouac, contiene la primera mención a *Some of the Dharma*, por entonces sólo un escrito en el que estaba recopilando notas sobre su aprendizaje de la doctrina de Buda de acuerdo con las lecturas que lo ocupaban entonces, cuya primera intención era ser una especie de manual introductorio para Ginsberg:

last February I typed up a 100-page account of Buddhism for you, gleaned from my notes, and you will see proof of that in several allusions and appeals to "Allen" and I have that here, if you really want to see it, I will send it importantly stamped, it's the only copy, we must take special care with it, right? "Some of the Dharma" I called it, and it was intended for you to read in the selva [sic]. Some of it is now, I see, useless, because mistaken, or written on tea, or other faults, but it may really give you a sendoff into the above tomes, which is my wish.¹³³

¹³² Carta de Kerouac a Allen Ginsberg, de principios de mayo de 1954, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 415-16. Todas las mayúsculas e inconsistencias en la puntuación son de Kerouac.

¹³³ *Ibid.*, p. 416.

Con el tiempo, las notas se fueron acumulando al abarcar ya no sólo meras explicaciones, sino también interpretaciones e ilustraciones literarias en torno al budismo, como profundizaremos más adelante, en lo que se convertiría en una de las obras más experimentales de Kerouac escrita a partir de 1954 y hasta 1956. Es justo en este periodo donde podemos analizar el desarrollo de dos perfiles del autor en donde el budismo y su labor literaria se conjugan de manera diferente; por un lado, está el budista escritor, comprometido con un tono de conversión en su obra, y después está el escritor budista, con una postura e interpretación muy personal de lo que significa el dharma, en donde el budismo se vuelve sólo un tema recurrente y no central en sus escritos.

El budista escritor

En 1954, la búsqueda de una espiritualidad alternativa para Kerouac va de la mano con una constante batalla por volver a ser un autor publicado. Cuatro años habían pasado ya desde la publicación de *The Town and the City*, novela que no le aseguró al joven escritor ni estabilidad económica ni prestigio en el mundo editorial. Sin embargo, Kerouac no dejó de trabajar en su obra. En ese tiempo seguía escribiendo un proyecto por entonces llamado “The Beat Generation” que, con cambios y revisiones, en 1957 se publicaría como *On the Road*. Aunque había ya escrito novelas importantes en su corpus como *Dr. Sax*, *The Subterraneans* y *Visions of Cody*, nadie estaba interesado en publicar esos textos por no contar con una narrativa convencional, sin una anécdota clara, lo cual Kerouac explicaba era porque estaba escribiendo “prosa moderna”. A pesar de tener la seguridad de que su arte era valioso, el constante rechazo editorial hizo que Kerouac tratara de adoptar una manera de vivir que resolviera su situación. Con el budismo encontró que, en teoría, podía solucionar tanto el problema que le provocaba la insatisfacción de no poder publicar, como su apego a deseos mundanos; la vía estaba en cambiar su forma de vivir

poco a poco hasta conseguir ser una especie de asceta, dedicado a la meditación y a despertar a cuanta más gente pudiera de la ilusión que supone la existencia. Así, no sólo los anhelos cotidianos iban a desaparecer, sino aun su interés en escribir. Era algo que tenía coherencia a largo plazo, como apunta en un cuaderno de la época:

Modified Ascetic Life

1954 No chasing after women anymore. No more drunkenness or alcohol, no more “sipping” [...]

1955 No more rich or/& expensive foods—elementary diet of salt pork, beans, bread, greens, peanuts, figs, coffee (and later grow everything & pick acorns, pinyon nuts, cacti fruit myself).

1956 Finally (after 5-volume LIFE) no more writing for communicating and other SKETCH books of wilds, no more writing or I art-ego of any kind, finally no I-self, or Name; no shaving of beard.

1970 No possessions, finally, but wilderness Robe, no hut, no mirror, begging at houses of village.

2000 Nirvana and willed death beyond death.¹³⁴

Durante 1954, Kerouac no dejó de seguir investigando y comentando sobre el dharma en sus cuadernos y correspondencia, cada vez más convencido de que era la vía que solucionaría sus conflictos. No obstante, pronto empezó a enfocar su energía creativa como un vehículo para difundir la doctrina de Buda, es decir, dedicar su escritura al servicio del dharma porque en eso creyó encontrar un sentido. De ese año data una selección de distintas fuentes budistas que el escritor editó y revisó a lo largo de 122 páginas con miras a ser publicada:

Bodhi (Indian for Wisdom)

Selections from Sutras (“Threads of Discourse”)

“In solitude of desert hermitage nourish a still and peaceful heart”

Including DHAMMAPADA, DIALOGS FROM BUDDHA-CHARITA, CHUANGTSE (SELECTIONS), MISCELLANIES FROM SUTRAS, MILAREPA, MAJJHIMA NIKAYA, ANGUTARA NIKAYA, ETC.

¹³⁴ En una nota al pie en *ibid.*, p. 448. A pesar de que cuando murió en 1969 llevaba ya años alejado de este plan, resulta notable la confianza que en un inicio Kerouac le tenía al budismo para alcanzar una vida trascendental.

Typed up and Edited by Jack Kerouac in 1954, 94-21 134th St Richmond Hill,
L.I., N.Y.¹³⁵

Esta cita revela el acercamiento poco ortodoxo que Kerouac tuvo al budismo puesto que no sólo incluye fuentes de India o del canon Pali que son parte de las tradiciones más antiguas y que son distintas a las más divulgadas en occidente, como el zen japonés, además de que incluye a Chuang Tse, chino, y vinculado con el taoísmo. Pareciera que esta aproximación ecléctica le funcionaba a Kerouac para cubrir diferentes cuestiones, y fue la estrategia que conservó durante su afinidad con el budismo.

Como veremos en breve, esta intención de divulgar la doctrina de Buda tenía un pretexto espiritual aunque también monetario. La devoción que sentía era tan fuerte como su necesidad de solucionar su fracaso como autor no publicado, y no tardó mucho en comenzar a formarse el perfil de este budista escritor. La intención de Kerouac para convertir al budismo a la gente estaba enraizada en su educación católica; es curioso que, si bien a lo largo de toda su obra uno puede encontrar referencias al cristianismo, no hay un solo texto con tono evangelizador. Es decir, Kerouac siempre tuvo en claro que era un escritor católico, mas nunca tuvo la intención de dedicar su vida a la iglesia y supeditar su literatura al servicio de Cristo: la obra estaba nutrida por la fe, no al revés. Es cierto que el interés del escritor en la espiritualidad, como hemos revisado, fue una constante por su educación, aunque fue en el budismo donde llegó a vislumbrar, cuando menos, una existencia devota respetando una religión en donde poco a poco abandonaría los anhelos

¹³⁵ Jack Kerouac, copia de carbón del mecanuscrito, 1954, en el Kerouac Archive, caja 51, folder 3. Al final del escrito, hay una parte llamada "Notes & Quotes" que resulta interesante debido a la inclusión de comentarios de Kerouac sobre los textos. Por lo demás, dentro de su selección hay una cita del fragmento con el que termina el sexto libro de *Light of Asia* de Edwin Arnold: "But now / Thou builder of this tabernacle---Thou / I know thee! Never shalt thou build again / These walls of pain / Nor raise the roof-tree of deceits, nor lay / Fresh rafters on the clay; / Broken thy house is, and the ridgepole split: / Delusion fashioned it! / Safe pass I thence deliverance to obtain." Esta inclusión deja ver que la recepción de los textos budistas que tuvo Kerouac fue mediada por un enfoque académico pero también hay que tomar en cuenta que las traducciones estaban hechas con cierto estilo que probablemente atrajeron su lado literario, como pudo ocurrir con el poema de Arnold.

materiales que tanto conflicto le provocaban. En realidad, de acuerdo con él, esas insatisfacciones le habían sido dadas para orientarlo al camino de Buda y a convertir a cuanta persona pudiera, un perfil parecido al del penitente que, para la mentalidad católica de Kerouac, seguro resultó bastante atractivo:

Now I know why I've been tortured & twisted with doubt about typing BEAT GENERATION for the Publisher who wants to see it, Knopf, it's because the Tathagatas want me to make up my mind in advance of the arbitrary conception of either literary acceptance or literary rejection, money or no-money, to go to the desert south of Yuma or outside Mexico City in the Valley Plateau of the Fellaheen Moon [...] and follow the Path in the most penurious & pure way possible to me at this stage.--- For there is no real reason for me to publish BEAT GEN. other than to repay my mother materially for her long sacrifices on my behalf when I considered myself a "writer" (in the literary sense) in the world---¹³⁶

Así, en esta faceta como budista escritor, Kerouac comenzó a dedicarse a la escritura de una obra que tenía el objetivo no sólo de divulgación del dharma sino de conversión. Fue poco antes de la primavera de 1955, mientras vivía en casa de su hermana y cuñado junto con su madre, cuando empezó a trabajar en esta dirección, "writing a Buddhist book of 70.000 words."¹³⁷ El resultado fue un libro, sin publicarse hasta 2008, del que Kerouac se refirió primero como "Your Essential Mind: The Story of the Buddha", luego como "Buddha Tells Us" y después como "Buddhahood: The Essence of Reality".¹³⁸ Al final, el título quedó en *Wake Up*, que resulta bastante coherente puesto que el significado de "buda" es justo "el despierto". El libro, una versión de la vida de

¹³⁶ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 162.

¹³⁷ Jack Kerouac, en una carta a Sterling Lord el 25 de marzo de 1955, en *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 469.

¹³⁸ La portada del escrito hológrafo guardado en la Berg Collection de *Wake Up* contiene las variantes de títulos que Kerouac consideró: "STOP AND WAKE UP. ESSENTIAL MIND. The Story of Buddha PREPARED BY JEAN-LOUIS [éste, el único sin tachar], Buddhism. Highest Perfect Simple Verity. A Buddhist Handbook, Buddhism. Awake Beyond Existence, BUDDHISM: THE END OF THE DREAM. A Buddhist Handbook, La Vie Parfait, L'Enseignement. Buddha Nous Dit, Wake Up. The Story of Buddha, The Teaching, Buddha Tells Us, Buddhism. Mind Strong & Clear, ORIGINAL PERFECT ESSENCE [mecanuscrito]." En la última hoja del manuscrito, con rojo, está escrito "Buddha Tells OR Wake Up". El primer título que consideró fue "The Buddhist Handbook".

Buda, revela que la lectura e interpretación de Kerouac sobre el tema tendía a mezclar nociones y conceptos de manera muy libre, lo cual también va de la mano con el contenido de su principal fuente, el ya mencionado libro de Goddard, que reúne selecciones del canon Pali, del sánscrito, así como de orígenes chinos, tibetanos y japoneses. Kerouac recoge y selecciona libremente fragmentos de *A Buddhist Bible* para escribir su vida de Buda:

Kerouac also draws heavily on the Pali sources about the Buddha's life, orally ancient but not written down about the fifth century C.E., and from the second century C.E. biographical poem *Buddhacharita*, by the great Asvaghosha. He tends to mix up some of the details of most versions of the Buddha's life, conventionally dated at 563-482 B.C.E.¹³⁹

Anómalo en el corpus del escritor que se compone casi en su mayoría de textos autobiográficos, aunque en concordancia con su supuesto desapego literario, *Wake Up* parece ser un intento casi académico de hacer un texto serio sobre divulgación del budismo. El índice del hológrafo revela esta intención:

I Gotama: Founder of Buddhism (use uniformly Sanskrit spelling)

II History of Buddhism

III Outline of Buddhist Philosophy

IV How to Practice Meditation

V A Synopsis of the Great Buddhist Scriptures

VI The Self Realization of Noble Wisdom

VII Buddhism: Unity [tachado] Oneness of East and West [éste es el único apartado tachado del índice]¹⁴⁰

La especulación es que Kerouac no haya trabajado con el último capítulo ideado para su libro quizá porque era el único que dependía de su interpretación y, por ende, podía ser

¹³⁹ Robert A.F. Thurman, en su introducción en Jack Kerouac, *Wake Up*, p. xvii. Aunque no es una meta en la presente investigación, valdría la pena hacer un rastreo filológico de las fuentes originales insertadas en el libro de Kerouac para definir su composición. Por otra parte, vale la pena notar que textos de diferentes leyendas de Buda sobran, por ejemplo, en el contexto de la literatura hispanoamericana, en donde autores como Vicente Blasco Ibáñez, Enrique Gómez Carrillo, José Vasconcelos y Jorge Luis Borges, por mencionar algunos, le dedicaron tinta a este tema. Cf. *La leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana. Breve antología narrativa*, con selección de José Ricardo Chaves.

¹⁴⁰ Jack Kerouac, escrito hológrafo, en el Kerouac Archive, caja 51, folder 6.

sujeto a crítica puesto que no era un académico dedicado al estudio del budismo. A lo mejor simplemente no pudo diseñar tal concordancia entre el Oriente y el Occidente como pretendía. Si bien el escritor expone sus fuentes y advierte en una nota al principio del libro: “This book follows what the Sutras say. It contains quotations from the Sacred Scriptures of the Buddhist Canon, some quoted directly, some mingled with new words, some not quotations but made up of new words of my own selection.”¹⁴¹, en general hay una aproximación literaria en el texto, de alguna manera tratando de actualizar la historia de Buda y sus principios tomados de fuentes confiables con un lenguaje cercano a su época. El carácter de Kerouac, lejos de su intención de alejarse de motivos mundanos y creativos, lo empuja a reunir este compendio de referencias y unirlos con su estilo. El tono del libro es solemne, pero el registro es moderno.

La motivación primaria de Kerouac es clara con este libro: “I have designed this to be a handbook for Western understanding of the ancient Law. The purpose is to convert.”¹⁴² A pesar de estar convencido de su éxito en ser claro y de haber estructurado un texto no sólo útil, sino aun con propiedades metafísicas para difundir y asentar las bases del budismo fuera de Asia, el libro no tuvo una recepción favorable como para ser publicado en vida del autor. En una misiva a Ginsberg, Kerouac escribe:

“Buddha Tells Us” has been received coldly by Cowley, Giroux, Sterling—a great book. It will convert many when it is published and read. If I can get it thru the money changers, the people who sincerely read it will dig. I mean, I’ve read it over three times and it definitely has magical powers of enlightenment, it is truly a Lake of light.¹⁴³

Al poco tiempo, el escrito fue enviado a la Philosophical Library, justo los editores de Suzuki, y Kerouac de inmediato se entusiasmó con la idea de ser un estudioso del

¹⁴¹ Jack Kerouac, *Wake Up*, p. 5. En la parte inferior de la portada del hológrafo, el escritor incluyó: “NOTE. I have taken all kinds of liberties etc. (name ALL sources)”.

¹⁴² *Ídem*.

¹⁴³ Jack Kerouac, en una carta del 14 de julio de 1955, en *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 498.

budismo, traduciendo manuscritos tibetanos del francés una vez de vuelta en Nueva York. En sus cuadernos, el autor pretende constatar que su impulso primordial detrás de este proyecto es ayudar a la humanidad sin tener motivos personales:

PLEASE BELIEVE ME,

good friends of our human world, I'm not writing these things for ego or self-gain, I really want to help everyone attain to Paradise with the Lord. There's no reason in the world to pull the trigger, the sights are on the animal's heart, it will build up evil deformity on and on into time---Instead, I pull the trigger of the Bliss Teaching, and preach Love of Heaven, - - - - - Love of Nirvana's H o l y G o l d¹⁴⁴

Detrás de ese fervor, no obstante, también había una finalidad material comprensible aunque este plan rápido se disolvió porque, a pesar de que su texto fue apreciado, no pudo cumplir con las condiciones de la editorial: “[...] publishers of Suzuki in N.Y. (Philos. Library) wanted me to guarantee 600 copies before publishing my ‘very well written’ Buddha-book. I don’t know no 600 people with \$3.50. Will change title to *WAKE UP*.”¹⁴⁵ Fue así como el texto quedó guardado sin ver la luz pública hasta hace apenas unos años.

De este modo se vio truncada de manera definitiva la idea de Kerouac de dedicar su vida a la divulgación del budismo. En un momento sincero a finales de 1954, consciente de que luego de un año de estudiar el dharma no era suficiente para considerarse un maestro, escribió:

A JUNIOR ARHAT NOT YET FREE FROM THE INTOXICANTS: - The danger in my being a teacher is twofold.

1 – I’m too ignorant still to give the true teaching & am only in the early stages of Vow-making, not actual Turning – about – within –

2 – The Teaching may & will be appropriated by intelligent but insincere poseurs who will use it for their own terrestrial & evil & heretical ends – This includes myself. – i.e., a poet using Buddhist images for his own advantage

instead of for spreading the Law. As if you would bruit Buddha abroad in Rome –

¹⁴⁴ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 388.

¹⁴⁵ Jack Kerouac, en una carta a Allen Ginsberg de septiembre de 1955, en *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 512

BESIDES, I'm too young and bashful at present to take on the rôle [sic] of Master, and too softheaded to undertake the burdensome job of officially rowing the Yana-ferry back & forth across the spectral stream.¹⁴⁶

Durante una temporada, su entusiasmo espiritual por el dharma resolvió la insatisfacción que le provocaba no tener una carrera literaria sólida a pesar de los esfuerzos materializados en novelas, tal y como se lo detalla a su agente:

publishing to me [...] is like a threat over my head, I know I'll write better when that whole arbitrary mess is lifted out of my thoughts and it's like early morning again, Saturday, no school, overalls and nothing to do but let the imagination play. Besides, I won't need money the way I'm going to live. And from now on all my writing is going to have a basis of Buddhist Teaching free of all wordly and literary motives so everything has actually worked out fine because in all conscience I couldn't publish "Beat G[eneration]" except as "Pre-enlightenment" work.¹⁴⁷

No obstante, resulta engañosa la devoción de Kerouac puesto que, si bien su trabajo durante el primer semestre de 1955 estuvo dedicado en exclusiva a *Wake Up*, sin dejar sus cuadernos budistas luego contenidos en *Some of the Dharma*, es justo en este periodo donde hay una fuerte campaña de mover sus manuscritos entre diferentes agentes y editoriales, argumentando en sus cartas a ellos, eso sí, su devoción budista y renovación mental y espiritual. En otoño de ese año, además, ocurrió en la Six Gallery en San Francisco la lectura de poemas de Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Lamantia, entre otros, que luego serían reconocidos como íconos de la Generación Beat. Kerouac asistió sólo como público, aunque pronto los medios lo reconocieron como uno de los principales miembros del grupo. La fama tan anhelada empezó a llegar y, con ella, el interés por el budismo comenzó a menguar en la vida de Kerouac; aunque no dejó de mencionar algunos conceptos del dharma en sus libros y cartas, en sus últimos años la doctrina de Buda se mantuvo por debajo en la jerarquía respecto a su principal interés: escribir. Y no para crear ficciones, sino sobre su propia vida, lo cual ponía en entredicho uno de los

¹⁴⁶ Jack Kerouac, cuaderno hológrafo "Dharma (4)", en el Kerouac Archive, caja 49, folder 5.

¹⁴⁷ Jack Kerouac, en una carta del 23 de enero de 1955 a Sterling Lord, en *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 466-7.

pilares del dharma, es decir, la supresión del ego; sin embargo, aunque su espiritualidad regresó al catolicismo, la “libertad” tanto dogmática como literaria experimentada durante su periodo budista permaneció hasta sus últimos días.

El escritor budista

La preocupación de ejercer su escritura sólo con fines misioneros y de divulgación del budismo, pronto hizo que Kerouac comenzara a desarrollar teorías sobre cómo hacerlo de la mejor manera. Tenía claro que era necesario actualizar el dharma y él pensaba que su registro moderno era perfecto para ello, aunque seguía teniendo problemas con la coherencia de difundir una doctrina que supone rebasar la individualidad cuando él aún escribía desde esa “ilusión” (“The Diamond teaches something I dont always want to accept---if I labor to write a Buddhist Textbook I dont want to be reminded that as long as I entertain notions of a self, other selves, many selves or One Universal Self I am in Ignorance of Reality, for, for whom am I writing this book?”¹⁴⁸). Al mismo tiempo de estar convencido de su papel como mensajero del dharma, en teoría anhelando una existencia austera dedicada al ejercicio del dhyana, es decir, de prácticas meditativas específicas, Kerouac no dejó de perseguir la idea de obtener alguna recompensa monetaria y mundana por sus esfuerzos literarios budistas, al tratar de colocar su libro con una editorial, como ya revisamos. Vale la pena mencionar que publicar sus novelas a toda costa era una preocupación reiterada en su correspondencia de este periodo y, años después, el esfuerzo de este lapso decantaría en la aparición de *On the Road*. No es extraño, entonces, que este afán de encontrar la manera de volver a ser un autor con obra nueva publicada comience a moldear e introducir un cambio significativo en su aproximación al budismo; hay un motivo en difundir el dharma pero sólo como pretexto

¹⁴⁸ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 258.

para crear nuevos acercamientos literarios. La idea primigenia en su juventud de renovar una espiritualidad en la cultura estadounidense continuó siendo un eje para orientar su labor como escritor a pesar de que para 1955 el timón lo llevaba el budismo en vez del catolicismo; esto significaba seguir reforzando sincretismos entre las dos religiones y las dos tradiciones culturales imperantes, la europea y la asiática, que estratégicamente nutrían en el centro del mapa a Estados Unidos.¹⁴⁹

Al igual que sus contemporáneos en el ámbito de las artes gráficas, los expresionistas abstractos, que formularon la premisa de crear un arte estadounidense alejado de la tradición eurocéntrica y atento a otras culturas y latitudes, Kerouac también tiene la idea de fundamentar una espiritualidad propia de los Estados Unidos que se asiente en un corpus que escape de los formatos canónicos:

AN AMERICAN DHARMA

I must give up all ideas of literature as they are established on these very shelves---

Proust, Emily Dickinson, Joyce, etc.---and create for the sake of an American Dharma a fitting new kind of writtenform that will not kowtow to established cupidities nor at the same time be a piddling Notebook---

In removing "literature" from my activities now, as in Samadhi, I must replace it by some form of Nirvana Expression---American Sutras and Shastras, American Buddhas and Arahats, American Birth-tales and Gradual Sayings and Aphorisms, American Surangamas and Lankavataras veritably....A large loose book, built as solidly as a Bronze Statue of the Seated Champion of Samadhi and yet containing images & ideas as ethereal and magical as the jewel in the lotus---A Book of Ecstasy, huge infallible explanations of divine child insight... The Book of the Bright Room---a Swan in the Primal Dewdrop---a pillar-elephant on the Pearl---a green pinetree in the blue sky---a bed of fragrant grass in the winter sun-----¹⁵⁰

¹⁴⁹ En *Wake Up* Kerouac se refiere a Buda como "the Jesus Christ of India and almost all Asia" y aun como "sweeter than Jesus". Hay momentos donde hace la comparación para evidenciar la desventaja del catolicismo frente al budismo: "It was the Messianic Contempt of Christ made him carry the cross to Gogotha---Buddha would have sat and let them kill him there and meditated through his pain upon the unreality of his body death.", en Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 125. No obstante, en el fondo ambas figuras estaban en un mismo nivel para él.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 255.

Como antecedente para este “American Dharma” no sería descabellado traer a colación a Whitman o Thoreau. La identidad nacional literaria para el escritor era importante y sin duda en estos autores tenía ejemplos claros de ella. Ambos fueron referencias para Kerouac de un estilo literario estadounidense y, no olvidemos, los trascendentalistas también mostraron interés por textos hinduístas. Aunque existen más comentarios sobre el influjo que Whitman tuvo sobre Ginsberg, Kerouac lo consideraba la encarnación de un primer escritor estadounidense:

You said on TV “the reward for the American Writer, the Hero, is highest in the world”—and you know why? because he has his poetry and nobody can take it away from him and his poetry is the biggest in the world because there could never have been a Whitman in Europe and the Whitman of Africa is yet to come.¹⁵¹

Sobre Thoreau sabemos que lo tomó como referencia para no hacer una escisión entre prosa y poesía al hablar sobre “Lucien Midnight”, un poema que analizaremos más adelante: “If I were to separate it into lines the poets would flip, but Lines Don’t Make a Poet... Frost’s lines don’t make him a better poet than the Thoreau of Walden.”¹⁵² Con seguridad Kerouac tenía en mente a Whitman y Thoreau cuando pensaba en reemplazar escritos y figuras canónicas budistas de Asia con unos de Estados Unidos.

A principios de 1955, se esmeró en buscar la mejor manera para explicar el dharma a sus contemporáneos, ora reescribiendo una versión del Surangama Sutra (“wording rearranged for the understanding of Western minds”¹⁵³), ora ideando nuevos géneros para conseguir asentar un discurso efectivo entre la gente:

A GOOD IDEA for Writing-Teaching would be BUDDHIST MOVIES, so-called, little or large Bookmovies (stories written as if seen on a movie screen) depicting people in all walks of life, like today’s *Love on the Dole* I saw on TV... [...] The difficulty in dramatizing Buddhist themes lies in the Nothingness of its realization... you cant film a Samadhi...

¹⁵¹ Kerouac en una carta a Alfred Kazin del 27 de octubre de 1954, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 451.

¹⁵² Kerouac a Lawrence Ferlinghetti en una carta alrededor del 8 de enero de 1958, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 113.

¹⁵³ La versión se encuentra en Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, pp. 201-4.

Aunada a esta visión flexible del budismo, la vivencia de pasar sesenta y tres días solo en una cabaña como guardabosques en Desolation Peak, Washington, en el verano de 1956, le causó una crisis espiritual por lo que volvió a expresar en sus diarios la necesidad de un dios personal, aun cuando seguía interpretando y estudiando sutras para explicar sus experiencias cotidianas.¹⁵⁷ Fue entonces cuando comenzó a aparecer en sus escritos una aproximación al budismo por completo libre de la intención de adoctrinar; irónicamente, a largo plazo conseguirá esparcir nociones del budismo a un público masivo. Fue con *The Dharma Bums*, escrita en 1956 aunque publicada dos años más tarde, luego del éxito con *On the Road*, que Kerouac hizo un retrato más íntimo y flexible de su propia recepción del budismo, apegado a una realidad más cotidiana, lo cual tuvo un efecto positivo en los lectores que tomaron con empatía la ilustración literaria del budismo de Kerouac como algo cercano.

Gracias a *The Dharma Bums*, la divulgación sobre la religión asiática a finales de los cincuenta y en los sesenta, pese a no ser un libro académico o que pase por uno, fue decisiva. En el contexto estadounidense, la novela supuso que miles de jóvenes voltearan a las culturas de Asia, ya fuera por moda o por inspiración, para encontrar un camino espiritual. En su introducción a la edición del quincuagésimo aniversario de la novela, Ann Douglas apunta: “At a time when Americans were routinely told they had only two

su ignorancia (avidya) apenas están en condiciones de reconocer su posibilidad de salvación esencial; necesitan un auxilio para la salvación que venga de fuera”, en *Las imágenes del budismo. Diccionario iconográfico del budismo mahayana y tantrayana*, pp. 117-8.

¹⁵⁷ En el Kerouac Archive (caja 18, folder 26) se encuentra resguardada una transcripción a mano de 28 páginas que hizo de uno de los sutras más importantes del mahāyāna, el Sutra del Diamante: “THE DIAMONDCUTTER OF PERFECT KNOWING / A Transliteration from the English and Sanskrit / Divided into daily readings / by John Kerouac”. La cantidad de revisiones al texto es impresionante; es de los pocos escritos en donde se pueden apreciar borraduras, líneas incompletas por el paso de la goma de borrar contraria a la práctica de Kerouac de sólo tachar el texto. La evidencia material del hológrafo deja ver que el autor se esmeró en tener un escrito limpio y bien editado, quizá como otro intento de colocar un texto más académico en el mercado. El escrito está datado “1956?” en el catálogo del archivo, aunque es más probable que sea de 1954, cuando Kerouac estaba estudiando las fuentes en bibliografía académica mientras preparaba sus notas que darían origen a *Wake Up*.

choices—Soviet-style communism or American capitalism democracy and all that went with it—Buddhism offered a third way.”¹⁵⁸ A principios de 1958, Kerouac le contaba a Philip Whalen en una carta del éxito mediático que el budismo gozaba y que pronto iba a cobrar mayor efervescencia:

1958 will be great year, year of Buddhism, already big stir in N.Y. about zen, Alan Watts big hero in Madison Avenue now, and Nancy Wilson Ross big article about zen in Mademoiselle mentions me and Allen [Ginsberg] and knows her Buddhism good, now with Dharma Bums I will crash open whole scene to sudden Buddhism boom and look what'll happen closely soon... everybody going the way of the dharma, this no shit... reached dead head block... then with arrival of Gary [Snyder], smash! watch, you'll see. It will be a funny year of enlightenment in America. I dunno about 1959 but 58 is going to be dharma year in America... everybody reading Suzuki on Madison Avenue... that in itself mighty strange...¹⁵⁹

Kerouac no estaba errado. Su novela iba a ser parte de un entusiasmo colectivo por la espiritualidad asiática que surgió a principios de los sesenta en Estados Unidos y Europa. Es así como incluso un fragmento de esta novela sea el texto de Kerouac elegido por Thomas Tweed y Stephen Prothero, académicos de temas sobre religión, para su antología *Asian Religions in America. A Documentary History* de 1999. Asimismo, Donald S. Lopez, Jr. eligió un fragmento de *The Dharma Bums* para su compilación *A Modern Buddhist Bible. Essential Readings from East and West* de 2002, una actualización, podría decirse, del libro seminal de Goddard aunque tomando en cuenta referencias que, sin estar circunscritas estrictamente en una ortodoxia budista, han servido para divulgar la doctrina.

A partir de *The Dharma Bums*, prácticamente todo libro nuevo del escritor contiene referencias al budismo, incluso cuando él ya había regresado a abrazar con devoción el catolicismo, cual hijo pródigo cargando las mismas inseguridades y miedos de su juventud. *Big Sur*, *Desolation Angels* y *Satori in Paris*, novelas escritas en la década

¹⁵⁸ En Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, p. xxiv.

¹⁵⁹ Kerouac en una carta del 7 de enero de 1958, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 111.

de los sesenta del siglo pasado, tienen en sus páginas menciones esparcidas a Buda o nociones sobre la doctrina. Al final, se cumplió el anhelo que tuvo en la cúspide como escritor dedicado al budismo de que su obra estuviera permeada por el dharma:

I look forward to the day when all the literature of the world will be Buddhist... there is no other basis for a truthful literature, a literature free from ignorance...

The sublimities of Shakespeare are swilled in blood and riot---better a pure couplet by Sir Edward Dyer---the best literature I know, consists of the confessions of the bhikshus and Bodhisattvas concerning their one great experience of enlightenment, in Surangama Sutra---¹⁶⁰

Una vez revisado el antecedente biográfico de Kerouac enfocado en su relación con el budismo, es momento de concentrarse en el vínculo que éste tuvo con su obra y, en especial, con su práctica artística, en la que buscó una manera moderna e idiosincrática de contar historias dentro del marco estadounidense. Esto lo consiguió materializar cuando menos de manera conceptual, entre otras cosas, gracias a su acercamiento a la doctrina del Buda.

Kerouac, escritor moderno/experimental/vanguardista del dharma

Después del recorrido biográfico en donde revisamos de qué modo el budismo fue importante para la vida de Kerouac a partir de la década de los cincuenta del siglo pasado, es momento de hacer una revisión detallada del influjo que el dharma ejerció en su escritura. Por un lado, comenzaremos por hacer una revisión del método con el cual concibió la mayoría de sus libros, la llamada *spontaneous prose*, puesto que ahí es donde Kerouac pudo aterrizar algunas nociones que refieren al budismo y que, además, estaban presentes en los procesos u obras de sus contemporáneos en otras disciplinas artísticas. Es importante aclarar que, pese a la generalización que se ha hecho del budismo como parte esencial del método de escritura de Kerouac, en realidad se trató de un apoyo o

¹⁶⁰ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 199.

inspiración. Más allá de las cuestiones temáticas o referencias al mundo de Buda que uno puede encontrar en los libros, Kerouac se sirve de conceptos budistas no para crear, sino justo para apuntalar y justificar no sólo su manera de conducir su vida, sino su manera de escribir.

La revisión de cómo fue concibiendo un estilo para escribir mientras era consciente de querer cultivar una actitud moderna, hace posible reconsiderar a Kerouac como un personaje vinculado con la vanguardia artística de su época. La relación entre la *spontaneous prose* y lo que, por ejemplo, los expresionistas abstractos estaban haciendo, Allen Ginsberg había ya tratado de fijarla en un pequeño artículo: “This is attempt to bridge spontaneous composition methods of NY School Poets trained in abstraction so to speak by the painters and Kerouac, trained to improvisatory far-out-ness (“abstraction”) by Bop sound.”¹⁶¹ Sin embargo, el alcance de su análisis se queda corto. Así como con el mito sobre la velocidad detrás de la escritura de *On the Road* que se propaga sin cuestionarlo, el estudio sobre el vínculo entre el estilo de Kerouac y otros discursos modernos de su época deja mucho por desear. Ginsberg menciona varios de los elementos presentes en la escritura de Kerouac, pero no logra establecer un argumento convincente para vincularlo con las tendencias vanguardistas de la pintura o del jazz de la época:

Kerouac has several examples of what might be called abstract prose. In *Visions of Cody*—after writing several hundred pages of sketch and narrative and copying actual recorded tape conversations of his hero and then imitating it in ideal dream-conversation prose—his mind breaks down during the book’s composition (in which he has followed the rhythmic zigzag flow of his thoughts thru all their a-syntactic forms) and for the next forty or fifty pages the book plunges into an organic prose bebop babble. The rhythm is continued, though, long, beautiful sentences with variable base rhythms, an endless sound.¹⁶²

La mención a los *sketches* y a la prosodia emparentada con el *bop* es importante, así como incluir *Visions of Cody*, la primera novela de Kerouac que fue escrita con la *spontaneous*

¹⁶¹ Esto es parte de la explicación de Ginsberg detrás del propósito de su texto “Abstraction in Poetry”, en Allen Ginsberg, *Deliberate Prose. Selected Essays 1952 – 1995*, p. 245.

¹⁶² *Ibid.*, p. 243.

prose; sin embargo, para cualquier persona que haya leído el artículo de Ginsberg publicado originalmente en el otoño de 1962, estas referencias no arrojaban ninguna luz puesto que nadie sabía qué había detrás del proceso de esas páginas de bocetos, ni tampoco en la novela que sería publicada de manera póstuma en 1972. Ginsberg plantea que otro ejemplo para vincular a Kerouac con la abstracción, el recurso que por entonces era común entre lo moderno, es su libro *Old Angel Midnight*, del cual sólo habían aparecido publicados algunos fragmentos y que, casualmente, tiene un subtexto budista como analizaremos más adelante:

In a later example of his work, *Old Angel Midnight*, there is a sort of Joycean babble flow—a mixture of American sounds and styles predicated on the basic spontaneous rhythm that Kerouac has discovered in his speech, his mind, in other friends' speech, perhaps drunk old friends' explanatory bar room conversation. "All the sounds of the universe coming through the window" at once—Kerouac hears that because he meditates a lot in silence.¹⁶³

Me parece que esta última idea de Ginsberg es otra noción mitificada alrededor de Kerouac que persiste a la hora de revisar su biografía y obra. Escritura espontánea con alcances vanguardistas mediada por una sonoridad que evoca un flujo de habla improvisada, sí, pero que sólo es posible captar gracias a la introspección que conlleva la práctica meditativa vinculada con el budismo. La relación entre vanguardia y budismo en la escritura de Kerouac es una premisa que, a pesar de ser una constante en los juicios alrededor del autor, todavía no se ha estudiado con detalle. Veamos primero, entonces, de qué manera el escritor construyó un proyecto y estilo literarios con intenciones de no replicar las formas y aproximaciones tradicionales, para después revisar de qué modo el budismo fue la base desde donde edificó este discurso y propuesta y ver de qué manera modificó o apuntaló su escritura.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 243-4.

La creación meditada de la *spontaneous prose*: la elección del tema

En el capítulo anterior, revisamos la manera en que el discurso artístico de la posguerra en Estados Unidos estuvo concentrado en marcar una distancia con la tradición europea y que esto se capitalizó como una manera, en parte, de mostrar la fuerza política de la nación dentro del esquema mundial. El impacto de los expresionistas abstractos en el escenario de la pintura y de su obra fue un parteaguas dentro del arte y, en efecto, fueron ellos y no los creadores del Viejo Continente quienes llevaban la vanguardia con sus técnicas y cuadros innovadores. Estas obras tenían, al menos en el caso de Mark Rothko y Adolph Gottlieb, como vimos, una ideología clara: mostrar la individualidad y autonomía del arte estadounidense frente a la tradición europea. Esta enunciación explícita de separación del legado del pasado puede leerse como una constante en los discursos vanguardistas y fue un punto sensible para un joven Kerouac cuando comenzaba a moldear su postura como escritor.

Aunque los rasgos vanguardistas del literato que en verdad pueden considerarse relevantes los analizaremos más adelante, se puede hacer un rastreo de esta idea de deslindarse de los cánones pasados ya desde 1946, en un pequeño ensayo titulado “America in World History” contenido en uno de los diarios de Kerouac, en el que enumera una serie de hechos que constatan la autonomía de la cultura estadounidense luego de prescribir el contexto donde se encuentra:

It would be much easier for me to assert that America is a separate culture-civilization from “West-Europe”—younger, with an unfulfilled destiny, not in the petrified decadent “late” civilization stage that Europe undoubtedly is in—because I *myself* do not feel “late” and “finished,” and because I feel young and unfulfilled. However, it would be infinitely *harder* NOT to separate America from West-European civilization because there happen to be innumerable *facts* that indicate there is actually a deep separation. [...]

But before anything of American destiny can be worked out and *hinted*—before that Goethean task, it is necessary for me, as an American versed in world history, as a thinker and novelist, as an intellectual conversant with the summaries of West-Europe [...], it is necessary for me for the first time in America to formally and consciously disengage my nation from West-

European civilization, announcing that it is a young and separate culture, with its own separate age and destiny, and marshalling these facts to prove it to all doubtful Americans.¹⁶⁴

Dejando de lado el tono pretencioso del texto, es un antecedente interesante puesto que muestra la afinidad del escritor con el ambiente cultural de su época. A lo largo de ocho puntos, Kerouac desglosa argumentos que reivindican la individualidad, fresca y originalidad de los estadounidenses en contraste con la gente de Europa. En algún momento, por supuesto, todo su argumento se concentra en el arte de su país para presentarlo como el que aún tiene algo que decir y sin estar desgastado; el tono confiado de la supremacía estadounidense de posguerra que el país fomentaba con su política también estaba filtrado dentro del discurso del joven novelista que por entonces todavía estaba estudiando en Columbia. El tono es enfático en resaltar la individualidad y marcada personalidad del carácter estadounidense como una fuente de renovación; en algún momento hace una distinción de este fenómeno en la literatura:

America's literature, from Emerson, Thoreau and Twain down to Whitman and Wolfe, is one continuous assertion of American *singularness*. [...] All American writers who were not *Americana* in sum, were, like Poe and Henry James, influenced by Europe by their own tacit admission.¹⁶⁵

El fragmento culmina con un comentario sobre el jazz que, para Kerouac, entusiasta de la música de sus contemporáneos, encarna la quintaesencia de la cultura de su país, pese a que no se reconozca su valor bajo los estatutos eurocéntricos:

The prime phenomenal *individualism* of American culture is most vividly apparent in jazz music where each *soloist* extemporaneously creates new melodies in infinitely changing progression, so that all the composer supplies is the harmony line, the *true composer remaining the jazz soloist himself*.¹⁶⁶

La manera en que el joven Kerouac se desmarca de la tradición europea, no sólo como estadounidense, sino como artista también, después resultará poco coherente

¹⁶⁴ Jack Kerouac, *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 7. Cursivas en el original.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 8-9. Cursivas en el original.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 9-10. Cursivas en el original.

cuando formule su propia estética y evoque a escritores del Viejo Continente como sus principales guías, lo cual revisaremos más adelante. Por ahora, que sirva este antecedente para notar la afinidad de pensamiento que tenía Kerouac con sus contemporáneos, además de lo importante que era para él ser parte de una tradición –la estadounidense– en donde se consideraba como una cualidad tener una individualidad marcada. Si tenemos en cuenta este contexto, es entendible que a finales de 1953, cuando el escritor tuvo una crisis personal y creativa, encontró en el budismo una estructura ontológica y estética con la que se sintió cómodo: los antecedentes de la doctrina eran ancestrales y la práctica y estudio del dharma no dependían de una iglesia como institución que validara su compromiso, aunque esto es en realidad parte del budismo idiosincrático ejercido por Kerouac. Este antecedente es importante para entender la génesis de su *spontaneous prose*, el estilo característico con el que escribió prácticamente toda su obra, por lo menos del otoño de 1951 en adelante.

Sin duda uno de los mitos más replicados a lo largo de las décadas en torno a Kerouac, es la anécdota de las tres semanas en que escribió con avidez *On the Road*, la novela por la que consiguió trascendencia en la cultura popular. Si bien es cierto que, en efecto, la versión del rollo, la primera en donde condensó la trama con un estilo propio, la terminó en menos de un mes, el propio autor fue cómplice de la creación del mito en torno a la génesis de la obra. Como ejemplo de esto, cabe mencionar la aparición de Kerouac en el Steve Allen Show, en otoño de 1959, en donde el conductor del programa le preguntó: “How long did it take you to write *On the Road*?” y Kerouac, lacónico, sólo respondió “Three weeks”.¹⁶⁷ No obstante, la existencia de versiones previas de la novela, además de varios cuadernos con notas sobre la creación del texto, dan fe del trabajo que

¹⁶⁷ La aparición de Kerouac en el episodio salió al aire el 16 de noviembre de 1959. El fragmento del capítulo, en donde el autor lee un pasaje de *On the Road* mientras Steve Allen lo acompaña en el piano, se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=3LLpNKo09Xk> Consultado el 23 de mayo de 2016.

invirtió en realidad en éste, que duró por lo menos nueve años antes de que por fin se publicara la obra en 1957.¹⁶⁸

Para Kerouac, sin embargo, la premisa de que su registro literario estuviera vinculado con la espontaneidad, con una creación veloz, era una suerte de imperativo. No es casual que hoy en día aún su estilo se relacione con motivos que evocan a la rapidez, a lo expansivo e intuitivo de la prosa. Esta característica se materializó gracias a decisiones estilísticas que el autor retomó para nutrir tanto la forma como el contenido de sus obras: “I’ve telled all the road now. Went fast because road is fast...”.¹⁶⁹ Lo curioso sobre esa versión del rollo tan icónica de *On the Road*, la novela más conocida de Kerouac, es que no está escrita con la *spontaneous prose* de la que tanto se jactaba su autor. No en términos estrictos, cuando menos, debido a que la conceptualización, desarrollo y adopción de ese estilo no ocurrió sino hasta octubre de 1951, seis meses después de la escritura en tres semanas de la versión del rollo. A mi modo de ver, esta versión del texto de *On the Road* es más bien un peldaño dentro del crecimiento literario de Kerouac que le sirvió para poner en práctica algunas nociones —la confesionalidad a la hora de abordar su historia, el no detenerse a revisar el texto sino hasta que estuviera terminado— que meses después, junto con otros conceptos, asentaría como elementales para crear su manera de escribir.

Sobre su estilo literario y la finalidad de su obra durante años Kerouac mantuvo una reflexión, de la mano de la inseguridad o de ser asertivo. Gracias a los diarios y cuadernos que archivó y que se conservan ahora, es posible conocer el proceso con que

¹⁶⁸ En su ensayo “*On the Road* Proto-Versions: Drafts, Fragments, and Journals”, Isaac Gewirtz elabora un estudio cronológico de los textos, en donde queda patente que, al menos desde el verano de 1948, tiene en mente el proyecto: “I have another novel in mind—’On the Road’—which I keep thinking about:—about two guys hitch-hiking to California in search of something they don’t really find, and losing themselves on the road, and coming all the way back hopeful of something else. Also, I’m finding a new principle of writing.” (Kerouac citado por Gewirtz, en *Beatific Soul. Jack Kerouac on the Road*, p. 73. Cursivas en el original).

¹⁶⁹ Kerouac a Neal Cassady, en una carta del 22 de mayo de 1951, donde justo le cuenta sobre el proceso de escritura de su nueva novela, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 315.

gestó su interés por cultivar una prosa distintiva, individual y moderna que quiebran el mito de pensar que la espontaneidad y la improvisación son procesos que surgen sin una disciplina y trabajo arduos por detrás. El diario que comenzó en agosto de 1951 mientras estaba internado en un hospital para veteranos Kingsbridge en el Bronx luego de un ataque de flebitis, y que abarca hasta noviembre de ese mismo año, es en particular importante para esta investigación, puesto que detalla los preceptos con los que el escritor asentó su estilo, acentuando la espontaneidad como un elemento que aquí se considera axial para reconocer el impulso vanguardista en su literatura.

Hemos revisado con anterioridad que para Kerouac el oficio de escritor estaba compenetrado con su vida cotidiana; si bien es cierto que sus experiencias son la base de la mayoría de sus obras, no es precisamente una autobiografía lo que tenía en mente a la hora de escribir. Para el escritor, la literatura y la vida tenían que estar guiadas por la verdad, lo fáctico, y no se pueden separar; el recurso de ficcionalizar, a su modo de ver, es un recurso pasado y superado que conlleva una creación insincera, lo cual es importante para él evitar:

There's the reason for being oneself—for the sake of the complete truth. T[own] & C[ity] is a myth—I'm not going to give allegiance to those I love (who are a part of me but not my masters [...]) I'm going to have to tell the whole truth. If this is the decay of a great civilization then I'm part of it; at least I tell the complete truth, and change the horror of trying to lie all the time, for the horror of hell's bright glow. Whatever, in God's name whatever—I SHALL BE MYSELF and write that way, without fear, without shame, in the dignity of my experience, language and knowledge. (I have it!) To hell with the lot!—I don't belong to anybody but myself.¹⁷⁰

Durante varios días en las entradas siguientes, el escritor se dedica a la problematización y justificación de su decisión para elegir el tema y tono de su obra venidera. Una vez más, algunas observaciones suenan pretenciosas, aunque también hay una confianza y entusiasmo en las aseveraciones formuladas que me parecen necesarias para el impulso

¹⁷⁰ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 31 de agosto de 1951, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, pp. 110-11. Cursivas en el original.

creativo con el que se avocaría a escribir algo más ambicioso que lo hermana con los artistas contemporáneos vanguardistas de otras disciplinas:

And I've finally realized my life is so complicated, dull, interesting & rich that I don't have to go anywhere else for all the plots of my writing-lifetime [...] I also thought: why not write account of circumstances under which fiction is written daily, for a complete record & evocation of American Mood¹⁷¹

Este proyecto de escribir algo que imprima lo estadounidense lo llevará poco después a hacer concesiones para poder incluir elementos fácticos con otros ficticios para incluir un retrato más amplio. A pesar de que más adelante Kerouac aborrecerá cualquier pretensión “objetiva” en la literatura y considerará como la mejor cualidad el hecho de narrar lo que sucede a través de la irreplicable mirada personal, por entonces la noción de objetividad le era muy importante:

I finally solved the 3-year problem, that wondrous *last inch of thought* I needed, [...] which is, merely to tell everything the way it actually happened *PLUS* any other way you want for a 100% plus universe. In this way, in complete objectivity, I can write about myself as if I was some other guy and with as much sympathy AND idealized invention as I would writing about other people either real or/and/plus imaginary!! [...] The big saga of everybody I know everywhere at different stages of their lives [...] the crowded events of men in different places real or imaginary—[.] Now the way is at last open for me to write all my life, like Balzac, on one master structure which is my *visión of life*.¹⁷²

Es así como la idea de *The Duluoz Legend* se gestó una vez que Kerouac encontró una estructura que le permitiera concretar su proyecto literario. Luego reflexionaría sobre los detalles que conformarían esta plataforma pero, al menos aquí, está dispuesta la idea principal. Una vez más, vale la pena destacar que la versión del rollo que después se publicaría como *On the Road* fue concebida con anterioridad a esta decisión de escribir sobre su vida.

¹⁷¹ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 5 de septiembre de 1951, en *ibid.*, p. 115.

¹⁷² Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 16 de septiembre de 1951, en *ibid.*, pp. 125-5. Cursivas en el original.

A pesar de que en su juventud había demostrado tener reservas con seguir la tradición literaria de Europa como revisamos antes, en este momento Kerouac hace todo lo contrario. Es a partir de su conocimiento de autores europeos como logra concebir su propia forma que poco a poco va personalizando:

... today I must decide—and to bring this on, I'm going to write the issue. I want to find a way of writing not just suitable for my "next book" but for all books that I Will write from now till my dying days— [...] a form that'll fit me for life, just as if I was going to be a hermit and all I need's one suit: and I really *do* only need one suit. [...]

I want to find a *lifetime* form like Balzac, Shakespeare, Dickens, Whitman & others found— [...] A *Comédie Humaine* is for objective mind[.]¹⁷³

Con el mapa de esta forma vitalicia el escritor en efecto concibió el resto de sus libros, salvo pequeñas excepciones. En *The Duluoz Legend* se puede notar, así, la presencia de un esquema literario europeo para moldear una narrativa estadounidense que, más adelante, también contendría ciertos elementos temáticos de Asia, por lo que es una síntesis de varias tradiciones que en ese momento convergieron en la prosa de Kerouac. Aunque en este punto el literato todavía no había comenzado su estudio personal del dharma, hay suficientes indicios de la manera en que su concepción ontológica y espiritual se estaba modelando para que, años después, encontrara en el budismo una congruencia con sus ideas. Su decisión de escribir sobre la verdad no es meramente por motivos estéticos, sino también morales; para Kerouac, su dedicación a las letras estaba fundamentada entre lo artístico y algo que proveía un sentido espiritual a su existencia. En el contexto católico, la confesión es justo el recurso mediante el cual uno puede expiar los pecados y cualquier invención u omisión de la verdad puede ir en detrimento del sacramento. Así, al decidirse a escribir bajo un estilo confesional, también era coherente con su lado espiritual que, recordemos, no era anodino: "Holy... sacred... to use the written word in honor of life, in defense of life against the forces of death and despair, [...] why

¹⁷³ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 10 de septiembre de 1951, en *ibid.*, pp. 121-2. Cursivas en el original.

use the word for cheap illiterate vulgar fools who buy books in the mass to titillate their empty beings between vices and hypocrisies. No.”¹⁷⁴ Cuando expresa que otro motivo detrás de esta decisión radica justo en la impermanencia y el padecer de la vida, resuenan los preceptos básicos del dharma contenidos en las Cuatro Noble Verdades, que con anterioridad hemos mencionado y que por entonces Kerouac aún no conocía:

Hosannahs to Heaven on High that we've been born to lose! Don't you see that? After awhile, in fact, I began to get sore when I didn't win *what I wanted*, and finally I was brought back to my senses by losing the cane [...], remembering that loss is my Shadow... remembering... & realizing: -he who loses shall gain Eternal life. This is the Agony—you can't win, you can't lose, all is ephemeral, all is hurt. [...] And now that I understand agony and loss I shall never write anything but the truth.¹⁷⁵

Así, vemos que el tema de su obra está establecido y, de acuerdo con lo que dice en este fragmento, tiene sentido que le haya atraído el budismo años después; no se trataba sólo de darle sentido a su oficio como escritor de acuerdo con innovaciones o elecciones estéticas, sino también con miras a satisfacer la búsqueda espiritual del autor.

Sin embargo, a pesar de que ya tenía clara una estructura vitalicia de su obra que además estaba en armonía con sus creencias, faltaba aún encontrar el registro, el tono, con el que la escribiría. La concepción de la *spontaneous prose* está íntimamente ligada con la elección del tema de Kerouac; su anhelo de narrar algo de manera inmediata era más sencillo de lograr sin los ornamentos que la “ficción” demandaba. La relación entre buscar dentro de la vida propia el pretexto para organizar su obra y el probable gesto de ruptura en esto es difícil de sostener puesto que hay varios antecedentes en la literatura que siguen este orden; si acaso, podríamos pensar que el retrato que a veces hace Kerouac de ciertas prácticas que por entonces eran consideradas contraculturales por no seguir el

¹⁷⁴ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 28 de agosto de 1951, en *ibid.*, p. 101. Por supuesto que un análisis meticoloso que rastree los hechos que narra Kerouac en sus escritos puede decantar en varios errores fácticos, pero no nos interesa comprobar o ser detractores de ese detalle. Aquí sólo nos concierne el motivo hacia “lo verdadero” que orienta al autor.

¹⁷⁵ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 5 de septiembre de 1951, en *ibid.*, pp. 115-6. Cursivas en el original.

“*American Dream*”, podría leerse como una oposición al tipo de novelas que circulaban entre sus contemporáneos, ya fuera por hablar del uso de drogas, de la homosexualidad, de espiritualidades alternativas y, en fin, prácticas que eran controversiales ante los ojos de la sociedad en general, cuando menos en las versiones sin editar de sus escritos. A mi parecer, no es lo anecdótico dentro de la obra de Kerouac lo que encarna su afiliación con una estilística vanguardista, sino el *modo* en que escribió. Las diferentes vertientes de donde se inspiró para concebir su tono, además de los distintos géneros que ideó y ejecutó, son una muestra mucho más interesante y propositiva que el mero hecho de haber escrito sobre vidas cuestionables según la norma de su contexto.

La creación meditada de la *spontaneous prose*: la elección del tono

Para entender la manera en que esta espontaneidad se volvió un recurso estilístico importante para el autor, revisaremos tres puntos en los que, al final, la creación veloz es lo que siempre se persigue como un signo de expresión auténtica, innovadora y moderna puesto que, en teoría, es un proceso que no está regulado sino por la intención de contar “la verdad”, como revisamos con anterioridad. En principio, la inspiración de Kerouac para desarrollar esta manera de escribir vino con su interés en imitar la expresividad icónica del tono confesional presente en el género epistolar; en especial subrayó las facetas que tiene la carta a la hora de concretar un discurso más libre, directo y vinculado a la oralidad del lenguaje.¹⁷⁶ Por otro lado, el aproximarse a la escritura con los métodos creativos de otras disciplinas artísticas en mente, también fue decisivo para generar dinamismo con las palabras. Hay una motivación detrás de la obra de Kerouac de usar un

¹⁷⁶ Sobre cómo el epistolario de Kerouac sirvió como una especie de estudio para preparar futuros pasajes en sus novelas, además de revisar el influjo que el género tuvo en su prosa, cf. Alberto Escobar de la Garma, *La carta como texto literario. El epistolario de Jack Kerouac*, tesis de maestría, 2013.

medio con la aproximación que se tiene de otro que viene muy a cuento con el ambiente vanguardista de su época.

En primera instancia, se encuentra la evocación de la improvisación y efervescencia del jazz. En concreto, fueron elementos del *bebop*, la vertiente por la que el literato tenía un gran entusiasmo, los que empleó para expresar en concreto un ritmo rápido con la cadencia de sus textos. No obstante, podemos afirmar que, en general, toda la tradición musical del jazz fue crucial para que Kerouac pudiera hacer énfasis en la materialidad sonora de la palabra, lo cual también decanta en una fluidez estilística notable.¹⁷⁷ Después, su interés en la espontaneidad del trazo veloz del artista gráfico para captar una impresión en un boceto asimismo fue favorable para este fin. El escritor sostuvo a lo largo de los años cuadernos llenos de *sketches* en donde ensayaba hacer estampas literarias de momentos cotidianos fugaces. Veremos, así, que la curiosidad por apelar a una inmediatez en su prosa llevó a Kerouac a profundizar en terrenos alejados del mero plano narrativo; no sólo se sirvió de un género más emparentado, en teoría, con lo fáctico que con lo literario, como sucede con las epístolas, sino que también exploró procesos de otros medios artísticos para nutrir su escritura, además de argumentarlo desde algunas nociones budistas, que representaba una doctrina religiosa contracultural a la corriente principal de su contexto sociohistórico, como veremos más adelante.

Espontaneidad epistolar

A lo largo de su vida, la escritura de cartas fue una constante para Jack Kerouac. Para múltiples corresponsales con destinos variadísimos, sus misivas por lo general son largas y, a partir del descubrimiento de su voz literaria, no es difícil encontrar epístolas que bien

¹⁷⁷ Para profundizar en el vínculo entre el estilo de Kerouac con esta música oriunda de los Estados Unidos, cf. Alberto Escobar de la Garma, *Visiones del bop. La relación del jazz con el estilo de Kerouac*, tesis de licenciatura, 2009.

podrían pasar por pasajes de algún libro suyo. Las cartas y novelas comparten no sólo el mismo tono, sino el mismo pretexto: narrar la vida del escritor. Entre lo documental y lo ficticio, Kerouac reconstruye su identidad en las cartas gracias a que éstas suelen ubicarse dentro de la no ficcionalidad, es decir, plantean la narración de experiencias fácticas por parte del remitente que el destinatario asume como tales. Bajo esta premisa, Kerouac comenzó a emular esta confesionalidad en sus novelas para, entre otras cosas, ejercitar una escritura que apelara a la inmediatez: si es algo verdadero, no habría razón para meditarlo a la hora de presentarlo en la página. Por supuesto, es ingenuo pensar que el autor escribió siempre con una postura inocente frente a esta característica propia de los géneros confesionales.

De entre todo el epistolario de Kerouac, hay una misiva que de manera específica tiene una importancia notable no tanto por su contenido, sino por la forma que fue escrita. El texto recibido por el autor cambió su aproximación a la escritura. Es bien conocido que una carta de Neal Cassady enviada a Kerouac en diciembre de 1950 fue el catalizador para que el autor de *The Subterraneans* empezara a idear su característica prosa. Hacia el final de su vida, Kerouac aún reconocía el influjo de la llamada “Joan Anderson letter” sobre su manera de escribir por su tono confesional, directo y espontáneo:

I got the idea for the spontaneous style of *On the Road* from seeing how good old Neal Cassady wrote his letters to me, all first person, fast, mad, confessional, completely serious, all detailed, with real names in his case, however (being letters). I remembered also Goethe's admonition, well Goethe's prophecy that the future literature of the West would be confessional in nature; also Dostoyevsky prophesied as much and might have started in on that if he'd lived long enough to do his projected masterwork, *The Life of a Great Sinner*. [...] The letter, the main letter I mean, was forty thousand words long, mind you, a whole short novel. It was the greatest piece of writing I ever saw, better'n anybody in America, or at least enough to make Melville, Twain, Dreiser, Wolfe, I dunno who, spin in their graves. Allen Ginsberg asked me to lend him this vast letter so he could read it. He read it, then loaned it to a guy called Gerd Stern who lived on a houseboat in Sausalito, California, in 1955, and this fellow lost the letter: overboard I presume. Neal and I called it, for convenience, the *Joan Anderson Letter* ... all about a Christmas weekend in the pool halls, hotel rooms and jails of Denver, with hilarious

events throughout and tragic too, even a drawing of a window, with measurements to make the reader understand, all that.¹⁷⁸

La misiva incentivó a Kerouac a comenzar a escribir largas narraciones sobre su vida, primero ensayando en cartas a Cassady durante unos meses, para luego escribir la versión del rollo de *On the Road* con este estilo. Las características del género epistolar, en especial su tono confesional, como ya mencionamos antes, permitieron a Kerouac encontrar un registro donde usó sus recuerdos para crear una vida ficcionalizada. Una de las premisas que de inmediato reconoció admirables en la carta de Cassady fue su tono libre de prejuicios, lo cual Kerouac imitó bajo el precepto de ser confesional, algo sin duda familiar para él gracias al sacramento en la enseñanza cristiana. Esto mismo lo explicó el escritor al detallar el estilo empleado en *The Subterraneans*:

As to the *style* of SUBS [*The Subterraneans*]: This is the style I've discovered, for narrative art, whereby the author stumbles over himself to tell his tale just as breathlessly as some *raconteur* rush [sic] into tell what has just happened to a whole roomful of eager listeners, & once he has told his tale he has no right to go back and delete what the hand hath written, just as the hand that writes upon the wall cannot go back. This decision, rather, this vow, I made, with regard to the practice of my narrative art. Frankly, gentlemen, it has its roots in my experience inside the confessionals of a Catholic childhood.¹⁷⁹

Hasta aquí hemos revisado de qué manera el gesto confesional que el escritor ejerció en sus novelas fue modelado a partir del género epistolar, con todo el supuesto impulso efusivo y rápido que esto conllevaba. El siguiente recurso para conseguir una inmediatez con su estilo lo encontró fuera del ámbito de las letras al integrar actitudes o aproximaciones creativas propias de la música y de las artes gráficas, primero de manera clara al establecer vínculos o analogías con una disciplina y luego con otra, aunque al

¹⁷⁸ Kerouac entrevistado por Ted Barrigan, en "The Art of Fiction No. 41", en *The Paris Review*, no. 43, verano de 1968. Edición en línea: <http://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac> Consultado el 17 de mayo de 2016. La carta estuvo extraviada hasta 2012, cuando fue hallada por Jean Spinosa entre los papeles de su padre, un trabajador de la extinta Golden Goose Press en donde parece que iba a ser publicada. En marzo de 2017 la Universidad Emory en Atlanta adquirió el texto a través de una subasta.

¹⁷⁹ Carta de mayo de 1963 dirigida a un juez italiano sobre el estilo confesional de *The Subterraneans*. Tanto la versión manuscrita como la revisada a máquina se encuentran en la Berg Collection de la NYPL.

final la interacción entre lo literario, lo musical y lo visual crean una escritura única donde se apela a lo espontáneo e inmediato a toda costa.

Espontaneidad desde la música y lo visual

En una actitud similar a la de sus contemporáneos en Black Mountain College, por ejemplo, Kerouac mantuvo un ojo y oído abiertos para lo que en otras disciplinas se estaba haciendo y así poder estimular su producción literaria. La intención de desarrollar y ejecutar a la hora de escribir una poética nutrida por los procesos creativos y los enfoques de otros medios, es un detalle que el autor y la crítica fomentaron para vincular la obra con el jazz y, en específico, con el *bebop*, ese género que tuvo su auge en los cuarenta del siglo XX, del cual el joven Kerouac fue entusiasta. Sobran las referencias en donde se hace mención a cerca de cómo esta “musicalidad” propia del jazz es un elemento esencial del estilo del escritor, que sin duda refuerzan su interés en la sonoridad de la palabra. Están mucho más veladas, en cambio, las reflexiones en torno a la relación de su prosa con las artes gráficas, un factor decisivo para expresar el tema de la improvisación, más por el proceso de asir lo inmediato que por la manifestación *per se* de lo que lo visual demanda al artista, como veremos adelante. Una aproximación intermedial hacia la obra de Kerouac es necesaria para revelar un perfil más detallado del complejo proceso creativo del autor.

En cuanto a la parte musical, es un ingrediente que la gente cercana a Kerouac conocía bien como esencia del estilo del escritor, aun antes de que éste fuera asociado de manera masiva con el jazz. Ya en la reseña que Allen Ginsberg hizo de *The Dharma Bums* en 1958, hay un apartado enfocado en esto, luego de citar un fragmento extenso de *The Subterraneans* que sólo es una oración:

Spontaneous Bop Prosody, a nickname one might give to this kind of writing—that is to say, read aloud and notice how the motion of the sentence corresponds to the motion of actual excited talk. [...].

Bop because, partly, in listening to the new improvisatory freedoms of progressive musicians, one develops an ear for one's own actual sounds. One does not force them into the old rhythm. Unless one wishes to protect one's old emotions by falsifying the new ones and making them fit the forms of the old.¹⁸⁰

A pesar de que Ginsberg hace mención explícita al género musical, no establece un análisis convincente y profundo sobre qué tanto permea el jazz en la obra de Kerouac.

Es interesante, no obstante, que sí hace hincapié en que esta aproximación permite al autor escribir de manera más fidedigna, verdadera, al refrendar el mito sobre cómo la improvisación enaltece y se basa en la expresión de lo real al no tener que experimentar la censura o limitaciones que un filtro racional supondría. Este prejuicio es influyente en las nociones básicas alrededor del jazz y lo ha convertido en el género musical donde la intuición y el *feeling* del intérprete no dependen, supuestamente, de estructuras preconcebidas y es el mismo pensamiento con el que una y otra vez, para bien y para mal, se evoca a la hora de mencionar la *spontaneous prose* de Kerouac.

Si bien no fue el único escritor vinculado con la Generación Beat que de manera directa hizo énfasis en cómo el jazz tuvo una trascendencia decisiva en su obra, a Kerouac se le relaciona con este género gracias a que, por un lado, hay menciones explícitas sobre el jazz en varios de sus libros, pero también debido a la propia referencialidad que el autor delineó a la hora de hablar sobre su manera de escribir:

Yes, jazz and bop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made ... That's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind ... I formulated the theory of breath as measure, in prose and verse, never mind what Olson, Charles Olson says, I formulated that theory in 1953 at the request of Burroughs and Ginsberg. Then there's the raciness and freedom and humor of jazz instead of all that dreary analysis and things like "James entered the

¹⁸⁰ "The *Dharma Bums* Review", en Allen Ginsberg, *op. cit.*, pp- 346-7.

room, and lit a cigarette. He thought Jane might have thought this too vague a gesture ...” You know the stuff.¹⁸¹

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

If I hammer, if I recall in, and keep calling in, the breath, the breathing as distinguished from the hearing, it is for cause, it is to insist upon a part that breath plays in verse which has not (due, I think, to the smothering of the power of the line by too set a concept of foot) been sufficiently observed or practiced, but which has to be if verse is to advance to its proper force and place in the day, now, and ahead. I take it that PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear and the pressure of his breath.¹⁸²

El acercamiento de Kerouac, no obstante, si bien hermanado con el de Olson, habla de una neumatometría emparentada con el jazz, lo cual decanta en una construcción que connota una atmósfera, una actitud y un sonido particulares. Además, el escritor

¹⁸¹ Kerouac entrevistado por Ted Barrigan, en *op. cit.*

¹⁸² Charles Olson, *Human Universe and Other Essays*, p. 54. El texto es de 1951, es decir, paralelo con la formulación de Kerouac al respecto, como veremos. Por lo demás, la propuesta de Olson toma en cuenta también el aspecto visual y espacial de las palabras: “Projective Verse was composition by the field; that is, it regarded the page as a canvas in which on which words could be dropped in a variety of positions, not simply one after another. The space between them indicated the pause appropriate to timing one’s reading of the verse. This emphasis on the visual aspect of poetry made the typewriter an instrument for determining precise spatial delineations, and a key tool, relating Olson’s preoccupations to those of the contemporaneous Concrete Poets of Brazil”, Vincent Katz, *Black Mountain College. Experiment in Art*, p. 186. La importancia de lo visual para Kerouac, más en el proceso de escritura aunque también presente en la materialidad del texto, es un tema que se abordará más adelante y que, como se puede ver, lo hermana con las posturas vanguardistas más conocidas de Olson.

encontraba rasgos narrativos en las líneas melódicas de los jazzistas; no es que toquen sólo sonidos desarticulados, sino que construyen sus solos para contar algo:

Like 99.9% of our American poets [Allen Ginsberg] doesn't understand breath and phrasing in jazz improvisation within the set bars of a chorus, he thinks jazz is just a "sound" and to the ear of a jazzman also just a sound. [...] To the jazzman breath-measure is the natural suspiration of a simple story-line musical or otherwise, the stress of telling, of drawing thy breath in pain to tell the story all within the disciplinary structure of the "tune," the harmonic line with its delimited bars and bridges repeating one strict chorus after another. In spontaneous prose or poetry there is the same logical rule, it has to be observed right on the dot in the fire ordeal of time passing by once and forever or hold your tongue, just like jazz or a hundred yard dust or a great oration.¹⁸³

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

En la entrevista con *The Paris Review*, Kerouac mencionó que su aproximación métrica para separar oraciones con el aliento como medida fue concebida en 1953, a pesar de que hay referencias incluso un par de años antes en donde de forma deliberada menciona el influjo del jazz en su estilo: "my finally-at-last found style & hope; since writing that I've come up with even greater complicated sentences & VISIONS—So from now on just call me Lee Konitz."¹⁸⁴ Este músico, y no Charlie Parker como por lo general se piensa, fue el responsable de que Kerouac comenzara a tener más confianza a la hora de trabajar en el tono espontáneo que buscaba. Al principio se trató más bien de una inspiración para escribir sin el temor de no ser comprendido o disfrutado por sus contemporáneos, de acuerdo con la descripción profusa que hace Kerouac del momento

¹⁸³ Jack Kerouac, "HISTORY OF THE THEORY OF BREATH AS A SEPARATOR OF STATEMENTS IN SPONTANEOUS WRITING vs Ginsberg and his "Notes Written On Finally Recording 'Howl'", manuscrito, 1962, en el Kerouac Archive, caja 12, folder 39.

¹⁸⁴ Kerouac a Neal Cassady en una carta del 9 de octubre de 1951, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 326-7. Lee Konitz es un saxofonista icónico del *bebop*, el *cool* y *avant-garde jazz*.

en que escuchó a Konitz interpretar “I’ll Remember April” y sentirse identificado con la manera en que tocó la canción y encontrar paralelismos entre los procesos creativos con los que ambos construían “oraciones”:

he foresaw the tune straight through, took complete command of it, let measures of it carry along on its own ímpetus while he busied himself *within it* with his own conception of it— [...] beautiful, sad long phrases, in fact long sentences that leave you hanging in wonder what’s going on and suddenly he reveals the solution and when he does, with the same vast foresight that he brings to a tune. [...] And at a moment of his saddest, seemingly lost note which became found in the conclusion of the “sentence” I suddenly realized “he is doing exactly what I’m doing with a sentence like ‘hints of heartbreaking loss that filtered in with chinks of October daylight from the street’ and here I’ve been worried all along that people wouldn’t understand this new work of mine because next to Daphne du Maurier it is almost completely unintelligible (for instance!)”¹⁸⁵

Kerouac, pareciera, aún tenía sus reservas en escribir fuera de un estilo narrativo más convencional como el que aprendió de Thomas Wolfe y, al menos en un principio, escuchar *bebop* fue el impulso que lo motivó a tener confianza en desarrollar una escritura más personal. No olvidemos que en ese momento el jazz moderno se desarrollaba en bandas pequeñas con solistas que tenían una técnica notable al interpretar sus instrumentos, a diferencia de las grandes bandas de *swing* años antes cuyos arreglos estaban diseñados para que la gente bailara mientras se construía la pieza de manera colectiva por los músicos. Es cierto que hubo solistas importantes antes de los *boppers*, pero no tenían el peso que sus sucesores tendrían en las pequeñas bandas modernas. Recordemos que, además, para Kerouac el desarrollo de un discurso personal era en definitiva una cualidad indispensable para conseguir expresar algo “verdadero”, de tal forma que, al encontrar este espacio que alentaba la expresión individual sobre la grupal (“Lee Konitz prefers to play alone [...], that is, *interior music*, the unspeakable visions of the individual (again) rather than tone down his mad visión in the name of “heart” or

¹⁸⁵ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 8 de octubre de 1951, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, pp. 137-8. Cursivas en el original. Daphne du Maurier fue una escritora inglesa activa en el siglo XX y con fama por sus obras catalogadas como románticas.

“great” or whatever shibboleths his well-meaning friends have”¹⁸⁶), Kerouac encontró la determinación para proseguir y fomentar el estilo que estaba creando. En un principio, entonces, el jazz del *bebop* fue relevante para el literato por su condición de ser música moderna con un énfasis en la individualidad de sus intérpretes.

Aunque para 1951 el *bop* era un estilo que ya tenía cerca de una década de existir y que poco a poco estaba ganando más seguidores en el mercado, todavía era un género asociado con una ruptura gracias a la actitud radical, ya fuera ontológica o estética, de varios de sus músicos insignia, que en el imaginario de la escena parecían perseguir un paroxismo artístico a pesar de todo, que sólo ciertos iniciados podían codificar y disfrutar:

Does Konitz try to tone down his imagination to make his music more understandable to the masses?—he’s not playing for the masses, he’s playing for musicians and listeners in the great up-going formal school, and he knows, as much as Bach or Beethoven knew, that the masses or at least masses of listeners would catch up and listen in the future and find their souls transformed, as his is, thereby; just as James Joyce knew that his *Ulysses* was but a prophetic image of styles of the soul to come, not a puzzle or any of that non-sense.¹⁸⁷

Así, vemos que, en un principio, el *bop* fue para el literato meramente el ejemplo de un discurso vanguardista que exploraba nuevas posibilidades musicales y performativas sin querer restringirse para satisfacer a un público masivo. Al igual que otros escritores contemporáneos, Kerouac encontró inspiración en otras expresiones artísticas más que en su propio nicho para decidir sobre la manera en que escribiría sus siguientes libros:

in any case, toning down is, in the end, proof of mediocrity & insincerity—but worst of all, toning down, *backing down from what you know*, is waste, shame, stagnation & death. Therefore I’ve decided to make *On the Road* and all my other forthcoming books *exactly* what I want without regard for commercial or even *LITERARY* or personal or whatever consequences; [...].¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 139. Cursivas en el original.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 138-9.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 139. Cursivas en el original. El *On the Road* que menciona Kerouac en esta cita no es el libro que se publicó después bajo ese título, sino *Visions of Cody*, que en un principio fue otra versión, una reescritura de aquel texto.

Ahora bien, fuera de esta legitimación de un tono vanguardista y personal que encontró en el jazz, Kerouac más adelante profundizó en las semejanzas que tenía su escritura con este género musical. En el caso de *The Subterraneans*, puntualizó con énfasis que su prosa se edificaba con base en nociones métricas similares a las del *bebop* para crear un efecto dinámico y ligero:

[T]his whole paragraph was written in one breath as it were, and the “Lord” at the end of it is like its period, dot, more like the sometimes “Bop” at the end of Modern Music (Jazz) and intended as a release from the extent of the phrase, the rhythmic paragraph is one phrase. I don’t use periods and semicolons, just dashes, which are interior little releases, as if a saxophonist drawing breath there. The effect is good prose, don’t you think?—certainly not obtuse, opaque, heavy-handed or dull. Certainly not baroque.¹⁸⁹

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

But there’s moonlit fognight, the blossoms of the fire flames in the stove—There’s giving and apple to the mule, the big lips taking hold—There’s the bluejay drinking my canned milk by throwing his head back with a miffle of milk on his beak—There’s the scratching of the raccoon or of the rat out there, at night—There’s the poor little mouse eating her nightly supper in the humble corner where I’ve put out a little delight-plate full of cheese and chocolate candy (for my days of killing mice are over)—There’s the raccoon in his fog, there the man to his fireside, and both are lonesome of God—¹⁹⁰

El efecto de los guiones no sólo crea un patrón rítmico que se subraya con la anáfora, sino que altera también de manera visual al texto. Hay un espacio largo, horizontal, que separa y engarza el texto, a la vez, de una manera que el punto no hace: la cadencia de las palabras remite aun de manera visual la forma en que el jazz estructura y une melodías, a la par de que se crea una nueva división del sonido que sólo puede ocurrir si se trasgrede el uso

¹⁸⁹ Kerouac al editor Alfred Kazin, en una carta del 27 de octubre de 1954, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 449.

¹⁹⁰ Jack Kerouac, *Big Sur*, p. 31.

rutinario de la puntuación, lo cual es esencial para el estilo de Kerouac: “METHOD. No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas—but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases).”¹⁹¹ Estos recursos eran atípicos en una época donde no era común encontrar en la escritura el empleo de nociones que tenían que ver con la intensidad del volumen, la duración, el tono y el uso de la pausa del aliento, lo cual ya uno de los primeros críticos sobre los Beats había intuido en la poética del movimiento:

The primary problem of poetry is notation, through the appearance of poem on page to indicate the reality of articulation. A poem is a score [...]. The Capital letters, the broken lines, the long long long lines, the shift from vernacular idiom to lofty rhetoric, these are attempts to shift from conventional idiom to actual, to increase the vocality of the verse.¹⁹²

Es cierto que, al anclar el parámetro con el que mide su escritura con el que los músicos de jazz usan para tocar los instrumentos de viento, Kerouac antepone más bien la gestualidad del género frente a la realidad: no hay antecedentes que demuestren que se haya dedicado a aprender a tocar música, por ejemplo. Vale la pena aclarar que la mención del jazz, y en especial del *bebop*, que hace Kerouac, tiene una carga semántica contextual muy clara; si bien ahora el jazz está vinculado a un ambiente sofisticado y elegante en su mayoría, por entonces la escena específica del *bop* más bien apelaba a la contracultura, a la rebeldía, a una escena de las minorías, por mencionar algunos detalles. Aún hay vestigios de ese sentido que tiene el jazz en la obra de Kerouac, aunque la balanza se inclina más a la parte estereotípica de la creación desbordada, improvisada y frenética, sin prestarle mucha atención a otros matices del contexto que han cambiado pero que en su concepción original eran importantes. A pesar de esto, la comparación establecida por

¹⁹¹ Jack Kerouac, “Essentials of Spontaneous Prose”, en *Good Blonde & Others*, p. 69.

¹⁹² Thomas Parkinson, en su libro de 1961 *A Casebook on the Beat*, citado por Michael Hrebaniak, *Action Writing. Jack Kerouac's Wild Form*, p. 139.

el autor entre su manera de escribir y la ejecución de un jazzista se cimienta ante todo si se toma en cuenta que el jazz desde sus inicios tiene una base sólida en la oralidad, como se aprecia en elementos característicos del género como el *call-and-response* y el *scat*.¹⁹³ Por fortuna, contamos con grabaciones profesionales y caseras de Kerouac en donde hay una clara evidencia del interés del escritor en la materialidad sonora de la palabra. En vida del autor, tres álbumes con lecturas de algunos textos en su propia voz fueron lanzados al mercado, aunque poco a poco han ido apareciendo más grabaciones, de tal modo que se puede inferir que la sonoridad del lenguaje es un aspecto que no debe perderse de vista a la hora de estudiar a un autor interesado en registrar su voz, tanto en la página como en la cinta.¹⁹⁴

Al hacer énfasis en la oralidad subyacente del jazz, Kerouac invoca un registro, una actitud, una escena que resignifica la manera en que escribe, si bien su prioridad es, ante todo, crear una voz que, como la de un buen solista u orador, no necesita cuestionarse puesto que va siempre a tiempo, lo cual decanta también en la seguridad de no necesitar hacer correcciones en lo escrito:

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

¹⁹³ En el jazz existe la presencia de un lenguaje creado a partir de una raíz afroamericana cuyo eje primordial se basa en la oralidad y cuya característica más destacada es la repetición. En este sentido, el *call-and-response* le proporciona al género un dinamismo que radica en una interacción polifónica; en términos formales, en el jazz el músico emisor se vuelve receptor y viceversa, en un diálogo sostenido entre voces, aunque no exclusivo entre los músicos, sino que se extiende a la audiencia. Este elemento dialógico se encuentra también, por ejemplo, en el *gospel* donde el predicador declama una oración en la que llama a su congregación y los feligreses responden al unísono. Por su parte, el *scat* es un estilo de canto en donde la voz, lejos de cumplir una función lingüística al no emplear palabras, se usa como un instrumento vocal cuyo potencial significativo resulta considerable a nivel emotivo. El jazz tiene una fuerte tradición basada en la locución vocal misma que nutre a la obra de Kerouac.

¹⁹⁴ La discografía principal de Kerouac comprende *Poetry for the Beat Generation* y *Blues and Haikus*, ambos de 1959, así como *Readings on the Beat Generation*, de 1960. En 1999, se editó *Reads on the Road*, con grabaciones inéditas. Counter Culture Chronicles, un sello holandés pequeño, sacó un tiraje limitado de otra grabación de Kerouac en 2014. Editado en casete, *The Northport Tapes* revela el uso cotidiano y lúdico que tenía el escritor con su grabadora para registrar su voz ya sea cantando o divagando, pero siempre con un registro coherente con lo que se lee en sus páginas. La tendencia muestra que deben de existir más de sus grabaciones aunque aún no han salido a la luz pública.

way or forever hold tongue—*no revisions* (except obvious rational mistakes, such as names or *calculated* insertions in act of not-writing but *inserting*).¹⁹⁵

En esta premisa de su “Essentials of Spontaneous Prose”, salta a la vista la invitación, no a corregir ni a revisar, sino a insertar texto de manera precisa. Si uno compara estas nociones con la manera en que D.T. Suzuki describe la pintura zen y la vida misma, se puede hallar cierta concordancia:

Life delineates itself on the canvas called time; and time never repeats: once gone, forever gone; and so is an act: once done, it is never undone. Life is a *sumiye*-painting, which must be executed once and for all time and without hesitation, without intellection, and no corrections are permissible or possible. Life is not like an oil-painting, which can be rubbed out and done over time and again until the artist is satisfied. With a *sumiye*-painting, any brush stroke painted over a second time results in a smudge; the life has left it. All corrections show when the ink dries. So is life. [...] Zen therefore ought to be caught while the thing is going on, neither before nor after. It is an act of one instant.¹⁹⁶

Esta precisión y plena confianza en los actos se consigue sólo después de una disciplina rigurosa. La espontaneidad detrás del estilo de Kerouac, al igual que la de alguien que pinta *sumi-e*, le da la apariencia a éste de ser algo fácil y sencillo de conseguir pero detrás hay un trabajo considerable para alcanzar esa expresividad. Esta manera de crear sin estar en contra de las correcciones para evitar cualquier censura de la espontaneidad del artista, Kerouac la equipara con distintas expresiones artísticas y con cualidades de la oralidad en una apología que escribió sobre su estilo:

No jazzman or runner or orator ever went back and revised his solo because spontaneous art, like action painting, is once and forever or nothing: a discipline to be compared truly to the Ordeal of fire or by water when you had to get out in time or perish.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Jack Kerouac, “Essentials of Spontaneous Prose”, en *Good Blonde & Others*, p. 70. Cursivas en el original.

¹⁹⁶ Daisetz Teitoku Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, p. 300.

¹⁹⁷ Jack Kerouac, “HISTORY OF THE THEORY OF BREATH AS A SEPARATOR OF STATEMENTS IN SPONTANEOUS WRITING vs Ginsberg and his “Notes Written On Finally Recording ‘Howl’”, mecanuscrito, 1962, en el Kerouac Archive, caja 12, folder 39.

Tanto la referencia pictórica del budismo zen como la mención del estilo de varios expresionistas abstractos pueden servir de puente, además, a un tipo de efecto o gesto más afín con otra disciplina que no es la literatura. Esto nos inserta en la aproximación de Kerouac a las artes gráficas y el influjo que esta relación tuvo con su estilo, una faceta muchísimo menos conocida que la más evidente con la música.

Si, como vimos, la presencia de lo musical en el estilo de Kerouac es la primera referencia intermedial que viene a la mente al revisar la manera en que asimiló la gestualidad y atmósfera de la escena del *bebop*, la siguiente forma en que el autor apuntaló su aproximación a la creación literaria espontánea fue yuxtaponiendo la técnica de elaborar bocetos propia del contexto gráfico. Es este aspecto, Kerouac no sólo entiende su escritura a través de una actitud detrás de otro medio, sino que imita con intención deliberada lo que el artista gráfico hace en términos formales gracias al uso de libretas en donde, *in situ*, describía escenas que presenciaba, de manera rápida y mientras concentraba la mirada para que las palabras fueran lo más precisas posible sin pasar por un filtro que ornamentara lo que se percibía de manera directa. Michael Hrebeniak da a entender que el escritor nombraba su proceso creativo de manera indeterminada y aleatoria: “[what] Kerouac variously describes as “sketching,” “bop prosody,” “free prose,” and “wild form” through “infantile pileup of scatological buildup” implies [...] a willingness to experiment beyond the rationalist drives of socialization.”¹⁹⁸ Sin embargo, difiero en esto puesto que Kerouac tenía claro qué tipo de recurso empleaba para nutrir su prosa, y tanto la parte musical como la visual son fuentes distintas que no mezclaba al explicar su estilo, como veremos a continuación. Es una deficiencia de la crítica en torno a Kerouac el no haber puesto suficiente atención al ejercicio gráfico que enriqueció la manera en que edificó su obra, lo cual aquí retomamos como un gesto de vanguardia al

¹⁹⁸ Michael Hrebeniak, *op. cit.*, p. 211.

asomarse a procesos creativos fuera de la literatura para romper con esquemas narrativos tradicionales.

El valor que los cuadernos de bocetos de artistas tienen hoy en día ha sido reconocido sólo de manera más o menos reciente. La acuarela, por ejemplo, una de las técnicas más frecuentadas al momento de ejecutar este tipo de notas visuales, en un principio fue usada principalmente por arquitectos, topógrafos, creadores de mapas y amateurs. Fue a finales del siglo XVIII cuando poco a poco esta técnica fue ejercitada por pintores reconocidos gracias a una serie de características hasta entonces no exploradas en el ámbito artístico, como que ofrecía un control de tonos poco complicado, a diferencia del óleo se aplicaba y secaba rápido, además de que su portabilidad permitía explorar nuevos temas con espontaneidad. La acuarela pronto se convirtió en un medio con el cual se podía conjugar la expresividad de los trazos veloces y sencillos de un dibujo con una gama cromática más elaborada propia del óleo: “[Watercolour] was also the ideal vehicle with which to bridge the gap between the simpler drawing processes and painting in oils (and, as such, it therefore proved most attractive to amateur artists, who could master it much more easily than oil paint).”¹⁹⁹ Es por esto que con el paso del tiempo, la expresividad del boceto, vinculado con la acuarela aunque no exclusivamente a ésta, comenzó a interesar a distintos artistas que buscaban no sólo capturar un tema en un estudio para luego desarrollarlo en una obra más cuidada, sino que querían encontrar una elocuencia gráfica basada en la espontaneidad propia del tipo de dibujos que se hacen en el cuaderno de bocetos, en donde además puede apreciarse el proceso y desarrollo del quehacer artístico del pintor. Vincent van Gogh fue uno de los artistas que de manera deliberada buscó ejercer la rapidez del dibujo en su pintura. En una carta, el artista

¹⁹⁹ Eric Shanes, “J.M.W. Turner: The Finished Watercolour as High Art”, en *Turner. The Great Watercolours*, p. 11.

reflexiona sobre cómo debe ejercitarse el dibujo hasta conseguir una soltura similar a la que se tiene al escribir:

It's more or less the same with drawings as with writing. When one learns to write as a child, one has the feeling that one will never discover how to do it, and it seems to be a miracle when one sees the schoolmaster write so quickly. Nevertheless, in time one grasps it. And I really believe that one must learn to draw in such a way that it's as easy as writing something down, and that one must master proportion and learn to see in such a way that one can reproduce at will whatever one sees on a larger or smaller scale.²⁰⁰

La comparación aquí entre escritura y dibujo resulta apremiante, puesto que esa pericia sin esfuerzo en el dibujo de la que habla el holandés, conseguida sólo después de ejercitar el trazo una y otra vez, marcó también la intuición de Kerouac para buscar esa espontaneidad al imitar las premisas de la elaboración de bocetos y aplicarlas en la escritura. La desenvoltura del boceto favorece asir con el dibujo lo que se ve en el instante, y esa cualidad en sus letras era justo lo que el literato buscaba. Sin embargo, Kerouac no se acercó a la práctica del boceto con el fin de elaborar descripciones, sino para poder ejercitar esa velocidad entre percibir algo alrededor y plasmarlo con letras en el cuaderno. La adquisición de la destreza de poder conseguir resultados llenos de una expresividad espontánea es una característica que vincula a Kerouac con van Gogh que, como veremos más adelante, sugiere algunos paralelismos no sólo por menciones explícitas del pintor que en su correspondencia el literato hace, sino también por la manera en que ambos pensaron y justificaron el hecho de voltear su mirada hacia Asia por cuestiones estilísticas vinculadas con la inmediatez en la creación artística.²⁰¹

²⁰⁰ Vincent van Gogh a su hermano Theo, en la carta 265, de septiembre de 1882, en Vincent van Gogh, *The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition*, vol. 2, p. 155.

²⁰¹ Durante el periodo que estuvo en Arles, en donde supuestamente había encontrado paisajes nipones, el pintor escribió: "The Japanese draws quickly, very quickly, like a flash of lightning, because his nerves are finer, his feeling simpler. I've been here only a few months but — tell me, in Paris would I have drawn *in an hour* the drawing of the boats? Not even with the frame. Now this was done without measuring, letting the pen go", en una carta a su hermano Theo van Gogh del 5 de junio de 1888, en *ibid.*, vol. 4, p. 110. La idea de vincular lo espontáneo con Japón de manera intrínseca, gracias a las cualidades libres de pensamientos complejos que poseen los habitantes de aquel continente, es un prejuicio que imperaba a finales del siglo XIX que se fue construyendo poco a poco en Europa, como revisamos en el capítulo 1. La manera en que Kerouac idealizó todo aquello proveniente de las culturas asiáticas con fines de aplicarlo a

Al rastrear el momento en que Kerouac comenzó a integrar el concepto del bocetaje para orientar su prosa, de nueva cuenta nos remontamos a 1951 y a ese diario que comenzó en el hospital que ya mencionamos al revisar cómo fue que especuló y armó la estructura vivencial de su obra. Fue el 25 de octubre de ese año cuando intentó por primera vez lo que Ed White, un amigo arquitecto, le sugirió: escribir de manera ágil de la misma manera en que un artista gráfico elabora bocetos. Para el literato, este acercamiento significó otra manera de conseguir una expresión literaria espontánea y rápida que, por ende, favorecía lo que él entendía como una obra sincera, lo cual era cualidad esencial para la escritura del autor, como ya se ha mencionado con anterioridad:

Sketching (Ed White casually mentioned it in 124th Chinese restaurant near Columbia, “Why don’t you just sketch in the streets like a painter but with words”) which I did... everything activates in front of you in myriad profusion, you just have to purify your mind and let it pour into words [...] and write with 100% personal honesty both psychic and social etc. and slap it all down shamelessly willy-nilly, rapidly until sometimes I got so inspired I lost consciousness I was writing. Traditional source: Yeats’ trance writing, of course. It’s the *only way to write*. I haven’t sketched in a long time now and have to start again because you get better with practice. Sometimes it is embarrassing to write in the street or anywhere outside but it’s absolute... it never fails, it’s the thing itself natch.²⁰²

Puede notarse que la sugerencia fue fecunda en la mente de Kerouac porque estaba persiguiendo una forma de aprehender un tono espontáneo, pero aquí la aproximación, a diferencia de la que existe con el jazz, es aun vivencial: sale a las calles a escribir en su libreta del mismo modo en que el pintor va a los exteriores a capturar escenas con su cuaderno de bocetos. El formato que le brindaban las pequeñas libretas para escribir fue algo que poco a poco Kerouac fue integrando en su quehacer literario cotidiano; era mínimo el riesgo de perder alguna impresión o idea útil para luego desarrollarla, además de que siempre podía desglosar recuerdos que no quería olvidar. Así, los cuadernos de

la creación artística no dista mucho de la percepción que van Gogh tuvo décadas antes, como revisaremos más adelante.

²⁰² Kerouac en una carta a Allen Ginsberg del 18 de mayo de 1952, en Jack Kerouac, *Selected Letters, 1940 – 1956*, p. 356. Cursivas en el original.

notas se convirtieron no sólo en una especie de gimnasio portátil de escritura espontánea, sino también en un soporte mnemotécnico vital para la creación de sus novelas: “The little notebooks provided raw material of two kinds: diaristic details, like a reporter’s notes, about events at hand and an endless retracing in memory of all the events of his life, reaching back to his earliest childhood memories in Lowell.”²⁰³

La presencia del recurso del boceto en el plano de la escritura fue decisiva para la concreción del estilo de Kerouac a tal grado que aun él reconoció que no fue sino hasta que integró este elemento en el otoño de 1951 cuando comenzó a cobrar sentido la *spontaneous prose*. Esto es revelador si tomamos en cuenta que la versión del rollo de *On the Road*, sin duda el referente más lejano en donde el escritor trató de concretar una narrativa moderna, alejada de la prosa que imperaba en su tiempo, la escribió durante la primavera del mismo año:

when I wrote *On the Road* in 1951 [...] I’d not yet learned looseness of talking-speech and was imitating a kind of anxious Dashiell Hammett or Wm. Lee—by the time I had made the great discovery of Sketching, writing fast without thought of words, in the same Fall I’d lost my contact with speech-styles and begun writing in what I write now, a kind of special stylized Proust-like but American private monotone, modern Proust indeed.²⁰⁴

De acuerdo con el diario que llevó en 1951, Kerouac hizo su primer boceto literario el 25 de octubre, pero fue hasta semanas después que trabajó con seriedad en ello para apreciar el verdadero alcance de la técnica y aplicarla en la reescritura de *On the*

²⁰³ Barry Gifford y Lawrence Lee, *Jack’s Book. An Oral Biography of Jack Kerouac*, p. 160.

²⁰⁴ Kerouac en una carta a Neal Cassady, antes del 15 de abril de 1955, en Jack Kerouac, *Selected Letters, 1940 – 1956*, p. 473. Aquí hay un ejemplo de cómo la vanguardia estadounidense a mediados del siglo pasado se construyó a partir de marcar distancia de la tradición eurocéntrica pero partiendo de ella, lo cual se desarrolla en el capítulo dos. Cabe mencionar que, a pesar de que aquí Kerouac hace mención al literato francés por la afinidad e inspiración entre los tonos, hay una similitud también en los procesos escriturales. Los cuadernos de Proust donde escribió su obra están llenos de “paperoles”, pedazos de papel de diferentes tamaños (hay rollos de hasta dos metros) que pegaba en las hojas para insertar fragmentos mientras revisaba sus textos. Este ensamblaje literario detrás de su proceso creativo es sugerente a la hora de recordar los rollos de Kerouac, que es poco probable, hasta donde sé, haya conocido la metodología de escritura de Proust para replicarla con la máquina de escribir.

Road que estaba preparando entonces y que se publicaría después como *Visions of Cody*, el primer texto que en realidad escribió con su *spontaneous prose*:

I'm on the verge of some crazy discovery that'll tear my head off for good—or make me great. The system of writing I use when sketching is tranced fixation upon an object before me, “dreaming on it” expresses it exactly; now I'm about to try the most dangerous experiment of my life; the same tranced unconscious fixation upon the object which will now be the successive chronological “visions” of Neal, [...] As in sketches, as in all portraitures, present tense.²⁰⁵

La manera en que el género pictórico del retrato se imbrica en la conceptualización de la narrativa de Kerouac puede detonar nuevas perspectivas sobre sus obras. En el caso de sus “Visions” esto es más evidente puesto que se trata de asir diferentes aristas de la personalidad de alguien, como más adelante revisaremos justo con otros de los géneros que formuló.²⁰⁶

Esta atención en fijar el presente mediante la gestualidad espontánea que conlleva la elaboración de bocetos, tal y como la encontramos en el arte zen, Kerouac la consiguió al dejar de lado los formatos de escritura previamente adquiridos, ya fueran gramaticales o literarios. Esto resultó en una creación de géneros personales que subvertían a los tradicionales, como veremos adelante. El proceso, por supuesto, implicó bastante análisis y no fue para nada indeliberado:

I was in myself revolutionizing writing by removing literary & that curious “literary grammatical” inhibition from its moment of inception, removing most of all of course, the obstacles that came from my own personal stupidity which is still with me but temporarily under control.²⁰⁷

La decisión de suprimir ese bagaje que prefiguraba su escritura de algún modo evoca el proceso creativo de John Cage al usar las operaciones del azar como una herramienta para

²⁰⁵ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 14 de noviembre de 1951, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 161.

²⁰⁶ En su ensayo “‘Visions of Jack’: Sacred imagery in Kerouac’s writing and painting”, Stefania Benini analiza la presencia de los ángeles y de las epifanías en varios de los dibujos del escritor como un motivo de hierofanías. Benini hace un vínculo, además, entre las “Visions” de Kerouac y las hagiografías presentes en el catolicismo. Cf. *Kerouac. Beat Painting*, pp. 75-81.

²⁰⁷ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 14 de noviembre de 1951, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 161.

suprimir su expresión individual luego de asimilar ciertas lecciones del budismo zen que conoció de forma directa por D.T. Suzuki:

These [chance-created] pieces, like virtually all of my work since the late forties [sic], early fifties, are non-intentional. They are written by shifting my responsibility from making choices to asking questions. The questions were answered by means of *I Ching* chance operations. Following my studies with Suzuki Daisetz in the philosophy of Zen Buddhism, I have used in all my work, whether literary, graphic, or musical, *I Ching* chance operations in order to free my mind (ego) from its likes and dislikes, trusting that this use was comparable to sitting crosslegged, and in agreement with my teacher that what Zen wants is that mind not cut itself off from Mind but let Mind flow through it.²⁰⁸

El nacimiento de las operaciones del azar como método de composición para Cage nació con el último movimiento del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* en febrero de 1951, apenas ocho meses antes de que Kerouac implementara el *sketching* como técnica para alcanzar un lenguaje espontáneo y libre de cualquier pretensión literaria, en teoría. No hay indicios de que el escritor tuviera contacto con el compositor o con su obra, pero la similitud entre los propósitos de ambos resulta, cuando menos, sugestiva. Por supuesto, Kerouac aún no tenía en 1951 ni interés ni conocimiento sobre el budismo pero, más adelante, se puede inferir que la doctrina del Buda, así como a Cage, le haya dado sentido a las decisiones creativas que ya había tomado, aunque a diferencia de éste, el escritor no desarrolló una suspensión del yo a la hora de crear su obra.²⁰⁹

Incluso en los primeros ejercicios que tuvo con la nueva técnica, Kerouac ya encontraba cualidades que su prosa anterior no tenía: “I’ve been ‘sketching’ [which is in effect the discovery itself] and ‘writing’ as of yore, both at the same time, lamenting and realizing now & then that the writing isn’t as pure and really truly as good prose as the

²⁰⁸ John Cage, citado en Kay Larson, *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, p. 180.

²⁰⁹ Quizá uno de los escasos ejemplos donde Kerouac borra su ego es en algunos haikus escritos en 1964. Regina Weinreich apunta: “These appear to have been written from the point of view of Kerouac’s cat, while he was drunk.”: “I’ll climb up a tree / and scratch Katapatafataya”, “If I go out now, / my paws / will get wet”. En Jack Kerouac, *Book of Haikus*, p. 179.

sketching.”²¹⁰ No olvidemos que el escritor en ese mismo diario había ya decidido escribir usando su vida como tema con la actitud moderna que reconoció en el discurso musical del *bop* de Lee Konitz. La asimilación de la práctica gráfica del bocetaje a la hora de escribir le permitió reafirmar tanto su interés por narrar lo que sucedía alrededor en su cotidianidad, como también el hacerlo de un modo que no replicara la tradición y, en este sentido, en la génesis de la *spontaneous prose*, especialmente por el vínculo con el *sketching*, puede reconocerse cierta actitud vanguardista en Kerouac que trata, gracias a su conocimiento de la narrativa canónica, reinventar el modo de escribir:

So-called sketching is merely writing about living things, either in front of you or foremost haunting yr. memory (latter is Proust), & the result is not “literature” and certainly not fiction but definitely something living (all this applies to *me* at least, for I know that Dostoevsky *imagined* a living thing almost every time, & so Balzac, but my idea is, these were 19th century absorptions & hangups no longer genuinely possible, the thing now, as Céline, Proust, Wolfe, Genet & Joyce have shown, being no longer fictions, imaginings of reality, but the great interior monologue of the modern tongue written either in exile, jail or sickbed... what I’d call THE TRUE STORY OF THE WORLD—IN AN UNDERTONE—FROM UNDERGROUND—[...]) and generally speaking I’m to be forgiven for saying that it is not “fiction” or even “literature” in the literary and publishing sense.²¹¹

Asimismo, en otra de las decisiones detalladas en el diario, Kerouac redacta que con esta técnica de bocetaje iba a escribir el resto de sus textos como un medio para evitar cualquier simulación que para él estaba implícita en la escritura ficcional: “This ‘sketching’ is the actual writing that I will have to do from now on because I don’t believe in the rest any more—so-called ‘objectivity,’ so-called ‘story,’ the *pretense* of it, the *smirk*.”²¹² Aunque los *sketches* eran de extensión corta, poco a poco el escritor fue adaptando el estilo en unidades de largo aliento que devendrían en la composición de su *spontaneous prose*. La técnica supone además una recolección de momentos que se

²¹⁰ Jack Kerouac, en una entrada de su diario del 15 de noviembre de 1951, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 163. Cursivas y corchetes en el original.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 163-4. Cursivas en el original.

²¹² *Ibid.*, p. 164. Cursivas en el original.

coleccionan para crear una narrativa, de algún modo como un *scrapbook* metafórico: los recortes de escenas, la atención arbitraria a los *ephemera* memorables para el autor que articula para concebir una historia desde su perspectiva. Es imperativo comenzar a refrendar una lectura de Kerouac en donde las estrategias visuales que internalizó para crear su escritura sirvan como brújulas para orientar una apreciación estilística invaluable.

A la larga Kerouac confirmó el valor decisivo que tuvo el boceto en su estilo y resulta muy coherente si uno revisa que, a través de su obra, la plástica fue un motivo que alimentó su escritura. Si bien no se ha profundizado este detalle como un tema recurrente en sus páginas, un mero recorrido superficial nos revela una cantidad notable de referencias de distintos soportes visuales a los que estuvo expuesto. Aunque valdría la pena hacer una distinción entre cada una de estas menciones por tener en sí mismas características diferentes, aquí sólo mencionaremos que entre ellas se encuentran desde actrices y actores, pintores, hasta comics y series de televisión de la época. El gusto y atención que dedicó al arte visual fue lo suficiente persistente para que comenzara él mismo a pintar en 1956: “I’ve begun to paint, hence all the excitement about painting, started in Mexico City last October, first with pencil, then chinks, then watercolor, then paint... my first painting: God.”²¹³ En su carta a Ed White de abril de 1957, Kerouac no sólo hace un recuento de los cuadros y pintores que lo cautivaron en la National Gallery y el Louvre luego del viaje que hizo a Inglaterra y Francia a principios del año, sino que también le agradece a su amigo la sugerencia de empezar a hacer bocetos literarios seis años atrás:

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

²¹³ Jack Kerouac, en una carta del 28 de abril de 1957 a Ed White, en Jack Kerouac, *Selected Letters, 1957 – 1969*, p. 32.

And how in Dickens did you know always I wd. become painter somehow?²¹⁴

No es clara la distinción que hace el escritor entre escribir y pintar, pero la relación que establece en equiparar ambas prácticas con un mismo origen es sugerente. En realidad, es precisamente la aproximación de materializar lo espontáneo de manera rápida lo que permite el vínculo dentro de la práctica artística de Kerouac, ya sea en literatura o en un soporte visual (“So I will paint what I see, color and line, exactly FAST...”²¹⁵). Esta expresión de la espontaneidad en la creatividad bicéfala de Kerouac estuvo regida por una retroalimentación entre la máquina de escribir y el pincel:

Every time I start to write, lately, I end up painting, but I’m just an amateur painter... tho I did a lifelike portrait of Phil [Whalen] in pencil... “Buddha Red Ears” is title, because the red flowers in sun came into window and lit up his shell translucent ears bright red, which I reddened on pencil sketch with red crayon...²¹⁶

En ese mismo año de 1957, *Black Mountain Review* publicó los “Essentials of Spontaneous Prose”, una suerte de manifiesto en donde Kerouac detalla de manera lúdica el método con el que escribe. La aparición de este escrito dentro del marco de la publicación que se hacía en el Black Mountain College, semillero de la vanguardia en Estados Unidos, como se revisó en el capítulo anterior, no es casual y encauza al escritor con la agenda de los artistas vanguardistas de su tiempo. El texto tiene referencias a cómo conseguir la espontaneidad haciendo referencia al jazz, a la ejecución que tiene un boceto, o a un estado mental que remite a una práctica meditativa, punto que revisaremos más adelante. En cuanto a la parte visual, el primer punto en la lista es claro: “SET-UP. The object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a

²¹⁴ *Ibid.*, p. 34. El episodio sin duda fue seminal para Kerouac. Salvo por el número de calle distinto, cinco años antes describe el episodio en otra referencia citada aquí en la nota 202.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁶ Jack Kerouac, en una carta a Gary Snyder del 24 de mayo de 1957, en *ibid.*, p. 41.

definite image-object.”²¹⁷ Dos años más tarde, en el *Evergreen Review* apareció otro enlistado en donde Kerouac vuelve a mezclar puntos que se sostienen en reminiscencias de orden musical, visual y budistas. En un principio, “Belief & Technique for Modern Prose” fue escrito y adjuntado en una carta en 1955 como una defensa en contra de la crítica que Stanford Whitmore, escritor de una novela con tema jazzístico, le hizo. En esta lista se incluyen más referencias al *sketching* que en su manifiesto previo, si bien aquí también hay reminiscencias musicales y, aun más, las que refieren a cierto estado mental anhelado de acuerdo con su acercamiento al budismo. Cuatro de los treinta puntos hacen referencia al arte visual, y ejemplifican el peso de lo visual para el estilo de Kerouac: “21. Struggle to sketch the flow that already exists intact in mind [...] 22. Dont think of words when you stop but see picture better [...] 25. Write for the world to read and see yr exact pictures of it [...] 26. Bookmovie is the movie in words, the visual American form [...].”²¹⁸

Hasta su muerte, Kerouac no dejó de pintar ni de dibujar de manera continua, como se puede constatar en el libro *Departed Angels, The Lost Paintings of Jack Kerouac*, de Ed Adler, dedicado a documentar y comentar la obra pictórica del literato, que hasta hace poco había pasado desapercibida. En 2018, el Museo MAGA en Gallarate, al norte de Italia, fue sede de la primera exposición dedicada a la obra visual de Kerouac, en donde se le presenta como un artista compatible con diferentes medios, aunque no fue el único de los Beats que se interesó en el arte gráfico ni mucho menos sus pinturas y dibujos son los más notables. No obstante, sí fue de los pocos que tuvo contacto con pintores

²¹⁷ Jack Kerouac, “Essentials of Spontaneous Prose”, en *Good Blonde & Others*, p. 69.

²¹⁸ Jack Kerouac, “Belief & Technique for Modern Prose”, en *ibid.*, pp. 72-3. La mención a “bookmovie” remite a uno de los géneros inventados por el autor, como se mencionó con anterioridad. Si bien no entra dentro del concepto de boceto, la cinematografía apela a un efecto inmediato basado en lo audiovisual, fenómeno que conjunta dos elementos importantes para el estilo kerouaquiano. El único vínculo que tuvo Kerouac con lo cinematográfico fue al escribir un guión que él mismo narra en el filme de Robert Frank y Alfred Leslie *Pull My Daisy*, de 1959. Más adelante, al revisar con detalle los contenidos de *Some of the Dharma*, se profundizará en este género que el propio Kerouac consideraba su mejor invención.

contemporáneos como Larry Rivers, Tom Field, Raphael Soyer, Hugo Weber, Jan Müller, Willem de Kooning y Franz Kline, algunos de ellos vinculados con el expresionismo abstracto y el Black Mountain College, en los cuales se puede encontrar una afinidad de ruptura con la tradición eurocéntrica, como se revisó en el capítulo anterior.²¹⁹ Con ellos intercambió impresiones sobre el ejercicio gráfico, aunque Kerouac tenía en claro lo que buscaba al imitar la elaboración de bocetos con palabras.

Este convivio e interacción con otros artistas en Nueva York es un aspecto poco mencionado sobre el literato. A partir de su exposición mediática luego de la publicación de *On the Road* en 1957, Kerouac y otros Beats comenzaron a frecuentar círculos intelectuales en donde otros artistas surgentes se reunían. Así como los expresionistas abstractos de la primera generación se reunían en The Artists' Club para socializar y discutir las posturas innovadoras de sus obras, una segunda camada de pintores, junto con artistas de otras disciplinas, comenzaron a habitar una zona poco favorecida aunque con rentas muy baratas: la 10th Street en Manhattan, en específico entre la 3rd y 4th Avenues. Esa cuadra fue bautizada como "The Block of the Artists" por el crítico de arte Harold Rosenberg en su ensayo de 1959 "Tenth Street: A Geography of Modern Art". Cerca estaba The Cedar Bar, donde era fácil encontrarse a Morton Feldman, Philip Guston, Larry Rivers, Frank O'Hara o Allen Ginsberg entre los parroquianos del lugar. Además, una serie de galerías comenzaron a establecerse para exhibir y congregar a la comunidad artística: Area, Brata, Camino, Green, Hansa, March, Phoenix, Tanager... La diversidad de oferta artística en estos lugares era común. Y Kerouac participó en ese círculo, de acuerdo con el fotógrafo John Cohen: "There were poetry readings in the galleries as well as jazz. Musician David Amram and Jack Kerouac performed and recited together at the

²¹⁹ Tom Field, presente durante los últimos años del Black Mountain College, aparece aun en *Big Sur* bajo el nombre de Lanny Meadows. Algunas de sus obras tienen pinceladas con cualidades caligráficas. La cercanía con Kerouac se puede notar en uno de sus cuadros, *The Kerouac Painting*, de 1960, que tiene un elemento colaborativo del escritor: un dibujo a lápiz pequeño de una figura humana de palitos.

Brata Gallery.”²²⁰ Si bien la duración de esta, de finales de los cincuenta a principios de los sesenta del siglo pasado, es posterior a la etapa cuando Kerouac formuló sus principios creativos con préstamos de otros discursos artísticos, me parece pertinente mencionar el vínculo con este grupo de artistas justo por la afinidad colaborativa entre ellos. Además, esto sirve como un antecedente de la comunidad artística vanguardista en la que se movió Kerouac y otros Beats que no es mencionado con frecuencia.

Pero volvamos al bocetaje lingüístico del escritor. Si bien el impulso que motiva al artista gráfico a recrear con trazos rápidos la realidad en sus dibujos preliminares es, en un principio, una guía para elaborar una obra más calculada después, en sus *sketches*, Kerouac se limita a delinear las descripciones de diferentes escenas cotidianas en su entorno como un pretexto para articular de manera concisa algo espontáneo. Dentro de la lista de géneros que tenía en mente para escribir su *Duluoz Legend*, el *sketch* es definido por Kerouac como “a prose description of a scene before the eyes. Ideally, for a BOOK OF SKETCHES, one small page (or notebook size) about 100 words, so as not to ramble too much, and give an arbitrary form.”²²¹ Este libro fue publicado de manera póstuma e incluye los bocetos de Kerouac de 1952 a 1957, justo el periodo cuando comenzó a desarrollar su *spontaneous prose*, además de iniciar sus estudios en el dharma. *Book of Sketches* está, al igual que *Some of the Dharma*, editado como un facsimilar de la composición del texto que Kerouac diseñó manualmente con su máquina de escribir a la hora de vaciar sus cuadernos. Esto sin duda ayuda a percibir la cualidad ligera de los bocetos por su simple puesta en página. Los escenarios, personajes y tonos varían a lo

²²⁰ John Cohen, *Cheap Rents... and de Kooning*, p. 64. El libro de Cohen, residente de la cuadra y vecino de Willem de Kooning y del fotógrafo Robert Frank, es una recopilación de fotografías tomadas entre 1957 y 1963. No sólo hay escenas cotidianas del Cedar Bar y de las galerías, en donde se pueden distinguir rostros de varios artistas, sino también de algunos *happenings* o de escenas en la vía pública. En particular, resulta importante la mirada de Cohen porque documentó la filmación del cortometraje *Pull My Daisy*, dirigida por Robert Frank y Alfred Leslie, narrada por Kerouac y basada en un texto suyo.

²²¹ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 342.

largo del libro; mientras algunos son bocetos lacónicos, otros continúan por varias páginas. No hay necesariamente una cronología entre ellos, y aun dentro de uno mismo diferentes tiempos pueden jugar un papel simultáneo, lo cual podría relacionarse con un sentido cubista de la literatura al fragmentar tiempo y espacio, un guiño vanguardista en el estilo de Kerouac que explotó de manera profusa en *Visions of Cody*.²²² Para el pintor George Condo, esta característica de los bocetos del escritor es fundamental para crear un efecto determinado que, en su conjunto, estas anotaciones crean: “They seem to be running straight at you and then split up unexpectedly into multiple directions simultaneously, ending on a resolved note somehow related and yet striking out in a new direction.”²²³

Los bocetos a Kerouac le sirven como una suerte de canal paralelo en donde escribe impresiones bajo un formato reducido por su propia decisión y pueden, o no, aparecer con más detalle en otros textos. Un mismo evento fáctico en la vida de Kerouac puede encontrarse de manera simultánea ora en un cuaderno, ora en una carta, ora en una novela: cada género le permite abordar el hecho de distinta manera, aunque en varios casos es en las notas donde está la semilla de la cual brotará el texto final. No obstante, los bocetos de estos cuadernos por sí mismos son valiosos gracias a que nos revelan la precisión con la que Kerouac elige sus palabras; al no estar dispuestas linealmente en la página, en los grandes párrafos con los cuales se vincula más al autor de *The Subterraneans*, es posible percibir otra tesitura, otros matices intrínsecos en su prosa que remiten a la vez a lo sonoro, lo espontáneo e incluso lo visual gracias al empleo de cierta cadencia y adjetivizaciones, como se puede notar en el siguiente *sketch*:

²²² Michael Hrebniak, en su libro *Action Writing. Jack Kerouac's Wild Form*, le dedica un capítulo al análisis de esta obra poniendo énfasis justo en las superposiciones temporales que Kerouac hace para quebrar una narrativa lineal.

²²³ George Condo, en su introducción en Jack Kerouac, *Book of Sketches*, p.xi.

CAT SKETCH ON THE CONCORD RIVER
(1954)

The Perfect Blue Sky
Is the Reality, all 6
Essential Senses abide
 there in perfect
 indivisible Unity
 Forever—but
here down on the
stain of earth the
ethereal flower in
our minds, dead
cats in the Concord,
it's a temporary
middle state be-
 tween Perfection of
the Unborn & Per-
 fection of the
 Dead—the Restored
 to Enlightened
Emptiness—Compromise
me no more, "Life"
—the cat had no
self, was but the
 victim of accumu-
lated Karma, made
by Karma, removed
 by Karma (death)
—What we
call life is just
this lugubrious
false stain in the
crystal emptiness
—The cat in waters
"hears" Diamond
Samadhi, "sees"
 Transcendental Sight—

"smells" Trans. odor,
"tastes" Trans. taste,
"feels" Trans. feeling,
"thinks" Trans. that
 the one That
—So I am not
Sad for him—

Concord River RR
Bridge
Sunday Oct 24 '54

Lowell
5 PM

A ridiculous N E
tumbleweed danced
across the RR Bridge

Thoreau's Concord
is blue aquamarine
in October red
sereness—little
Indian hill towards
Walden, is orange
brown with Autumn—
The faultless sky
attests to T's solemn
wisdom being correct
—but perfect Wisdom
Is Buddha's
Today I start teaching
by setting the example
not words only²²⁴

En este boceto, Kerouac ejecuta un texto en donde la espontaneidad está encauzada, por una parte, gracias al ritmo, favorecido por las constantes repeticiones y aliteraciones, y además por el ligero tono que va definiendo línea tras línea escenas muy concretas, en especial en el último fragmento. La inspiración tanto del lado musical como del gráfico devienen en una escena en donde, además, prevalece y salta a la vista el uso de referentes budistas. El acercamiento autodidacta que el autor tuvo al dharma fue también un elemento decisivo para argumentar la búsqueda de un estilo espontáneo a toda costa, como hemos revisado con anterioridad.

Al hacer este análisis sobre la forma en que Kerouac desarrolló el concepto de espontaneidad en su prosa podemos notar, entonces, el acercamiento que tuvo su obra con una actitud vanguardista al construir mediante diversos registros un tono que evocara lo espontáneo. Tanto el planteamiento inicial de constreñir su tema a lo biográfico para

²²⁴ *Ibid.*, pp. 66-9.

evadir cualquier entorpecimiento que el crear ficciones pudiera suponer, favorecido además por el tono confesional que fomentó y ejercitó en su correspondencia, así como la motivación que encontró en el bocetaje para retratar literariamente su entorno con rapidez y de forma directa, fueron elementos que condensaron un estilo con un registro individual icónico que no modificó más. La seguridad para dedicarse a este tipo de escritura propositiva y poco convencional en su época la refrendó gracias a la actitud moderna que los *beboppers* por ese entonces mantenían y, aunque a mediados de 1951 todo esto sólo existía en un plano discursivo, no tardó en materializar su *spontaneous prose* luego de haber analizado y replanteado sus inquietudes como autor, y sería un estilo que defendería después como la mejor manera de escribir:

So the only way to continue is the way you've discovered—If you dont like what you write, start all over again, go back to the beginning—I say this with respect to narrative writing, not to research writing, of course—The mind is spontaneity and no doubt about that whatever and this is the only possible ethic for the future of man and his thinking and story writing—The rest is dishonesty, unintelligence, dullness, cant, repetitiousness, imitation of ignorance—How fast is spontaneity? Just as fast as God sends the statement, is all—No faster.²²⁵

Esta última aseveración en donde vincula la espontaneidad de la escritura con lo divino es notable. Porque, a diferencia de varios de sus contemporáneos interesados en cultivar un discurso vanguardista desde su disciplina, Kerouac nunca dejó de considerar su ejercicio artístico como una expresión coherente con su espiritualidad, ya fuera católica o, como nos interesa en particular aquí, budista.

Con el budismo logró justificar su búsqueda desde un punto de vista filosófico y espiritual para apuntalar el modo en que escribía frente a los críticos literarios de su época. Fue la doctrina asiática la que le permitió a Kerouac articular un argumento apologético

²²⁵ Jack Kerouac en “Doing Literary Work: An Interview with Jack Kerouac”, una entrevista por escrito formulada por John Clellon Holmes en 1963, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 320.

basado en una tradición lejana, desconocida, pero que poco a poco comenzaba a integrarse en la cultura estadounidense como un referente lleno de sabiduría que poco a poco se mezclaba y resignificaba con lo moderno, al menos en las esferas artísticas. Esto se puede apreciar en el contenido temático pero, ante todo, es con nociones budistas como intenta demostrar que su arte tiene una base antigua, probada y espiritual, con lo que trata de anteponerse frente a las críticas de sus contemporáneos que percibían su prosa como desorganizada o simple balbuceo de teclas. Con el budismo, no sólo encontró un método para estabilizar el estilo que estaba construyendo, sino que también halló cierta coherencia entre su obra y vida, lo cual analizaremos en el siguiente apartado.

El dharma como poética vanguardista de espontaneidad

Lejos de separar su vida de su obra, pronto ésta empezó a florecer tanto en una aproximación como en motivos referentes al budismo. La gama de escritos que dejó con algún tipo de presencia budista no es homogénea ni en su finalidad ni en su género. Los hay desde una perspectiva “académica” de difusión, presentados como traducciones del francés de los originales en sánscrito, mientras que otros son didácticos aunque creados como novelas o poemas, y unos más sólo tienen esparcidas referencias budistas que ya estaban integradas en el vocabulario del escritor. La única obra que engloba todos estos tonos y formas es *Some of the Dharma*, lo cual dificulta su categorización y por lo mismo se ha relegado en los estudios kerouaquianos. Sin embargo, no es el único texto que ha enfrentado resistencia a ser divulgado dentro de su corpus budista; varios de los otros escritos no fueron bien recibidos por críticos y editores aun cuando el autor vivía, y fue una tendencia que incluyó también a sus colegas Beats. Kerouac no estaba de acuerdo con esta postura, como se puede percibir en una carta a Philip Whalen:

Meyer Schapiro the art critic read your work one night when Allen [Ginsberg] visited him, and said it was good except when it dealt with enlightenment per

se.... I dont agree that we should not discuss Buddha... who says? I like your poetry and Gary's [Snyder] because it discusses enlightenment in various clever ways.²²⁶

Con el tiempo y la revaloración que tuvieron los Beats hacia los noventa del siglo pasado, y, en especial, el potencial mercado alrededor de los textos no publicados de Kerouac, fueron saliendo a la luz pública varios textos del escritor que demuestran su dedicación a la hora de estudiar el budismo. Sin embargo, como ya se ha mencionado antes, la crítica aún no ha profundizado en ellos sino acaso como pruebas de que fueron importantes diseminadores del hinduismo y budismo en la cultura popular estadounidense. Este apartado tiene como finalidad detallar el modo en que el budismo en Kerouac no se encuentra presente sólo como un tema, sino que también nutre la manera en que escribe. Para alguien cuya obra estaba deliberadamente imbricada con su propia vida, no es casual que encontrara en las ideas budistas una fuente para articular el argumento que sostendría no sólo una escritura propositiva, personal, sino también el sentido de su propia existencia. No me parece casual la sincronía entre el periodo en el que más estaba reflexionando sobre su propuesta literaria y el momento en que más cuidado, estudio y devoción le consagró al budismo.

Sus textos con influjo budista

Después del otoño de 1953, prácticamente todos los escritos que realizó Kerouac tienen alguna referencia sobre el dharma. Para ese entonces, empero, ya había escrito *The Town and the City*, publicado en marzo de 1950, así como la versión del rollo de *On the Road*, en abril de 1951, *Visions of Cody*, a finales de 1951 y principios del siguiente año, *Doctor Sax*, en mayo de 1952, *Maggie Cassidy* en enero de 1953 y, por último, en octubre de ese año, *The Subterraneans*. Todos los anteriores, salvo el primero, no se publicaron hasta

²²⁶ Carta del 31 de diciembre de 1956, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 599.

después de 1957, cuando el fervor por el budismo incluso ya empezaba a menguar en Kerouac. Sin embargo, el bagaje y las referencias que resultaron de su acercamiento a la doctrina de Buda están presentes en todos los textos posteriores a 1954; aun la última composición en rollo que inició en 1968 titulada *Beat Spotlight* hace un guiño al budismo: “The reason why I say no one knew what my face looked like before I was born is in reference to the famous Zen question ‘What did your face look like before you were born?’”²²⁷

En realidad son bastantes los textos de Kerouac que presentan algún vestigio del budismo entre sus líneas. El más famoso, no obstante, es su novela de 1958 *The Dharma Bums*, de donde tanto Thomas A. Tweed y Stephen Prothero en su antología *Asian Religions in America. A Documentary History*, de 1999, como Donald S. Lopez, Jr., en su *A Modern Buddhist Bible. Essential Readings from East and West*, de 2002, recogieron fragmentos para ilustrar el papel de los Beats en la diseminación del budismo en Estados Unidos.

Aunque en *The Dharma Bums* Kerouac presenta qué clase de ideas y conceptos del budismo se empezaron a integrar en la cultura de su época, es en *Tristessa* (septiembre de 1955), *Visions of Gerard* (enero de 1956) y *Desolation Angels* (primera parte en noviembre 1956, segunda parte en agosto de 1957) donde se puede descubrir el tipo de budismo en el que el autor creía. Asimismo, al revisar *Book of Haikus*, libro que reúne varios de los haikus que escribió entre 1956 y 1966, uno puede dar cuenta del ejercicio constante que tuvo en un género vernáculo de Asia que adaptó a su idiosincrasia en sincronía con los *sketches* que hacía, y notar además que varios tienen un tema budista. Revisar todas las fuentes a partir de 1954 y analizar en qué medida el budismo opera ahí es un quehacer extenuante que no se pretende realizar aquí, puesto que no todos los textos

²²⁷ Jack Kerouac, “Beat Spotlight”, en *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 328.

presentan características afines con una propuesta innovadora que podríamos vincular con una vanguardia literaria. Conforme pasó el tiempo, Kerouac no dejó de escribir aunque su prosa se tornó pesada con un tono que resulta desgastado en comparación con obras anteriores; él mismo percibió este proceso de decadencia en su obra:

ROAD was learned in my Springtime, & prepared incredible work of summer (CODY, SAX, MAGGIE, SUBS, GERARD, ANGELS etc.)—Then came Autumn, to which BIG SUR belongs & all my present unhappy exhaustion of harvest time—For next 10 years I'll be harvesting & winnowing chaffs but with no great mindless purpose of summer—

Then comes Winter, when I'll be a silent hermit writing only haiku, like Hardy, or at least haiku-like quiet last sonatas & conclusive technical spiritual symphonies without youth's anguish.²²⁸

La contradicción y tensión que esta imagen ofrece habla bastante de la idealización frustrante que quizá Kerouac proyectaba para su vejez: contrapone la creación de poemas conocidos por su sencillez y agudeza con una forma polifónica que trascienda lo mundano: una meta por demás difícil.

Si nos enfocamos entonces en los textos de Kerouac que materializan un gesto vanguardista enriquecido por un discurso budista, y no sólo en los que hacen alguna mención vinculada al dharma, la lista se reduce considerablemente. Los tres primeros son los poemarios *Mexico City Blues*, *The Scripture of the Golden Eternity* y *Old Angel Midnight*, mientras que la obra híbrida *Some of the Dharma* es la última y que, por lo demás, consideramos el mejor ejemplo de la experimentación literaria budista de Kerouac. Los tres textos fueron concebidos entre 1954 y 1956, el periodo que, como ya revisamos, fue el de mayor efusividad y dedicación al budismo por parte del autor, además de que fue justo antes de que se convirtiera en una figura mediática conocida tras la publicación de *On the Road* en 1957. La fama, entre otras cosas, hizo que se desvinculara poco a poco del budismo y, ante el desinterés del público y la crítica en su

²²⁸ Kerouac, en una entrada de su diario de 1963, citado en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 405.

literatura mas no en su persona, no seguiría tratando de ser propositivo con su obra sino más bien expresar hasta el cansancio la fórmula que había perfeccionado. De estos libros, *Mexico City Blues* fue el único que tuvo una presencia notable entre sus contemporáneos al ser publicado de forma íntegra, lo cual le dio una relevancia importante entre los contemporáneos de Kerouac como muestra del alcance de su técnica. *The Scripture of the Golden Eternity* apareció en una edición pequeña de 1960 pero no figura dentro de las obras más conocidas del autor. El contenido de *Old Angel Midnight* fue publicado en dos partes y no fue sino hasta 2016 que en un solo tomo se reunió todo el texto y otros fragmentos que no habían sido considerados, mientras que *Some of the Dharma* vio la luz pública hasta 1996 y sólo sabían de la existencia del texto los más cercanos al autor.

Mexico City Blues

En agosto de 1955, gracias al dinero que recibió de la National Academy of Arts and Letters por recomendación del editor Malcolm Cowley, Kerouac viajó a México bajo el entendido de que iba a poder escribir con calma en una especie de retiro monástico a un país más barato y, además, romantizado por el autor: “All I want as far as life-plans are concerned here on out, is compassionate, contented solitude—Bhikkhood is so hard to make in the West—it would have to be some American streamlined Bhikkhood, because so far all I’ve done is attract attention—”²²⁹ Por entonces, aún creyente del budismo, la idea de apartarse de la urbanidad moderna era favorable no sólo para su estilo de vida sino para su obra, y México era el lugar perfecto para él.

De inmediato se puso a la tarea de escribir aunque no fue un texto parecido a una novela sino una concatenación de pequeñas unidades, cada una denominada *chorus*:

²²⁹ Carta a Allen Ginsberg del 7 de agosto de 1955, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 505-6. En Pali, *bhikku* significa “mendicante religioso” y, de acuerdo con la tradición Pali, es alguien que está ordenado y que debe guardar 227 reglas de disciplina.

“Myself I have just knocked off 150 bloody poetic masterpieces in MEXICO CITY BLUES, each one of uniform length and wailing. It’s an easy world, hard to die in—”²³⁰

Salta a la vista la referencialidad al contexto musical que, no olvidemos, en el caso de Kerouac, sirve para refrendar la materialidad sonora de la palabra, lo cual es un elemento importante en este poema. Por un lado, dividir su poema no en estrofas sino en *chorus* significa que entren en juego todas las implicaciones que el coro tiene. No sólo se trata de una agrupación coral o de un tipo de pieza musical, sino también el lugar específico dentro de la iglesia donde se gesta la música, la parte de una canción que se repite y, además, en el drama antiguo, representaba la voz y opinión de la colectividad encarnada en un conjunto de actores. Estos usos tamizados de un concepto desde formas y contextos distintos enriquecen el poema de Kerouac: una polifonía de sentidos se convoca en esta obra. Por otro lado, la inserción del género musical *blues*, aunque formalmente el escritor no usa en ningún momento los parámetros ni de rima ni de cadencia que el *blues* tiene, es significativo por dos motivos. Primero, sirve para contextualizar el poema dentro del ámbito musical, lo que entonces hace que el lenguaje escrito apele a la oralidad mientras que, por otro lado, la referencia evoca a una cultura específica, la de los negros; por entonces, para los *hipsters*, ellos eran los verdaderos creadores modernos del mundo subterráneo, como los *beboppers*. No olvidemos que el jazz, además, tiene sus raíces en el blues y conservó varias de las estructuras de ese género. Si a todo esto le aunamos la mención geográfica de un país que el autor percibía como exótico, lleno de religiosidad católica y de buenos salvajes, la heterogeneidad que reside nada más en el título del libro es bastante fuerte.

Hasta entonces, Kerouac sólo había intentado escribir poesía una sola vez, en marzo de 1954, en un libro que se publicó de manera póstuma en 1995. Cuando intentó

²³⁰ Carta a Allen Ginsberg del 19 de agosto de 1955, en *ibid.*, p. 507.

que su editor publicara *San Francisco Blues* en 1961, el escritor le mandó un prólogo en donde explica que se trata de un antecedente de lo que después perfeccionaría en *Mexico City Blues*, además de que revela cuál es la estructura y estrategia detrás del género:

San Francisco Blues was my first book of poems, written back in 1954 & hinting the approach of the final blues poetry form I developed for the Mexico City Blues.

In my system, the form of blues choruses is limited by the small page of the breastpocket notebook in which they are written, like the form of a set number of bars in a jazz blues chorus, and so sometimes the word-meaning can carry from one chorus into another, or not, just like the phrase-meaning can carry harmonically from one chorus to the other, or not, in jazz, so that, in these blues as in jazz, the form is determined by time, and by the musician's spontaneous phrasing & harmonizing with the beat of the time as it waves & waves on by in measured choruses.

It's all gotta be non stop ad libbing within each chorus, or the gig is shot.²³¹

La analogía que propone Kerouac de visualizar al poema escrito como una notación para orientar el fraseo de su interpretación es clave para entender la intención oral de estos escritos. El flujo tiene que ser continuo, de alguna manera emulando el habla, o la ejecución de un jazzista con un instrumento de viento, que está delimitada sólo por la respiración. Esta neumatometría, compartida con Charles Olson y su “projective verse”, como ya revisamos, es una cualidad innovadora en el estilo de Kerouac que, quizá porque el formato de los poemas es más breve y contenido en comparación con las novelas, resulta más evidente e impactante. Kerouac, en *Mexico City Blues*, explora las posibilidades de su *spontaneous prose* en otro formato: “I wrote a big volumen of poetry (150 poems) in past week MEXICO CITY BLUES which will do for poetry what my prose has done, eventually change it into a medium for *Lingual Spontaneity*... a kind of challenge Jazz Session for letters—(about time).”²³² La decisión de que Kerouac escribiera un texto así quizá se deba a que era más viable publicar un poemario en lugar de una novela, o sólo tener más exposición y presencia en un círculo donde la gran mayoría de

²³¹ Carta a Donald Allen del 10 de junio de 1961, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 337.

²³² Carta a Sterling Lord del 19 de agosto de 1955, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 510.

sus conocidos eran poetas y no escritores de otros géneros. Lo que en su prosa va creando un efecto acumulativo y de largo aliento, en la poesía tiene que ganar por contundencia. Y el libro lo consigue.

Quizá por materializar en pocas páginas la premisa de su estilo, *Mexico City Blues* fue la tarjeta de presentación de Kerouac para varios autores que reconocieron la importancia del trabajo que había conseguido el escritor. Ginsberg escribió sobre la relevancia del literato para autores más jóvenes como el futuro premio Nobel de literatura en 2016: “[Kerouac’s influence] woke Bob Dylan to world minstrelry: ‘How do you know Kerouac’s poetry?’ [...] *Somone handed me Mexico City Blues in St. Paul in 1959 and it blew my mind. He said it was the first poetry that spoke his own language.*”²³³ Gary Snyder, poeta contemporáneo de los Beats y ficcionalizado en *The Dharma Bums*, también reconoció la trascendencia del libro; Snyder fue uno de los primeros lectores del poema, además, cuando conoció a Kerouac en el otoño de 1955, meses después de su creación:

When I first saw *Mexico City Blues* I was immediately taken by the ease of it, the effortless way it moved on—apparently effortless—at the same time there was some constant surprise arising in the words, always something happening with the words. You can see the mind at work, see the mind in it. Each poem was complete in itself, each had a similar mode of movement, each like a little stanza born. In the year I was getting to know Jack, I was touched by *Mexico City Blues* and Whitman, the same influence at that time, struck by poems Kerouac published in the *Berkeley Bussei*.²³⁴

En la apreciación del poema que hace Snyder, quizá uno de los pocos Beats que se involucró con disciplina y dedicación al dharma, se filtran premisas del budismo que no son casuales, como el dinamismo de las palabras que surge natural, en apariencia sin trabajo ni empeño, que Kerouac consiguió gracias a que tenía ejercitada, digamos, su

²³³ Allen Ginsberg, en su introducción en Jack Kerouac, *Pomes All Sizes*, p. ii.

²³⁴ Gary Snyder citado por Allen Ginsberg, en *ibid.*, p. iii. La *Berkeley Bussei* fue una publicación editada por Will Peterson, y era la revista de la Jodo Shinshu Berkeley Buddhist Church, en donde tanto Snyder como Philip Whalen acudían a un grupo de estudio del budismo. Kerouac publicó un coro de *Mexico City Blues* en el número 17 de la revista, y tres haikus dos números después, ambos de 1956.

mente. Otro caso que merece mención es el de Chögyam Trungpa, uno de los principales esparcidos del budismo tibetano fuera de Asia que tuvo un vínculo cercano con algunos de los Beats en la década de los setenta del siglo pasado:

Poetry can be “writing the mind,” the Ven. Chögyam Trungpa phrased it, corollary to his slogan “First thought, best thought,” itself parallel to Kerouac’s formulation “Mind is shapely, Art is shapely.” Reading *Mexico City Blues* to that great Buddhist teacher from the front carseat on a long drive [...], Trungpa laughed all the way as he listened [...]. As we got out of the car he stood on the pavement and said, *It’s a perfect exposition of mind.*²³⁵

La referencia sobre la presencia de un fragmento de este poema en una revista de orden budista, así como el interés de un monje tibetano en específico por este libro, no es casual: *Mexico City Blues* está lleno de referencias de la doctrina de Buda que Kerouac había estudiado y asimilado a su pensamiento. Sobre este punto, al analizar algunos argumentos budistas presentes en la obra de Kerouac, Allen Ginsberg pensaba que *Mexico City Blues* ilustraba bien conceptos básicos del dharma, como *sūnyatā* (“You’ll find the terminology of ‘*sunyata*,’ emptiness, within form, running through all of Kerouac’s middle period writing, especially in *Mexico City Blues*.”²³⁶) o el *prajnaparamita*:

“Highest Perfect Wisdom” *Heart Sutra*. Most of Kerouac’s mind-late poetry depends on some glimpse or some understanding of that statement, as both an ethic and a philosophical take on reality and appearance. Once you get that terminology down, you’ll be able to read his *Mexico City Blues* very easily and see how funny they are, what a good representation of the mind they are and how trenchant philosophically.²³⁷

²³⁵ *Ibid.*, p. ii. Cursivas en el original. Chögyam Trungpa fue importante, además, para la concreción de la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, en el Naropa Institute. Fundada en 1974 por Ginsberg, Anne Waldman, John Cage y Diane di Prima, la escuela continúa ofreciendo cursos de creación poética con aportes de prácticas budistas.

²³⁶ Allen Ginsberg, “Kerouac’s Ethic”, en *Deliberate Prose. Selected Essays 1952 – 1995*, p. 362. El término *sūnyatā*, “vacío” en sánscrito, tiene diversas denotaciones pero se asocia comúnmente con los sutras del Parajnaparamita o de “perfección de sabiduría”. El *Princeton Dictionary of Buddhism* apunta: “[...] emptiness is clearly neither nothingness nor the absence of existence, [...] Because all phenomena are dependently arisen, they lack, or are empty of, an intrinsic nature characterized by independence and autonomy. Nagarjuna thus equates sunyata and the notion of conditionality [...]”, p. 872.

²³⁷ *Ibid.*, p. 368. *Prajnaparamita*, en sánscrito “perfección de sabiduría” o “sabiduría perfecta”, es un término con una polisemia notable; puede referirse al nivel de entendimiento que está asociado con, o que se requiere para alcanzar la budeidad. De acuerdo con el *Princeton Dictionary of Buddhism*, “The term receives a variety of interpretations, but it is often said to be the wisdom that does not conceive of an agent, an object, or an action as being ultimately real.” Además, también se usa para designar el género de sutras en el mahāyāna que exponen la perfección de sabiduría: “The texts known in English as the “Heart Sutra” (PRAJNAPARAMITĀHRDAYASŪTRA) and the “Diamond Sutra”

El libro, compuesto por 242 unidades, los *chorus*, no tiene una métrica regular y el número de estrofas en cada *chorus* también es inestable. Todo está escrito en primera persona y, si bien el tema que lo amalgama es justo la reflexión o comentarios que tiene Kerouac sobre el budismo, en general el tono es de una digresión: nos habla sobre su cotidianidad en la Ciudad de México, sobre sueños que tiene; hace descripciones de varias personas que conoce, en especial de su familia, además de algunas observaciones sobre el ejercicio de escribir. Salvo por su disposición y organización, así como por algunos pasajes en donde hay un énfasis en subrayar la parte sonora de las palabras, el texto bien podría pasar como uno de los múltiples cuadernos de notas que el autor llenó a lo largo de su vida. El uso de estas libretas de hojas pequeñas, como él mismo aclara, fue determinante para la estructura de las estrofas: de ahí que no haya versos largos aunque sí bastantes encabalgamientos. Por lo demás, no olvidemos el enfoque de asir una escritura espontánea de Kerouac, quizá más fácil de distinguir en unidades pequeñas de texto en lugar de párrafos inmensos; estos poemas cortos bien pueden ser concebidos como *sketches*, aun por su aspecto visual. Aunque la mayoría de las veces el texto aparece como en pequeños bloques más o menos alineados al margen, en algunas ocasiones también hay una puesta en página más lúdica:

Once I went to a movie
 At midnight, 1940, Mice
 And Men, the name of it,
 The Red Block Boxcars
 Rolling by (on the Screen)
 Yessir
 life
 finally
 gets
 tired
 of
 living²³⁸

(VAJRACCHEDIKAPRAJNAPARAMITA) are both much shorter versions of these prajnaparamita sutras.” (ambas citas del diccionario, p. 656). Si bien Ginsberg menciona el “Heart Sutra” en relación con *Mexico City Blues*, también sabemos que Kerouac era un lector dedicado del “Diamond Sutra”.

²³⁸ Jack Kerouac, “54th Chorus” de *Mexico City Blues*, en *Collected Poems*, p. 42.

Algunos de estos recursos visuales pueden favorecer la noción de silencios entre las palabras, *staccatos*, que pausan la interpretación del poema. Recursos sonoros y visuales, tal y como revisamos con anterioridad como factores decisivos para el estilo vanguardista de Kerouac, aquí operan para evocar un lenguaje espontáneo.

En cuanto a su contenido, *Mexico City Blues* condensa la visión particular del dharma que Kerouac tenía. Por entonces, a casi dos años de haber iniciado su estudio personal, su interpretación era bastante libre, más flexible y aderezada todavía por sus antecedentes católicos:

I believe in the sweetness
of Jesus
And Buddha—
I believe
In St. Francis,
Avaloki
Tesvara,
the Saints
Of First Century
India A D
And Scholars
Santivedan
And Otherwise
Santayanan
Everywhere²³⁹

La enumeración de estos nombres ilustra bien el tipo de budismo del autor: más afiliado al mahāyāna que al *theravāda* o *vajrayāna*, y en específico a la corriente del *Madhyamaka* de Nāgārjuna, que describiremos más adelante. Además, encuentra un paralelismo entre Jesús y Buda, así como en las cualidades afines entre San Francisco y el *bodhisattva* Avalokitesvara, es decir, misericordia y compasión, respectivamente. Por último, la mención de los estudiosos George Santayana, profesor pragmático que enseñó en Harvard a principios del siglo XX, y Shantideva, monje budista y estudioso en Nalanda en el siglo

²³⁹ Jack KEROUAC, “15th Chorus”, *ibid.*, p. 13.

VIII, hace que uno tenga la impresión de que Kerouac era alguien interesado en nutrir su espiritualidad con las exegesis de los diferentes credos.

Una de las premisas importantes del budismo refiere que este plano, el samsara, no es sino un sueño, una ilusión, del cual hay que despertar:

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 K e r o u a c o ' 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 dark²⁴⁰

Kerouac nos habla de esta premisa budista que abarca todos los niveles, aun los más solemnes o artísticos, en un tono moderno. El sonido aliterado en varios momentos de este *chorus* funciona para sugerir una cadencia acelerada, que en el último verso de la segunda estrofa se frena con la representación tipográfica espaciada del nombre modificado del autor, para conseguir la rima con un efecto lúdico que contrasta con la solemnidad de los nombres mencionados y el tono mismo del poema.

²⁴⁰ Jack KEROUAC, "24th Chorus", *ibid.*, pp. 19-20.

Mencionamos antes que uno de los rasgos notables de *Mexico City Blues*, es la simpatía que Kerouac tuvo con el pensamiento de la escuela *Madhyamaka* (“camino medio”, en sánscrito), que devino gracias a la obra de Nāgārjuna, un estudioso del siglo II, cuya postura establece, a muy grandes rasgos, que la realidad está vacía de existencia intrínseca. Esto se debe a que todo fenómeno ocurre gracias a que está ligado con otros factores, por lo que todo es interdependiente y, así, todo carece de existencia inherente. El concepto sánscrito *māyā* (“ilusión mágica”, “engaño”) es fundamental para el pensamiento de Nāgārjuna:

El concepto de *māyā* se convierte en una de las claves de la representación de la realidad física y espiritual en el *madhyamaka* temprano. Nāgārjuna adopta el término y le da un giro extendiendo su significado a todo fenómeno y doctrina: cualquier afirmación es una afirmación *engañosa*. Con esto se quiere decir que ninguna afirmación tiene realidad en sí misma, por estar sujeta a causas y condiciones, o, como diríamos hoy, por estar inscrita en una red de textos (intertextualidad) a los que hace referencia y de los que es un efecto. Las afirmaciones, doctrinales o del lenguaje corriente, son resultado de una conspiración de causas y condiciones que en la mayoría de los casos no tenemos presentes o desconocemos. Es en este sentido que son ilusiones. Incluso la doctrina de la vacuidad tiene la naturaleza de la ilusión (deconstruyéndose a sí misma) y puede por ello considerarse parte de *māyā*.²⁴¹

Kerouac sintetizó esta noción del *sūnyatā* o el vacío inherente en toda la realidad del siguiente modo en el “66th Chorus”:

Dharma law
Say
All things is made
of the same thing
which is a nothing

All nothings are the same
as somethings
the somethings
are no-nothings
equally blank

Blank
bright

²⁴¹ Juan Arnau, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, pp. 68-9. Cursivas en el original.

is the whole scene
 when you let your eyes
 wander beyond the mules
 and the fields and carpets
 and bottles on the floor
 and clean mahogany radios,
 dont be afraid
 the raid hasnt started
 panic you not
 day the better
 arriveth soon
 And the gist of it is Nothing-ness
 SUCH-NESS²⁴²

La cadencia y ritmo en la segunda estrofa se remarca gracias a la aliteración constante de “-things”, en donde el juego semántico en inglés con esas palabras pareciera ser un guiño a un efecto similar al *nonsense* presente en Lewis Carroll o en poemas como “anyone lived in a pretty how town” de E.E. Cummings, pero no resulta convincente, cuando menos, a nivel semántico, puesto que su sonoridad sí es llamativa.

El interés del autor en presentar estos conceptos budistas más precisos puede ser una contraparte a *Wake Up* en donde intentó hacer un texto académico introductorio y más general sobre el budismo. No olvidemos que con su biografía de Buda, escrita apenas meses antes de *Mexico City Blues*, Kerouac tenía como meta no sólo divulgar el dharma sino incluso convertir a la gente. En algunos momentos, los poemas parecen didácticos y, me parece, funcionan mejor que *Wake Up* para difundir nociones budistas entre un público interesado porque las premisas están mezcladas, como ya vimos, con escenas cotidianas y con un lenguaje dinámico. Otro ejemplo de cómo el *Mudhyamaka* tuvo influjo en Kerouac se encuentra en el siguiente *chorus* en donde es notable el tono gnómico que adquiere a ratos:

There is no Way to lose
 If there was a way,
 then,

²⁴² Jack Kerouac, *Mexico City Blues*, en *Collected Poems*, p. 51.

when sun is shining on pond
 and I go West, thou East,
 which one does the true sun
 follow?
 which one does the true one
 borrow?
 since neither one is the true one,
 there is no true one way.
 And the sun is the delusion
 Of a way multiplied by two
 And multiplied millionfold.
 Since there is no Way, no Buddhas,
 No Dharmas, no Conceptions,
 Only One Ecstasy—
 And Right Mindfulness
 Is mindfulness that the way is No-Way—
 Anyhow Sameway—
 Then what am I to do
 Beyond writing this instructing
 Poesy, ride a magic carpet
 Of self ecstasy, or wait
 For death like the children
 In the Funeral Street after
 The black bus has departed—
 Or—what?²⁴³

En realidad, no es que Kerouac sea el gran intérprete o comentarista del pensamiento del *Madhyamaka*; entender que la misma noción de nirvana no estaba exenta de esta vacuidad, por lo que el samsara en realidad ya era también nirvana, hizo que su concepción del dharma se volviera mucho más laxa y tolerante con sus debilidades. Pero la idea, cuando menos, fue un motivo que reiteradamente aparece a lo largo del libro, dándole pie a juegos sonoros con los que asentaba parte de su estilo.

La poeta Anne Waldman, una de contadas Beat que se mantiene activa aún, hablando del estilo de Kerouac, menciona la capacidad de asimilación que tenía con lo sonoro, aun cuando fueran palabras extranjeras. Waldman, que además es practicante de la tradición tibetana del budismo, hace referencia a las cualidades de ciertos mantras y su afinidad con la literatura de Kerouac, sobre todo en este libro:

²⁴³ Jack Kerouac, “226th Chorus”, *ibid.*, p. 160.

You know the yantras shapes? In Hinduism, they are kind of maps. Maps of the mind. It's this mystical kind of map. Sometimes they are very, very abstract and they look like tribal paintings. Maps of mental states. [...] So, maybe there's some kind of link. Certainly in *Mexico City Blues* there's some much about this mantra. [...] The way he finds very ordinary... when he says the name of the volcano. Popo...

Yeah, Popocatepetl.

Popoyatepetl-something, it said. Can't remember some Hindu sounding words or Sanskrit sounding words that he has, but there's this hybridic mind that's putting, you know... wanting, wanting, wanting cohesion. So I think that there's this other world, different color, it ain't magic, something where he is in touch with something. He's also stretched in, who knows, a multistate.²⁴⁴

Esta mente hídrida, atenta a la materialidad sonora del lenguaje con fines rítmicos, aunque no semánticos, en efecto recupera algunas palabras, o sonidos, del náhuatl, lo cual tiene sentido si recordamos que el autor se encontraba viviendo en la capital mexicana a la hora de escribir el poema:

Aztec Blues—Imitation of Pound

A God called “Drink the Floor
Water”—HUETEOTL—

Is a very old God.

What older God could you get

GLEED-ZAL-WAD-LE,

The Sound of the Feathered Serpent,
cause of the flood.

He came from:

“Destroyed-Over-Flooded-Land

Exiled-Him-Water-Pour,”

Which means: He is Water.

He is the Flood.

²⁴⁴ Anne Waldman en entrevista con el autor, en Casa el Lago, Ciudad de México, el 30 de marzo de 2017.

He is the Ocean that Floods²⁴⁵

Vemos, entonces, que *Mexico City Blues*, a pesar de que tiene en el budismo un tema central, no se limita a ser un poema ilustrativo del dharma. A ratos lo parece y en otros simplemente refleja los intereses sonoros del autor con el lenguaje.

Sin embargo, los alcances que tiene la materialidad sonora de las palabras es quizá el tema al que Kerouac se mantiene fiel a lo largo del libro. La referencia al jazz también aparece aquí encarnada en Charlie Parker, icónico *bopper* mitificado por su técnica y muerte prematura, en quien recae también el significado de arte moderno del cual el escritor se inspiró, además de aportar el contexto musical que, no olvidemos, es importante para entender el concepto de espontaneidad que Kerouac quería evocar en su escritura. Parker es la figura en la que se concentra el escritor en tres *choruses* consecuentes justo hacia el final del libro que, en este caso, tienen una narrativa más afín a lo que podríamos encontrar en las novelas del autor. Aquí no hay una disposición innovadora ni tampoco una especial atención en crear una eufonía:

Charley Parker Looked like Buddha
Charley Parker, who recently died
Laughing at a juggler on the TV
after weeks of strain and sickness,
was called the Perfect Musician.
And his expression on his face
Was as calm, beautiful, and profound
As the image of the Buddha
Represented in the East, the lidded eyes,
The expression that says "All is Well"
—That was what Charley Parker

²⁴⁵ Jack Kerouac, "207th Chorus" de *Mexico City Blues*, en *Collected Poems*, p. 145.

Said when he played, All is Well²⁴⁶

El conjunto de la imaginería budista con la figura importante del jazz moderno resulta adecuado como metáfora de lo que hace Kerouac: al visualizar a Parker como Buda le confiere un trasfondo espiritual y ancestral al discurso vanguardista, lo cual podría legitimizarlo al ponerlo como parte de una tradición. En la mirada de Kerouac, Parker provee una sensación confortable a su audiencia, como Buda: en el retrato del saxofonista, no hay mención a su virtuosismo musical sino a un mensaje de bienestar en su música. En estos *chorus* uno podría pensar que Kerouac hace una especie de hagiografía de Parker o una modernización de la figura de Buda, lo cual engloba contundentemente el tono y propósito de su poemario y de su poética en ese momento, al menos. Es interesante que describa la interpretación del sax de Parker de una manera narrativa: “And how sweet it is / When you hear Charley Parker / tell it, / Either on records or at sessions, / Or at official bits in clubs [...]”²⁴⁷ Esto reafirma que, en efecto, para Kerouac el discurso musical de Parker es similar a su propio discurso lingüístico; la performatividad de la respiración de ambos en el momento en que enuncian es afín. El último *chorus* condensa no solo budismo y vanguardia, sino también la premisa técnica de la *spontaneous prose* de Kerouac en una forma que podría emular a un *koan*: “The sound in your mind / is the first sound / that you could sing”.²⁴⁸ Esta conclusión, en donde la palabra refleja el sonido, incluso la música, que se produce desde una parte abstracta aunque individual que para Kerouac podía ser más consciente gracias a la práctica meditativa propuesta por el budismo, es lo que lo llevará a otro nivel en un poema que no tuvo el impacto de *Mexico City Blues* pero que engloba cualidades de la *spontaneous prose* como no lo había conseguido antes.

²⁴⁶ Jack Kerouac, “239th Chorus”, *ibid.*, pp. 170-1.

²⁴⁷ Jack Kerouac, “241st Chorus”, *ibid.*, p. 172.

²⁴⁸ Jack Kerouac, “242nd Chorus”, *ibid.*, p. 173.

The Scripture of the Golden Eternity y Old Angel Midnight

A diferencia de *Mexico City Blues*, que gozó de buena recepción entre los contemporáneos de Kerouac y que continúa siendo una referencia en cuanto a la manera en que la espontaneidad se manifestaba en la poesía del escritor, los poemas *The Scripture of the Golden Eternity* y *Old Angel Midnight* han quedado relegados tanto por los lectores como por los críticos, en parte por la notable temática budista en ellos pero también por las características que presenta ante todo el segundo poema. Los dos textos están vinculados, además, con el proyecto más ambicioso *Some of the Dharma*: están contenidos en una de las libretas que componen ese texto y que no es casual si consideramos que Kerouac mantenía diferentes cuadernos de manera simultánea para cubrir distintos escritos. Con el avance, *Old Angel Midnight* sí ocuparía libretas autónomas pero continuaría nutriéndose, al menos en su primera parte, de referencias budistas. Ambos poemas muestran una parte del desarrollo estilístico que el autor continuaba buscando y, aunque muestran algunas similitudes con pasajes de su prosa, tienen una serie de detalles que demuestran un interés particular en experimentar con el lenguaje que, mientras tanto, coincide con su afición por el budismo.

Empecemos con *The Scripture of the Golden Eternity*, publicado en 1960 por Totem Press y Corinth Books, aunque no se distingue por ser un texto canónico dentro del corpus del escritor. El poema fue creado mientras Kerouac vivía en una cabaña en Mill Valley, California, con Gary Snyder, antes de que éste partiera a Japón para estudiar. Snyder fue el primer amigo poeta de Kerouac que había estudiado el budismo y mantenía una sólida disciplina en la práctica. Fue en esa estancia cuando lo impulsó a escribir “un sutra”, según Kerouac recordó en 1966, negando entonces cualquier compromiso con el dharma:

Gary Snyder said, “All right Kerouac, it’s about time for you to write a sutra.” That’s a thread of discourse, a scripture. He knew I was a Bodhi Sattva and

had lived twelve million years in twelve million directions. You see. They really believe that, those maniacs. I'm a Catholic all along. I was really kidding Gary Snyder. Boy, they're so gullible.²⁴⁹

Sin embargo, el propio autor también aceptó cierta sacralidad o respeto en este texto por la forma en que fue escrito: "In pencil, carefully revised and everything, because it was a scripture. I had no right to be spontaneous."²⁵⁰ Es cierto que las características del poema no lo colocan como una muestra icónica del estilo de Kerouac y, si bien no revela juegos sonoros como *Mexico City Blues*, sí tiene algunos gestos de un lenguaje visual que encontramos constantemente en *Some of the Dharma*, como revisaremos adelante, además de la mezcla de referencias ya conocida del escritor:

We could easily / call the golden eternity "This." But "what's in / a name?" asked Shakespeare. The golden eternity / by another name would be as sweet. A Tathagata, / A God, a Buddha by another name, an Allah, a Sri / Krishna, a Coyote, a Brahma, a Mazda, a Messiah, / an Amida, an Aremedeia, a Maitreya, a Palalakonuh, / 1 2 3 4 5 6 7 8 would be as sweet. The golden / eternity is X, the golden eternity is A, the / golden eternity is Δ, the golden eternity is ○, / the golden eternity is □, the golden eternity is / t-h-e g-o-l-d-e-n e-t-e-r-n-i-t-y.²⁵¹

Este texto, como podemos notar, pareciera tener un pie en la prosa y otro en la poesía, un detalle que también es evidente en algunos fragmentos de *Mexico City Blues*. Para Kerouac la diferencia entre estos dos mundos a la hora de escribir a veces se reducía al formato en el cual redactaba; aunque muchos de sus escritos tomaron forma primero en apuntes en sus libretas de bolsillo, los que están catalogados como poesía conservan casi siempre el formato de las hojas donde fueron concebidos, más coherentes con estrofas precisas, mientras que lo demás tomó forma en los grandes párrafos que redactó en la máquina de escribir. Aun para sus contemporáneos, era difícil catalogar a Kerouac:

²⁴⁹ Kerouac citado en la introducción de Eric Mottram a Jack Kerouac, *The Scripture of the Golden Eternity*, pp. 10-1. Al final del manuscrito, está la nota: "Mt Corkle's Shack, April 1956. The Scripture of the Golden Eternity, (Stump Sutra) (written on a tree stump)".

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁵¹ Jack Kerouac, sección 14, en *ibid.*, p. 28. Este fragmento, al compararlo con el manuscrito, tiene varias correcciones. Las figuras geométricas en realidad eran las letras "G", "O" y "D" que aparecen tachadas y, encima, cada una está sustituida por "T", "G" y "E". El caso es notable, puesto que son escasos los ejemplos de correcciones en los cuadernos de notas del escritor.

Anthologies?—Same confusion of critics as with Lawrence, the constant problem of falling between two stools, prose and poetry. [Kerouac] was classified as “novelist” despite the evidence of *Brakeman on Railroad*, *Mexico City Blues*, and *Visions of Cody* that the distinction between the two forms was in certain writers artificial—they are inseparable.²⁵²

Para fines prácticos, y siendo coherente con la propia poética de Kerouac, lo mejor sería tratar a *The Scripture of the Golden Eternity* como un “sutra”, dado que fue el concepto bajo el cual fue creado el texto.²⁵³ Esto no es fortuito en el caso de un escritor que escribió textos de diferentes formas que él mismo conceptualizó y detalló justo en *Some of the Dharma*. Revisar los escritos de Kerouac bajo esta mirada puede ser considerado como un síntoma más de su interés por resignificar ciertos géneros tradicionales, lo cual problematiza la clasificación de sus textos, como veremos más adelante. En este sentido, pareciera que para Kerouac un sutra es un texto con una enseñanza puntual sobre el dharma.²⁵⁴ Lo que tenía en mente para la publicación original de *The Scripture of the Golden Eternity* revela la intención detrás de un escrito así:

what I suggest is LeRoi [Jones] do “Scripture of the Golden Eternity” with wide margins and big line-spaces and big print, to make it truly a scripture format, anything else added to it would spoil it. [...] I think the “Scripture”

²⁵² Robert Creeley citado por Allen Ginsberg en su introducción en Jack Kerouac, *Pomes All Sizes*, p. iv. Sin embargo, la inclusión de *Visions of Cody* en la lista de Creeley como ejemplo de la poesía de Kerouac resulta confuso ya que se trata de una de las novelas más extensas del autor. Quizá el malentendido se debe al hecho de que sólo un fragmento vio la luz pública en vida de Kerouac; Ginsberg no revela la fecha en que Creeley dijo esto y quizá fue previo a 1972 cuando se publicó el libro completo. O bien puede ser que, por ser uno de los textos más representativos del uso experimental y lúdico del lenguaje de Kerouac, Creeley lo considera poético.

²⁵³ Vale la pena mencionar que Allen Ginsberg también cuenta con otros ejemplos de “sutras”, quizá inspirados por la iniciativa de Kerouac. El primero, “Sunflower Sutra”, al igual *The Scripture of the Golden Eternity*, data de 1956, mientras que “Wichita Vortex Sutra” se publicó una década después. Éste, por lo demás, fue la base para la colaboración que tuvo Ginsberg con el compositor Philip Glass en 1988: “[...] I was in the St. Mark’s Bookshop and Allen happened to be there, in the poetry section. I was inspired to ask him if he would perform at the event. He immediately accepted. I then asked if we could perform together, using a poem of his and new music which I would compose. In a flash he picked up a copy of his *Collected Poems* off the shelf, deftly opened to the section “The Fall of America” and in a few seconds his fingers pointed to the lines, “I’m an old man now” from “Wichita Vortex Sutra.””, en Philip Glass, *Words Without Music. A Memoir*, pp.385-6. Glass, un practicante budista desde hace varias décadas, tiene un influjo del modo en que opera el ritmo en la música india: quizá sea él uno de los últimos eslabones de esa vanguardia artística estadounidense que volteó a Asia para inspirarse.

²⁵⁴ Kerouac conoció las traducciones de varios sutras; sin embargo, es importante percatarse que la libertad formal que se advierte en sus “sutras” no está inspirada en las escrituras budistas indias que forman parte de una tradición escolástica muy esquemática.

wd. make a weird thin volumen and also it has enlightening properties proper to the turning of the sick wheel.²⁵⁵

Dentro de lo que he revisado hasta ahora, Kerouac sólo escribió tres “sutras”. El primero está contenido en *Some of the Dharma*, “ENVELOPE SUTRA”, y es la base del siguiente que fue publicado de manera autónoma, *The Scripture of the Golden Eternity*. El primero se compone sólo de ocho párrafos y es contemporáneo de *Mexico City Blues* (“WRITTEN IN AUGUST 1955, around the 30th, IN ADOBE TEJADO HUT IN MORNING”²⁵⁶). Las dos últimas premisas del texto dicen: “This is the word from the everlasting eternity, it is the First Teaching. / The Second Teaching is, that there was no First Teaching from the everlasting eternity.”²⁵⁷ Las dos últimas secciones de *The Scripture of the Golden Eternity*, luego de redactar diversos ejemplos de la doctrina del *Madhyamaka* en estrofas de varios versos o aun de dos con un tono aforístico, concluyen de un modo similar al anterior sutra: “This is the first teaching from / the golden eternity. / The second teaching from the golden eternity / is that there never was a first teaching / from the golden eternity. So be sure.”²⁵⁸ El retomar escritos previos y transformarlos en otros, o usarlos como semilla para algo más elaborado, es una práctica constante de Kerouac que poco se ha estudiado y, por supuesto, rompe el mito de la espontaneidad de sus textos. Si bien una práctica indeliberada no cancela la posibilidad de recordar y readaptar algo del pasado, por lo general se asocia con la génesis automática de un discurso autónomo de antecedentes. En el caso de Kerouac, no hay duda de que era

²⁵⁵ Carta a Donald Allen del 30 de junio de 1959, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, pp. 243-4. Totem Press, fundada por LeRoi Jones y Hettie Jones, fue una editorial que de 1958 a 1962 publicó textos vanguardistas, entre los que se encuentran el ensayo *Projective Verse* de Charles Olson, así como poemarios de varios de los Beats como Diane di Prima, Michael McClure o Allen Ginsberg, o *Second Avenue* de Frank O’Hara. Algunas de las portadas fueron diseñadas por los expresionistas abstractos Larry Rivers, Matsumi Kanemitsu y Dan Rice. Desconozco si la primera edición de *The Scripture of the Golden Eternity* satisfizo las ideas de Kerouac, pero cuando menos en teoría hubiera sido un ejemplo de puesta en página curioso con esa tipografía grande entre márgenes extensos.

²⁵⁶ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 338.

²⁵⁷ *Ídem*.

²⁵⁸ Jack Kerouac, secciones 65 y 66, en *The Scripture of the Golden Eternity*, p. 61

alguien que tenía una técnica muy ejercitada y un orden meticuloso de lo que escribía de tal forma que podía escoger algún fragmento de sus cuadernos o cartas para colocarlos en algo más ambicioso.

El tercer y último sutra del escritor no está publicado y se trata de un texto escrito en 1958, cuando ya tenía una postura más alejada del budismo. El “NORTHPORT SUTRA” es un buen ejemplo del periodo en donde pareciera querer replantearse la percepción que ha adquirido gracias al dharma:

Just now, in yard, had this dialogue with myself. I'm imagining another fella with me and when I told him all existence was ignorance he said "Ah what the hell you talking about? And why do you keep saying that existence doesnt exist?" So I said "Awright, look at that tree, there are three ways that that tree and all things dont exist but are based on ignorance... That three is a vision." "What do you mean a vision etc?" and all such outbursts so I said "There are 3 ways in which that tree is a vision. First, if I reached inside your head and pulled out your mind how could you know or say that that was a tree?" And he said the funny remark "if you pulled my mind out of my head what would you replace it with, empty space?" ... Zenny... "So that you need a mind to perceive the tree, so the tree is a vision of your mind, because if you didn't have a mind to transfer the reflection of the tree as it hits and reflects off the mirror of your eyeballs... your eyeballs themselves dont do the perceiving of the tree. So the tree is a vision. Number two, the tree and all things that exist as we know and 'd been proved by intuiters as well as scientists, is an arrangement of atoms... of phantom atoms. If you had a powerful enuf microscope you would see that these atoms have sub-atoms and the subatoms have subsubatoms etc. on down to sub subs to emptiness and silence. So the tree is a vision. Number three, since the tree is going to return to dust in 200 years it doesnt exist anyway."²⁵⁹

El cierre del sutra materializa la percepción sincrónica del catolicismo y budismo de Kerouac de una manera ejemplar, además de añadir argumentos científicos para justificar su postura, lo cual, recordemos, desde el siglo XIX fue una de las apologías más esgrimidas a favor del budismo, en este caso con el evolucionismo. Por lo demás, es uno de los últimos vestigios en donde explica con detalle conceptos que aprendió de sus

²⁵⁹ Jack Kerouac, "NORTHPORT SUTRA", hoja mecanuscrita del 12 de septiembre de 1958, en el Kerouac Archive, caja 19, folder 47.

estudios del budismo, en un tono similar al que hallamos en otros textos que tenían la finalidad de convertir a los lectores:

“God can be the name for the golden eternity but we gotta be careful about ignorance. Anyway, concentrate. Dont be a fool. Oh yes, too, you’ll find that the greatness of man is his compassion and there is nothing but compassion in the happiness of the golden eternity. I saw it, felt it. I was so happy. I was alone with the golden eternity. I came to, back to this world, and felt like crying. Be sharp, dont be ignorant. See what happens if we all concentrate now. Or, they say, when one man, one living self, concentrates, all the others are saved anyway. God help us. God does help us or we wouldnt know this now.”²⁶⁰

Los sutras, además del haiku, son el tipo de texto literario de origen asiático que Kerouac moldeó y adaptó a su conveniencia para evocar más bien una orientalidad que resignifica su discurso a pesar de que no conserva las características formales de los escritos asiáticos, del mismo modo que hizo, por ejemplo, con sus *blues*, como mencionamos con anterioridad.

De manera inmediata a la escritura de *The Scripture of the Golden Eternity*, Kerouac comenzó un texto que parecía al principio un ejercicio obsesivo por asir con palabras lo que su pensamiento le dictaba aunque no parece que tuviera un sentido bien delimitado:

And I don’t know what to write any more, I’ve been finally doodling with an endless automatic writing piece which raves on and on with no direction and no story and surely that won’t do tho I’ll finish it anyway while doing other things but I wish i could get rid of the compulsion to write. I’ve done enuf already to quit the scene.²⁶¹

Es quizá el texto en donde Kerouac apuntó a estirar las cualidades sonoras de la palabra con más libertad, lo cual brinda momentos ágiles, lúdicos y reveladores, pero también otros que son torpes y oscuros. El propio autor, dos años antes de morir, consideraba de manera crítica los alcances de *Old Angel Midnight*:

²⁶⁰ *Ídem*.

²⁶¹ Carta a John Clellon Holmes del 27 de mayo de 1956, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 580.

But I'd gone so far to the edges of language where the babble of the subconscious begins, because words "come from the Holy Ghost" first in a form of a babble which suddenly by its sound indicates the word truly intended [...]—I began to rely too much on babble in my nervous race away from cantish clichés, chased the proton too close with my microscope, ended up ravingly enslaved to sounds, become nuclear and dull as in my ultimate lit'ry experiment "Old Angel Midnight"... There's a delicate balancing point between bombast and babble.²⁶²

La creación del poema está vinculada con los últimos meses de estudio y fervor por el budismo. Los cuadernos en donde el autor empezó a llevar apuntes sobre sus lecturas, reflexiones y digresiones en torno al budismo, que son la base de *Some of the Dharma*, están numerados en la portada bajo la leyenda "DHARMA". El número 10, que junto con los otros están resguardados en la Berg Collection de la NYPL, es el penúltimo que empezó a llenar bajo esa clasificación en abril de 1956 y, además de contener *The Scripture of the Golden Eternity*, tiene el inicio de *Old Angel Midnight* cuya escritura se prolonga en otras tres libretas marcadas en su portada sólo como "LM2" y "LM3" y "LM4".²⁶³ En un inicio, el poema se llamaba "Lucien Midnight" y estuvo inspirado por el habla de Lucien Carr, amigo de Kerouac desde que ambos estudiaban en Columbia hasta el fallecimiento del autor en 1969, y que fue quien lo presentó a Ginsberg y Burroughs.

Si bien el propio Ginsberg consideraba el poema como "the caviar or cream of his prose"²⁶⁴, *Old Angel Midnight* no perfila dentro de los textos canónicos de Kerouac a pesar de que, en verdad, es el único libro en donde llevó hasta sus últimas consecuencias las cualidades de la *spontaneous prose*. No hay una narrativa clara ni fragmentos en donde

²⁶² Kerouac citado en Allen Ginsberg, "Kerouac's Ethic", *Deliberate Prose. Selected Essays 1952 – 1995*, pp. 372-3.

²⁶³ Es curioso que esta libreta no está incluida dentro del Kerouac Archive adquirido por la Berg Collection en 2001, sino en otros documentos ahí mismo resguardados y catalogados bajo el título "Jack Kerouac Collection of Papers". Ahí, una caja contiene cinco libretas, incluida la que contiene *Old Angel Midnight*, acompañadas de un documento que describe el contenido de las mismas: "The working manuscripts of Jack Kerouac. Purchased from Black San Books, January 1975". No se especifica en qué momento y quién decidió sacar la libreta "DHARMA 10" del resto.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 372.

cuando menos se puede reconocer un tema específico, como sucede en *Mexico City Blues*. Si bien ahí también a veces está presente la digresión como un recurso dinámico para el desarrollo del poema, en *Old Angel Midnight* no parece haber restricciones a la hora en que Kerouac decide escribir: podríamos decir que es un registro de su discurso sin estar mediado por una linealidad narrativa o siquiera una estructura verbal, lo cual de cierta manera evoca la poética de Cage de no dejar que el gusto determine la selección, sino que uno sólo sea un vehículo para expresar lo que acontece.

Kerouac comenzó a idear el poema años antes de materializarlo: “Lucien Midnight came to me last night in the Dolophine Visions on Allen’s coach on a soft mysterious midnight of ‘smog’ currently making headlines-.”²⁶⁵ La premisa era conseguir un texto libre de cualquier juicio sobre lo que se suponían los géneros o formatos literarios para él. Es curioso notar, además, que su relación con el budismo fue catalizador de esta decisión: “Meditation has brought me to the triple task of Lucien Midnight, the first Bookmovie, and the naturalistic fiction story of American Bop Blow! and so I am writing what I want to free myself from the writing of fiction.”²⁶⁶ Ésta es una de las pocas referencias en las que el autor vincula su práctica budista con el proceso escritural; cuando menos en un sentido teórico podemos hablar sobre cómo el dharma fungió como una justificación para continuar con la búsqueda de estas experimentaciones literarias.

El poema consta de 67 secciones que no fueron publicadas de manera conjunta sino hasta 1993. Las secciones 1 a 49, contenidas en los cuadernos en la Berg Collection, las escribió de mayo de 1956 a mayo de 1957 y aparecieron primero en la revista *Big Table* en 1959. Por entonces Kerouac retomó el escrito y continuó escribiendo más

²⁶⁵ Jack Kerouac, entrada del 20 de noviembre de 1953, diario hológrafo, en el Kerouac Archive, caja 15, folder 5. La dolofina es el nombre comercial de la metadona, un opioide sintético.

²⁶⁶ *Ídem*. De los tres proyectos nombrados aquí, el único que se materializó por completo fue “Lucien Midnight” en la forma de *Old Angel Midnight*.

secciones que ofreció a Lawrence Ferlinghetti para que publicara la obra completa. Un año antes, Kerouac ya había intentado que su poema apareciera publicado por City Lights sin éxito y, a pesar del interés de Ferlinghetti en 1959, *Big Table* no le concedió permiso para la publicación del fragmento que ellos tenían. Hubiera sido curioso que *Old Angel Midnight* apareciera bajo el sello de la ahora famosa casa editorial de San Francisco con el prefacio que el autor había planeado para explicar el texto. Vale la pena citarlo aquí porque revela varios de los detalles que son importantes de la obra:

Here's my quote which adequately explains the purpose of such a work to the customers who buy your books: "Old Angel Midnight," says Jack Kerouac, "is only the beginning of a lifelong work in multilingual sound representing the haddal-dababra of babbling world tongues coming in thru my window at midnight no matter where I live or what I'm doing, in Mexico, Morocco, New York, India or Pakistan, in Spanish, French, Aztec, Gaelic, Keltic, Kurd or Dravidian, the sounds of people yakking and of myself yakking among, ending finally in great intuitions of the sounds of tongues throughout the entire universe in all directions in and out forever. And it is the only book I've ever written in which I allow myself the right to say anything I want, absolutely and positively anything, since that's what you hear coming in that window... God in His Infinity wouldn't have had a world otherwise—Amen"²⁶⁷

Para empezar, la atención en la materialidad sonora de las palabras, ya sea por el influjo de otros idiomas o por simple asociación de fonemas, es el eje de todo el poema. La opacidad semántica en algunas palabras hace que por momentos lo único que tiene sentido es el sonido de éstas, aunque la tensión no siempre es homogénea.²⁶⁸

En la descripción que dio luego de idear el poema en 1953, es notable que reitera su intención de registrar sonidos, ya fueran ambientales o mentales, y aun establece un paralelismo con la poesía oral tradicional pero desde un enfoque moderno y personal:

²⁶⁷ Carta a Lawrence Ferlinghetti del 5 de abril de 1959, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 221. Cabe mencionar que Kerouac jamás pisó Asia y que sólo conocía palabras de los idiomas de ese continente por los textos que leyó; por lo tanto, nunca escuchó a nativos que hablaran kurdo o dravídico.

²⁶⁸ Kerouac relacionó el interés por la capacidad de crear sonidos a partir de las escrituras como un recurso vanguardista con el budismo al mencionar la palabra que representa la caída de Finnegan en la primera página de la obra de Joyce y el nombre de un Buda: "The Joycean Fall-word?---dig this name of the Tathagata of the Aeon Priyadarsana more than incalculable Aeons ago:- GALADHARAGARGITAGHOSHASUSVARANNAKSHATRARAGASANKUSUMITABHIGNA (!!!)", en Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 170.

Dozens of pages of the great monolog roared thru my brain recreating the world—imitating the roar of the world—I understood my final writing destiny & the divine purpose in me—I came to the final decision about taking the Word directly from the Mind where it's placed by God & transferring it to the page. Intact, in bottomless free association & because sanctified completely free from demands of “judgement,” just sound, the babble of the tongue of the world—in effect the Homeric singer repeating the story of the world, of what happened to everybody, but not on the corner with a lyre in the modern traffic street but in the mind with the monolog—choosing only what I want like Cezanne & when & for how long only as I feel, as the worlds, the Angel, roaring elect—it was pretty wild [...]²⁶⁹

Destaca aquí la relación que establece entre la palabra y lo divino; es casi como si con la escritura de este texto adquiriera características de profeta al poder canalizar el mensaje que le es dictado en sus letras, mientras que a la par él mismo se vuelve un agente ordenador al estar consciente de la cualidad creadora del sonido, de la palabra. Este sentido sacro detrás de la escritura es importante para Kerouac, como hemos ya mencionado, y pareciera a veces que su obra fue impulsada tanto por motivos estéticos como también espirituales. Por lo demás, aquí vemos cómo se conjugan los elementos que revisamos antes como parte esencial para configurar su estilo; la perspectiva es generar un texto escrito que apele a lo sonoro, mientras que la referencia a Cézanne evoca la práctica gráfica como un medio para enmarcar justo lo que se percibe de una forma subjetiva, y, aunque aquí no hay mención explícita del budismo, hay una liga con un tono espiritual que en ese momento tenía una presencia notable en la vida del autor.

Esta intención de recrear la lengua del mundo en su poema la podemos hallar en algunos fragmentos donde Kerouac se enfoca en escribir paisajes sonoros que están concentrados en elementos de la naturaleza; de cierto modo, esto permite hacer el paralelismo con la estética del zen convencional, que por lo general es contemplativa del entorno natural como ocurre en las estampas *sumi-e*. En este caso, la representación del

²⁶⁹ Jack Kerouac, entrada del 20 de noviembre de 1953, diario hológrafo, en el Kerouac Archive, caja 15, folder 5.

paisaje sonoro donde los sonidos de los pájaros son protagonistas aparecen en dos ocasiones que ilustran el interés de Kerouac en registrar sonidos con palabras:

Tswit tswit the tsweep bird of tree in the roaring gulf day, hay blowing in the hay truck ho truck horizon roar of Orlandoar – Trazzz the truck goin by in seatree beachie roar – OAR! – take this I-see dream ferry, go ahead stare at grapefruit you forget how to smash meditate when you went richy you forget movies make you sit whittle sick stick whittlefool you'll never make it now except golden pencil hurl eternidad outa bird tswip lost in explorer moon – O grapefruit! orange wheee waving moss-old void Saturday ecstatic there-you-go world – O I know all now, think I'll shut up – You, folks, can hear the rest in ear²⁷⁰

En este apartado, encontramos un uso reiterado de la aliteración para crear una cadencia dinámica que, por lo demás, al carecer de puntuación, salvo por los usuales guiones largos de Kerouac, fluye sin trabas. Además de los neologismos en donde une dos palabras para crear una nueva imagen, tanto semántica como sonora, podemos encontrar onomatopeyas y exclamaciones que cimientan el efecto del poema centrado en el sonido. Esto resulta más evidente con el cierre donde, luego del silencio, hay una invitación a la escucha. La contemplación del sonido puede vincularse con alguna práctica budista en donde la quietud y la calma permiten encontrar detalles sutiles alrededor. No considero arriesgado decir que Kerouac tenía un talento para percibir y retener lo que lo rodeaba para escribirlo; seguro esa mnemotecnia estaba fundada en lo audiovisual. En algunos casos el texto remite a lo sonoro y en otros la evocación a lo visual es primordial. Sin embargo, hay momentos donde ambos sentidos se retroalimentan.

El siguiente ejemplo del énfasis del autor en la sonoridad presenta una cualidad visual caligramática rara en Kerouac: un árbol habitado por los sonidos de las aves:

²⁷⁰ Jack Kerouac, sección 49, en *Old Angel Midnight*, p. 46. Otro ejemplo posterior donde Kerouac se inspiró con los sonidos de la naturaleza aparece en *Big Sur*. En la novela, el escritor cuenta cómo trata de capturar la imagen sonora del mar mientras está frente a él. “SEA” aparece en una especie de colofón de la novela, y tiene reminiscencias a la sonoridad que aparece en *Old Angel Midnight*.

peep
 peep the
 bird tear the
 sad bird drop heart
 the dawn has slung
 her aw arrow drape
 to sissyfoo & made eastpink
 dink the dimple solstice men
 crut and so the birds go tleep
 and now bird number two three four five
 sixen seven and seven million of em den
 dead bens barking now the birds are yakking
 & barking swinging Crack! Wow! Quiet! the
 birds are making an awful racket in the Row
 tweep ? tswip ! creet ! clink ! crack !
 ding dong the bell rope bird of break of day
 O k a y b i r d s q u i e t
 P l e a s e
 you birds
 robins
 .black & blue birds

 redbreasts & all
 sisters, -----

my little parents
 have the mornings
 by the golden balls

And over there the sultan forgot²⁷¹

En este fragmento, la puesta en página de las palabras ayuda a reforzar el efecto que el sonido crea; conforme avanza la lectura en el follaje más denso, la presencia sonora de los pájaros también se acumula aun hasta alcanzar un verso con puras onomatopeyas. La cacofonía culmina con la calma del tronco que, empero, también cuenta con una sonoridad suave de las repetidas “b” que aparecen en sus versos. Aunque la ejecución visual del poema resulta demasiado básica a la hora de crear un árbol, este ejemplo ilustra esta cualidad sonora del estilo de Kerouac: sus palabras son una suerte de traducción de la notación sonora. A la par de que articula por escrito lo que ve también lo hace sonar.

²⁷¹ Jack Kerouac, sección 54, en *ibid.*, p. 50.

Como mencioné antes, esta disposición arbitraria del texto no es común en los libros de Kerouac, más conocido por sus párrafos extensos llevados al extremo en sus rollos donde no hay separación entre las líneas. El único libro en donde cuidó con frecuencia el diseño de las líneas para cultivar otro efecto fue *Some of the Dharma*, antecedente de *Old Angel Midnight* y del cual hablaremos más adelante. La sincronía de un efecto sonoro y visual, empero, está mejor representado con este ejemplo conciso. El uso lúdico de la tipografía no es tan arriesgado como lo encontramos en otros referentes vanguardistas como Mallarmé o Apollinaire, o incluso como los contemporáneos brasileños de Kerouac que estaban desarrollando la poesía concreta, como Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. Sin embargo, como veremos aquí, estos referentes visuales y sonoros en la obra de Kerouac lo vinculan con otros vanguardistas literarios propios del ámbito inglés que incluso él menciona a la hora de referirse a este texto en específico.²⁷²

Aunque no se ha rastreado la unión entre Kerouac y otros escritores experimentales del inglés, hay ciertas muestras que pueden echar luz sobre esto. Fue al referirse a *Old Angel Midnight*, por ejemplo, cuando el escritor menciona dos de los innovadores literarios más destacados durante el siglo XX. Por un lado, está el último libro de James Joyce (“Pieces of my wild Finnegan Wake book rave language LUCIEN MIDNIGHT [...]”²⁷³, famoso por la maleabilidad lingüística que Joyce consiguió con neologismos cargados de múltiples referencias. Es muy probable que Kerouac sensibilizara su oído y escritura al conocer los extremos a los que el irlandés llevó el

²⁷² Vale la pena mencionar que la disposición deliberada de texto para crear un efecto visual es una práctica bastante antigua. En las letras anglófonas, podemos hallar en el siglo XVII, por ejemplo, a George Herbert con sus poemas “Easter Wings” y “The Altar”, cuyas puestas en página son importantes para sus significados.

²⁷³ Carta a John Clellon Holmes del 8 de noviembre de 1957, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 93. Las referencias a Joyce son frecuentes aun desde la correspondencia y cuadernos de un joven Kerouac.

lenguaje. El otro antecedente se trata de una de las dos novelas que escribió E.E. Cummings, conocido más bien por el uso tipográfico vanguardista que aparece en su poesía (“Now as to LUCIEN MIDNIGHT have you seen a sample of it I sent McClure? [...] I’m afraid you might want to publish 25,000 words or raving prose a la E.E. Cummings EIMI...”²⁷⁴). *EIMI* es una novela que trata sobre el viaje que el poeta hizo a la antigua Unión Soviética y, aunque poco conocida, tiene una sonoridad notable gracias al uso tipográfico del escritor que también es importante en su poesía:

now rOArS... Weasel the now beckons. I(ducking)follow the ; a backdoor :
 he knows : pause...
 Out pops benevolent grandma
 “shtoh?”
 and weazel the chatters , the flourishing a scrawl , & I wave & passport...
 (“nyet” she refuses”)... relenting takes now scrawl disappears shutting isn’t
 door pause–door RoARs open : emitting most midgetyish Jew-in-twisted-
 spectacles & (scrEEtchscrEAming)and he slams scrawl and into weazel’s and
 face , fistshaking all he all bellows all fadedly...
 “pahjahlstah” very coolly indeed comrade weazel replies...²⁷⁵

Aunque valdría la pena detallar la influencia que estas dos obras en específico tuvieron sobre Kerouac, aquí sólo las mencionamos como antecedentes de una tradición vanguardista en la cual se puede incluir al autor de *On the Road*. Sobre el influjo del *stream of consciousness* de Joyce en la *spontaneous prose* de Kerouac podría rastrearse un vínculo aunque, como bien apunta Ann Charters, el modelo del irlandés era para crear el discurso de personajes literarios, mientras que Kerouac usó su propia mente y experiencias como materia bruta para aplicar un método análogo de escritura.

La presencia del budismo en el poema no es tan incisiva y homogénea como ocurre en *Mexico City Blues* o *The Scripture of the Golden Eternity*; aquí Kerouac se da

²⁷⁴ Carta a Lawrence Ferlinghetti del 8 de enero de 1958, en *ibid.*, pp. 112-3.

²⁷⁵ E.E. Cummings, *EIMI*, p. 278. Hasta ahora sólo he encontrado tres menciones de Cummings en el corpus de Kerouac; dos son en relación con esta novela, en cartas, y la otra es en su ensayo “and this is the beat nightlife of new york”: “poet e.e. cummings buying a package of cough drops in the shade of that monstrosity.” Joe Gould, un escritor con vida errática pero estimado en la escena literaria del momento, es una figura que entrelaza a Cummings con Kerouac; aparece mencionado en varios versos del poeta y justo en uno de los cuadernos donde se escribió *Some of the Dharma*, aparece un retrato de él.

la oportunidad de comentar e interpretar el dharma de una manera muy flexible. Por un lado encontramos jerga científica que, una vez más, podemos vincular con ese discurso apologético que cubre al budismo desde que se ha intentado alinear con el pensamiento moderno:

In a universe of waves quel difference betwixt one wave & t'other? T s all the same wavehood & every little unlocatable electron is a Tathagatha pouring electromagnetic gravitational light at the constant speed of light (which can be heard in the sound of silence) & so this endless radiation of mysterious radiance is merely the minutia magnificent endless Tathagata Womb manifesting itself multiply & so not at all, for, all things are no-things but if this bores you it's because you want bricks in your soup. Empty.²⁷⁶

Más adelante, pareciera que Kerouac expresa su desencanto con la humanidad, con la conciencia adquirida a través del dharma de que el mundo es una ilusión, y toma una postura derrotista que no es del todo coherente con lo que un practicante budista tomaría como perspectiva, mucho menos proclamar que uno ya está despierto:

A great big sweaty wave—You get a vision of the truth as the universe of electrical waves all of it pure ecstasy how many pages you turn over is human egoism & warnings—bah—I am the new Buddha—and I shall call myself ELECTRON—Why the all this hassel over what you do when there's no time no space no mind just illusion & mystery? It's sheer ignorance & old-fashion'd God fear [...].²⁷⁷

Este tipo de aseveraciones en las que Kerouac se jacta de contar con una posición notable o de contar con un linaje importante no son escasas. No olvidemos, por ejemplo, que aseguraba con convicción la capacidad que tenía su biografía del Buda, *Wake Up*, de convertir a cualquier lector gracias a las propiedades mágicas del texto. Ni el tono ni el efecto que se pretende lograr en este tipo de sentencias es cómico, si bien puede resultar risible; aunque lejos de ser auténtico, lo que conmueve a veces es la devoción y confianza que el autor tenía en los alcances de su obra aunque a ratos también demostró tener dudas.

²⁷⁶ Jack Kerouac, sección 9, en *Old Angel Midnight*, p. 12.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 13-4.

La escritura de *Old Angel Midnight* le brindó a Kerouac una sensación ambivalente. Por un lado, durante la escritura de la segunda parte del poema, su actitud oscila entre la soledad por la posibilidad de ser incomprendido y el entusiasmo por algo que aun le parece valioso para la posteridad:

I feel silly writing Old Angel tho because it is an awful raving madness, could make me go mad. I'm ashamed of it, but must admit it reads great, I wish other writers wd join me I feel lonely in my silliness writing like this is space prose for the future and people of the present will only laugh at me, o well let em laugh.²⁷⁸

La ambivalencia del sentir de Kerouac hacia su manera de escribir en *Old Angel Midnight* es coherente con el momento en que escribió esa carta; es el último vestigio que existe de un intento por redactar toda una obra con un estilo innovador al emplear su *spontaneous prose*. En los diez años que le quedaron de vida después de finalizar *Old Angel Midnight*, su estilo padeció de un estancamiento; si bien ejercitó su técnica hasta dominar un tono distintivo, perdió el interés por explorar otros territorios con la palabra.

No obstante, al finalizar la primera parte del poema, estaba seguro de que había irrumpido en una escritura espontánea como justo había deseado por años:

my prose has reached a new dimension. LUCIEN MIDNIGHT broke it open and now I can tell a crackerjack narrative tale with all kinds of wild spontaneous yowks [...] in other words I'm getting better, like Stan Getz the tenor jazz man—there is no real repetitiousness in my work [...] as for LUCIEN MIDNIGHT it is becoming verily the writing of what I hear in Heaven... I love to do it...²⁷⁹

Una vez más, el vínculo entre su producción literaria y la interpretación de un jazzista surge para subrayar la espontaneidad de su obra. También está la parte donde Kerouac habla de una escritura sacra que es percibida por él a través del sonido; no son visiones o experiencias que traduce a palabras, sino algo que escucha, algo dictado.

²⁷⁸ Carta a Allen Ginsberg del 23 de abril de 1959, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1957 – 1969*, p. 227.

²⁷⁹ Carta a Gary Snyder del 24 de junio de 1957, en *ibid.*, p. 51.

Vale la pena detenerse en esta cualidad sonora del poema que Allen Ginsberg después ligaría con el concepto budista sobre el sonido: “In *Old Lucien Midnight* Kerouac tried to go all the way into the realm of pure “*shabda*,” sound, and hear the spontaneous babble inside his brain and write that down.”²⁸⁰ De acuerdo con la clasificación de los sonidos que existe en el *Abhidharmakosabhasya*, éstos se pueden dividir por su fuente, ya sean deliberados, como el sonido que produce aplaudir o la vocalización de un humano o animal, o no, como el sonido del agua o del viento. Éstos a su vez se pueden subdividir entre los que son articulados o no, es decir, si es que el sonido comunica o no un significado a un ser sensible y, por último, éstos se clasifican entre los que son o no placenteros, de tal modo que existen ocho tipos de sonidos.²⁸¹ Es cierto que algunas de estas categorías pueden ser útiles para analizar el poema de Kerouac gracias a la variedad de sonidos que su escritura evoca; vimos ya cómo, por ejemplo, el sonido de las aves es un recurso que activan sus palabras, lo cual es reminiscente al uso que la música concreta da a las grabaciones como método de composición. Además, también existen fragmentos donde la escritura representa sonidos sin contenido semántico puntual aunque favorecen un ritmo particular: “‘Spit on Bosatsu!’ says Gregory Corso – ‘Oo that’s beautiful?’ I say – Dash dash dash dash mash crash wash wash mosh posh tosh tish rish ricg sigh my tie thigh pie in the sky – Poo on you too, proo the blue blue, OO U Un, hello Buddha man”.²⁸² Pasajes como éste en donde la aliteración es protagonista, sin embargo, son frecuentes en los orígenes de la *spontaneous prose* aun en 1950. No hay registros de que Kerouac haya

²⁸⁰ Allen Ginsberg, “Kerouac’s Ethic”, en *Deliberate Prose. Selected Essays 1952 – 1995*, p. 372.

²⁸¹ El *Abhidharmakosabhasya* (en sánscrito, “Un tesoro de Abhidharma con comentario”) es un tratado escolástico muy influyente que se le atribuye a Vasubhandhu, y data del siglo IV o V de nuestra era. El “abhidharma” es un género que trata sobre una apreciación precisa y definitiva del dharma, a diferencia de los sutras que son más subjetivos: “Where the sutras offered more subjective presentations of the dharma, drawing on worldly parlance, simile, metaphor, and personal anecdote in order to appeal to their specific audiences, the abhidharma provided an objective, impersonal, and highly technical description of the specific characteristics of reality and the causal processes governing production and cessation.”, en Robert E. Buswell Jr. y Donald S. Lopez Jr., *Princeton Dictionary of Buddhism*, p. 5.

²⁸² Jack Kerouac, sección 20, en *Old Angel Midnight*, p. 24

leído textos budistas en donde la sonoridad del lenguaje se analice como para argumentar un influjo de esa vía, aunque existen algunas cavilaciones en torno al sonido cuando estudiaba el dharma:

TRANSCENDENTAL “SOUND”—

Last night Sept. 16, 1954, I heard the transcendental “sound” of the Dharma, that high-frequency vibration of silence that you hear in quiet places [...] I suddenly realized that this “sound” is unbroken, utterly undividable, permanent... that I had been hearing it unbrokenly for all time because it wasnt my *ear*, my transitory hearing-organ, responsible for the “Sound,” it was the permanent hearing-conception hearing the essence of its perfect emptiness--- I saw that it was the actual sound of the All-Permeating truth and that the reason why it seemed to come from just next to my ear was because there were noises displacing its perfect accommodation elsewhere---that the “Sound” was not near my ear but everywhere and everywhere the same. [...] Also I realized that the “Sound,” because it had no beginning, had no end, therefore no Time; that it was the actual mysterious “Sound” of the void I heard, the “voice” of the void, the “noise” of holy emptiness, the echo of Nirvana, the report of the Great Truth Cloud, the Inner Musing of Mind Essence, the blessed voices of all the Tathagatas to me singing²⁸³

La lectura a posteriori de Ginsberg es viable dado que el literato de Lowell fue sensible y mostró interés por el dharma y se pueden establecer puentes que refieran ciertas perspectivas budistas en la manera en que se avocó a escribir.

Más arriesgada, empero, es la aseveración de Ann Charters que menciona de forma ambigua una práctica budista como un medio para que Kerouac puliera su técnica literaria: “The Buddhist technique of ‘letting go’ was a way that helped free his mind when he worked on *Old Angel Midnight*, annotating the stream of words through his consciousness as he responded to auditory stimuli in his environment.”²⁸⁴ Este tipo de juicios son un ejemplo de la aproximación superficial que la crítica alrededor del escritor ha tenido a la hora de considerar su relación con el budismo. Generalidades como mencionar que hay una técnica de dejar ir con la cual Kerouac refrendó su escritura son muestra del poco análisis que se ha hecho en torno al vínculo que tuvo el budismo con su

²⁸³ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, pp. 117-8.

²⁸⁴ Ann Charters en su introducción en Jack Kerouac, *Old Angel Midnight*, p. xi.

obra. Lo cierto, como comentamos antes, es que la premisa fundamental del budismo del desapego sí fue determinante para que el autor encontrara un aliciente para abandonar formatos o géneros que en su momento eran exitosos; gracias a esto, es que pudo escribir obras como *Old Angel Midnight* y *Some of the Dharma* que, no obstante, debido a la ruptura arbitraria con la tradición detrás de esos libros, son justo textos que permanecen entre los más desconocidos del corpus de Kerouac. Más que una práctica específica que haya nutrido su deseo de escribir de manera espontánea, en el budismo halló una justificación para continuar con lo que tenía en mente hacer como escritor.

La coincidencia entre el eje temático budista y la experimentación literaria que caracteriza a estos libros es única pero los ha alejado de sus posibles públicos. Por un lado, la crítica literaria no los ha estudiado por considerarlos extravagancias tanto por su contenido budista como por la forma que presentan; no es fácil analizar libros que no se amoldan a un género definido. Además, desde el lado budológico, tampoco presentan una lectura iluminadora del dharma, lo cual responde a la aproximación poco ortodoxa y carente de guía que Kerouac aplicó a la hora de estudiar la doctrina del Buda. Si bien este tipo de interpretaciones se desmitifican a la hora de estudiar con más detalle sus escritos, lo cierto es que tampoco puede negarse por completo el budismo como ingrediente importante en la obra de Kerouac a nivel temático pero, ante todo, como una confirmación de que su creación estaba en armonía con el concepto de vida que el literato aprendió del dharma. Ese proceso y su resultado podemos conocerlo con minucia gracias al esfuerzo que Kerouac hizo para registrarlo en la obra donde, además, su aproximación escritural produjo uno de los textos más experimentales de la época, en la que vanguardia y budismo están sincronizados. En este sentido, el antecedente que marca *Some of the Dharma* en este campo es generoso.

Some of the Dharma

Some of the Dharma, en términos generales, se trata, primero, de una serie de libretas que el autor llevó de febrero de 1954 a marzo de 1956, es decir, justo en el periodo donde se interesó, estudió y practicó con más disciplina aquello propuesto por el budismo. A lo largo de los nueve cuadernos que integran al texto, Kerouac escribió sus explicaciones analíticas de las enseñanzas de Buda, algunas cuestiones en torno a la meditación, así como ejemplos de su propia experiencia en lo que conformaba su aprendizaje del budismo, además de digresiones de índole personal y varias reflexiones en torno a su escritura y la literatura en general:

[*Some of the Dharma*] is certainly not a concentrated study of Buddhism; it reveals, instead, Kerouac's own eccentric approach to Buddhism. He does include a smattering of scholarship –a Buddhist bibliography, for example, and some translations of ancient texts– but mostly the book consists of his apparently unadulterated speculations on the general notions of what Buddhism meant to him.²⁸⁵

El texto no sólo documenta en sus páginas un aprendizaje *in progress* sobre la materia, sino que lo condensa con el memorable estilo de Kerouac en un ejercicio similar al de *Wake Up*: “Using his sketching technique Jack converted the texts in *The Buddhist Bible* into his own words, the [...] journals, *Some of the Dharma*.”²⁸⁶ Empero, es un error crucial reducir este libro a una mera paráfrasis de los textos reunidos por Goddard con los que Kerouac tuvo su primera y más sólida base durante su aprendizaje.

²⁸⁵ Matt Theado, “*Tristessa* (1960), *Visions of Gerard* (1963), and Buddhism, en Zott, Lynn M., (ed.), *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, vol. III, p. 123. En términos estrictos, de las once libretas rotuladas en la portada con la palabra “Dharma” seguidas con un número que resguarda la Berg Collection, Kerouac solo mecanografió nueve para *Some of the Dharma*; la décima incluye, además de algunas notas, los poemas *The Scripture of the Golden Eternity* y *Old Angel Midnight* que ya revisamos como obras independientes porque fueron publicadas así, aunque sin olvidar que el autor los pensó como parte de esta obra más extensa. La onceava, escrita entre junio y septiembre de 1956, contiene las bases de la primera parte de *Desolation Angels*, cuando estuvo tres meses aislado en Desolation Peak mientras trabajaba como guardabosques.

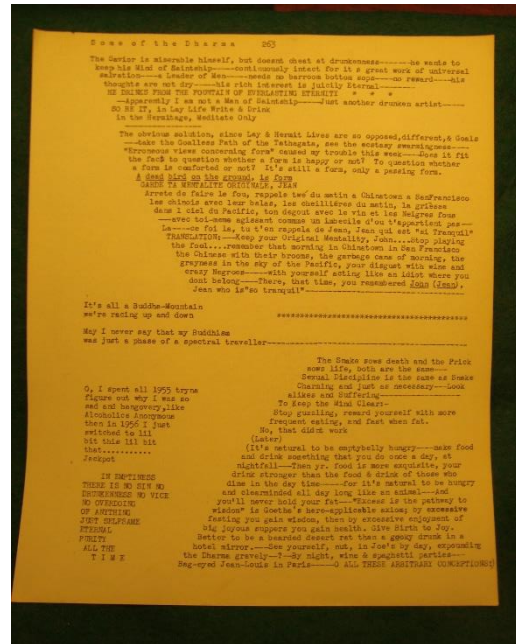
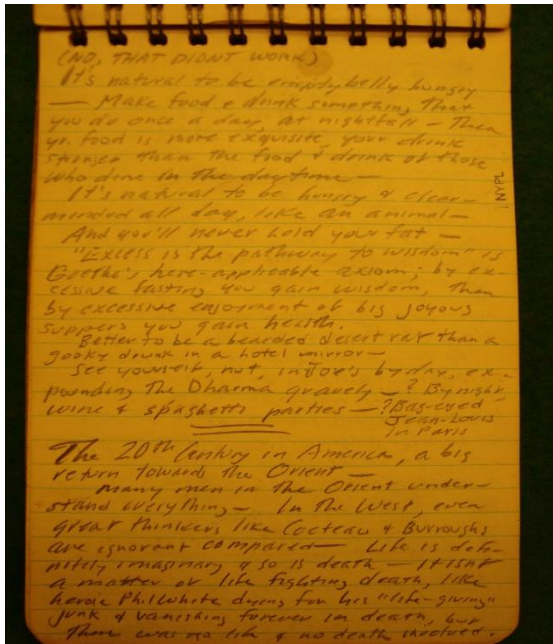
²⁸⁶ Barry Gifford y Lawrence Lee, *Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac*, p. 186.

Gracias a este libro, conocemos de manera detallada el proceso de cómo el budismo fue modelando su andar espiritual. El año en que inició la obra no fue uno en el que tuviera experiencias que en particular fueran memorables para contar; la mayor parte de 1954 y del año siguiente vivió en un contexto familiar lejos de las distracciones de la urbe y de sus amigos, primero en el departamento de su madre en Queens, Nueva York, y luego con la familia de su hermana en Carolina del Norte. En la cronología de la *Duluoz Legend*, 1954 es un año ausente justo porque Kerouac se concentró de manera exclusiva a trabajar *Some of the Dharma*; los dos años siguientes, sin abandonar este texto, concretó también *Wake Up*, *Tristessa* y *Visions of Gerard*, además de los poemas revisados en el apartado anterior en lo que fue uno de sus periodos más productivos. Ya mencionamos que en 1955 intentó reescribir su novela más famosa bajo el nuevo título *On the Path*. El proyecto nunca culminó, mas la idea era ficcionalizar su encuentro con el dharma y darles quizá otra lectura a los viajes descritos en el libro. Me parece que este año, con todo y su falta de experiencias excepcionales, es trascendente en la vida de Kerouac; la tranquilidad contextual le brindó el espacio y tiempo necesario para reflexionar sobre lo que haría con el resto de sus días como persona y como escritor. En *Some of the Dharma* se revela no sólo cómo Kerouac se plantea integrar a su vida una nueva religión, sino también la manera de afianzar su estilo para alcanzar una expresión literaria novedosa. Al libro lo ponderó bastante, quizá porque fue el único en el que estuvo trabajando de manera continua durante tanto tiempo, a lo mejor porque estaba consciente de que retrataba aspectos de su persona y quehacer literario que no aparecen en otros textos: “I think my *Some of the Dharma* exceeds my other books because it is mindful of this problem of

stupid multiplicity and blind raging wordage...”²⁸⁷ Veamos a continuación las características que distinguen la obra dentro del corpus kerouaquiano; por un lado, los aspectos formales que permiten distinguir un uso lúdico de la puesta en página, y después los contenidos diversos que exponen y desarrollan el conocimiento del autor en el budismo junto con la apuntalación de su poética.

Para empezar, quizás como no lo hizo en ninguno de sus otros libros, el escritor puso un marcado énfasis en el aspecto visual de su escritura a la hora de concebir el texto mecanografiado. Casi de manera simultánea, Kerouac vertía en hojas mecanografiadas lo que iba redactando en las libretas; mientras que en éstas el texto aparece de manera regular en cada página, al pasar por la máquina de escribir se plasmó de diferentes formas elaboradas en cada página, con lo cual todas ellas son únicas. Los primeros tres libros presentan párrafos condensados de diferente longitud, pero de ahí en adelante las formas varían: hay líneas escalonadas a lo largo de ciertos fragmentos, asteriscos, puntos o guiones concatenados para hacer separaciones entre las entradas o enmarcar alguna oración, textos alineados a la derecha de la página, varias columnas en una sola página, palabras escritas con verticalidad, en fin, el diseño del texto en *Some of the Dharma* es un recurso que provee una lectura distinta a la que está en las libretas.

²⁸⁷ Jack Kerouac a Allen Ginsberg, en una carta del 26 de diciembre de 1956, en Jack Kerouac, *Selected Letters 1940 – 1956*, p. 596.



Las imágenes arriba ilustran el cambio radical que existe entre la versión de un mismo fragmento de *Some of the Dharma* en la libreta y luego en el mecanuscrito. (Colección de la Berg Collection, NYPL).

Por fortuna, la publicación de 1997 respeta este importante aspecto de la obra ya que es un facsímil tipográfico del texto mecanografiado original del autor. Para un escritor quisquilloso con la edición de sus obras —siempre cuidaba las pruebas de sus libros antes de ser publicados para asegurarse que los editores no “corrigieran” sus oraciones largas o las síncopas en ellas o sustituyeran guiones por otros signos de puntuación— *Some of the Dharma* representa una oportunidad única para conocer una faceta de la obra de Kerouac que permanece inexplorada por el análisis académico. Por lo general, la inmediatez literaria del escritor está regida por un fonocentrismo: la sonoridad que evoca su estilo es el exponente de su espontaneidad. Sin embargo, este dinamismo también puede funcionar si consideramos el potencial visual de la palabra, un elemento que Liz Kotz considera fundamental para algunas obras literarias vanguardistas de Estados Unidos. Tanto “5 biblical poems” (1954-1955) de Jackson Mac Low como el poema “Europe” (1958) de John Ashbery, así como su libro de 1962 *The Tennis Court*

Oath, son ejemplos que Kotz comparte para sustentar que la materialidad visual de la palabra fue una cualidad enfatizada por estos creadores: “language is increasingly understood not just as a material but as a kind of “site.” The page is a visual, physical container [...] and also a place for action and a publication context.”²⁸⁸ La escritura de *Some of the Dharma* es contemporánea a las obras de Mac Low y de Ashbery y me parece tiene afinidades con ellas en este sentido de enfatizar la plasticidad y espacialidad de la palabra en la hoja; esto hace del manuscrito de este libro un artefacto literario único dentro del corpus del escritor.

Es sabido que Kerouac escribió sus novelas siempre con la referencia de lo que había escrito en otros lugares: cuadernos, diarios, aun correspondencia. El texto base servía como una catapulta mnemotécnica que le ayudaba a recuperar detalles que más adelante le permitieran redactar una versión más elaborada meses o años después de lo que había vivido y escrito *in situ*. Esta práctica de cierto modo podemos analogarla con la de ciertos pintores que hacen bocetos o estudios de elementos para capturar detalles dinámicos o formas esquivas que son analizadas y después se recuperan e integran en el cuadro final. Si Kerouac pudo desarrollar un estilo tan característico como la *spontaneous prose* fue gracias a que implementó un método con el cual mimetizaba o evocaba el efecto de una escritura inmediata al recuperar sus cuadernos para escribir sus obras. No obstante, *Some of the Dharma* destaca porque, salvo en contadas ocasiones, el autor no cambió el texto escrito en sus notas a la hora de pasarlo a máquina. Gracias a la comparación que pude hacer en la Berg Collection entre las libretas “DHARMA” y el manuscrito original del libro, noté que el contenido es el mismo en ambos soportes; hay algunos dibujos que no integró en la versión final –otros, en cambio, sí los añadió y aparecen incluso en la

²⁸⁸ Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, p. 138.

publicación de 1997– y omitió algunos nombres de sus conocidos, pero el asunto es idéntico. Es como si, en este caso, el texto crudo y espontáneo, al ser revisado y escrito a máquina, no se modificara para agregar más contenido como ocurre en otras obras, sino que aquí ese proceso forma algo más a partir de la propia materialidad visual de la palabra. Poder cotejar las diferencias entre las dos versiones originales de Kerouac, y después revisar la edición con el facsímil tipográfico con ese antecedente, fue una tarea apremiante porque reveló detalles sobre la composición y el proceso creativo del escritor que considero único en su obra. La difícil labor de replicar la versión mecanografiada de Kerouac para su publicación en 1997 estuvo a cargo de Kathleen Richards, David Ershun y Nancy Howard de NK Graphics y, sin lugar a duda, fue un acierto editorial respetar el diseño arbitrario del autor en cada una de las páginas del libro. Claro, no podemos perder de vista que, si bien se reproducen ciertas cualidades de la materialidad visual de la palabra en esta edición, hay otras que son difíciles de repetir: “what modern typography cannot replicate—is the tactile quality of letters typed on a manual typewriter, with their inevitable variations in ink density, sharpness, and force of impression.”²⁸⁹ En este caso, además, el mecanuscrito tiene algunas anotaciones al margen del escritor que no aparecen en la versión publicada.

Uno de los precursores experimentales que podemos señalar en el quehacer literario de Kerouac es el empleo del rollo como un medio para no interrumpir el proceso de su *spontaneous prose*. El uso poco convencional de este soporte para escribir lo ingenió primero en 1951 con *On the Road* y lo usó de manera itinerante en los siguientes años, aun en *Beat Spotlight*, la novela en la que trabajaba cuando acaeció su fallecimiento en 1969. La cualidad material de estos textos no ha sido indiferente para la crítica de arte; en el marco de la exposición *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 146.

– 1989, en 2009, el rollo *Dharma Bums 'greek' reject*, una suerte de inicio en falso de la novela, se exhibió junto con otros dibujos de Kerouac. El catálogo de la exposición menciona al escritor en el capítulo “Buddhism and the Neo-Avant-Garde”, en donde se hace referencia a la obra de John Cage, de Jasper Johns, así como a la de algunos integrantes de Fluxus, entre otros. Aunque en su ensayo Alexandra Munroe hace mención de tres rollos de distintos artistas, no establece una relación entre ellos. Además del de Kerouac, está la obra colaborativa entre Cage y Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, de 1953, en donde a lo largo de veinte hojas de papel unidas está la impresión de la llanta del Model A Ford de Cage; lo que parece una abstracción linear es resultado de la metodología de ambos de crear a partir de lo cotidiano: “Both were experimenting with allowing the random constellations and material of everyday life to demarcate fields of perceptual experience as art.”²⁹⁰ Además está la adaptación de Nam June Paik de un performance de La Monte Young: “Draw a straight line and follow it”, en la que el artista sumergió su cabeza, manos y corbata en un tazón con tinta y jugo de jitomate para usar su cuerpo como un pincel a lo largo de un rollo de trece pies de largo. Con *Zen for head*, Paik evoca la caligrafía zen que por entonces era un influjo dentro del expresionismo abstracto, e invierte el valor de la obra al proceso de la quietud y apreciación que implicaba el zen para Cage, por ejemplo, a la travesura irreverente. La asociación de los tres rollos con un antecedente asiático, en donde varios textos e ilustraciones se despliegan en ese formato, es coherente aunque, por lo menos en el caso de Kerouac, no hay ninguna referencia en donde se registre que haya tratado de emular algún texto en forma de rollo de Asia; fue, al parecer, simple pragmatismo.

Si bien la forma del rollo puede generar una reflexión a partir de cómo el proceso escritural es influido por la materialidad visual del texto, y cómo esto puede considerarse

²⁹⁰ Alexandra Munroe, “Buddhism and the Neo-Avant-Garde. Cage Zen, Beat Zen, and Zen”, en Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, p. 205.

una práctica vanguardista, en *Some of the Dharma* hay un proceso visual que opera de otro modo. El formato nuclear que permea todo el libro es el fragmento: si bien se puede construir una narrativa si se seleccionan algunos pasajes que nos hablan del estado de Kerouac al integrar el budismo a su vida, en realidad cada parte del libro es autónoma. Uno puede abrir el libro casi en cualquier página y leer un fragmento sin necesidad de tener una referencia previa sobre el texto. La proliferación de distintos tonos, temas y formas, agrupados por Kerouac en sus libretas alrededor de este archivo sobre su propio estudio del dharma, hace posible que haya microcosmos de escritura desperdigados a lo largo del libro que, empero, están contenidos en un macrocosmos ideado por el autor. Esta característica fragmentaria de *Some of the Dharma*, la imprimió de manera literal en las páginas: cada fragmento tiene una espacialidad autónoma que, sin embargo, funciona también en conjunto con los otros elementos de la página. Hay un proceso acumulativo, distinto al que acontece en el rollo, que genera un efecto particular cuando se consideran todas las partes, similar al que podemos encontrar en el *collage*.

Bajo este concepto, el libro puede leerse de una manera lúdica y quizá más en sintonía con el concepto de espontaneidad que tanto buscaba Kerouac; el propio formato brinda la posibilidad de generar una lectura que no esté mediada por una linealidad tradicional. Alineado con la interpretación que dio del *Madhyamaka*, el escritor, ya avanzado en la escritura de *Some of the Dharma*, argumentó por qué su libro carecía de una forma regular que había reemplazado por algo fragmentario:

To prove that to learn is learning ignorance---
That there is nothing in the world seen, heard felt, tasted, smelt, or thought
that is not ignorance, and nothing in the world unseen, unheard, unfelt,
untasted unsmelt & unthought that is not empty, true, & Essence of mind.---
Bear with me, wise readers, in that I've chosen no form for the Book of Mind
Because everything has no form, and when you've finished Reading this book
you will have had a glimpse of everything, presented in the way that

everything comes: in peacemeal bombardments, continuously, rat tat tatting the pure pictureless liquid of Mind essence.²⁹¹

Algunas partes con varios fragmentos invitan a leerse de manera aleatoria puesto que no hay una jerarquía clara entre ellos aunque en la decisión de dónde situarlos y escribirlos se aprecia una filigrana en el tejido de la página. Esto resulta más sorprendente cuando se compara una misma sección a lápiz en las libretas y cómo en su versión mecanografiada, si bien es la misma información, no tiene el mismo sentido. La carga en la parte visual del texto escrito en *Some of the Dharma* hace que sea uno de los escritos de Kerouac donde lo sonoro quizá no tiene tanta prioridad como el aspecto espacial de las palabras en la página. No es el tipo de libro en donde la materialidad sonora tiene un protagonismo absoluto, sino que se mantiene un diseño y tono gráfico en donde el lector puede recorrer más o menos libre el camino dispuesto por el autor. Si bien subyace un esquema cronológico a lo largo del libro, la disposición mecanografiada que le dio Kerouac a los distintos fragmentos de sus cuadernos hace que la lectura pueda ser aleatoria y encapsulada sin que corra riesgo la narratividad del texto; el mosaico de tonos, temas, referencias y géneros que conforman al libro permiten que su recepción pueda no seguir la linearidad de un libro convencional. Al ser un escritor que tenía la práctica de llevar varios proyectos de manera simultánea, con todas las contradicciones e intereses que ello conformaba, el libro como *collage* es quizá una de las mejores maneras para asir el método que Kerouac usó para representar su escritura y que, además, permite conceptualizarlo desde otra perspectiva que incluya las diferentes aristas que delimitaron su figura personal y creativa.

Hablamos antes sobre el carácter fragmentario perenne en *Some of the Dharma*. Sin embargo, cada uno de los pasajes que integran estos pasajes tiene cualidades

²⁹¹ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 147.

particulares que reflejan varios tipos de formas literarias. No ha habido un estudio serio sobre esta obra, y en parte es porque al escritor se le continúa considerando ante todo un prosista con formatos tradicionales. Para esto, basta definir que en esta tesis se entiende que la técnica con la que escribe Kerouac, acaso su aspecto morfológico más célebre, es la *spontaneous prose*. Sin embargo, el autor también ideó varias formas para escribir que, si bien pueden vincularse con algunos géneros narrativos o poéticos convencionales, tienen una característica definida. Digamos que estas formas son los “géneros” de Kerouac; si bien él las llama “techniques” cuando las define en *Some of the Dharma*, como veremos más adelante, yo prefiero delimitar que, en este caso, *técnica* es el estilo y *forma* el tipo de texto escrito. Es justo *Some of the Dharma* una especie de laboratorio en donde el escritor combina fórmulas, reconfigura propuestas y deshecha hipótesis mientras su poética se va condensando. El nivel de experimentación que radica en este libro, no obstante, permite entrever un lado menos conocido de Kerouac que lo acerca a la escritura de un libro híbrido. De manera temática, podemos decir que los distintos textos que conforman al libro versan sobre dos grandes bloques. Primero, el que versa sobre el budismo, donde hay citas de las fuentes que consultó además de las múltiples interpretaciones que ofrece, así como las expectativas que tiene sobre su vida a la hora de aplicar el dharma y compartir cómo lo afecta, de manera positiva o negativa. Además, está la parte donde Kerouac arma su *ars poetica* en la que no sólo ofrece apologías sobre su escritura, sino que también detalla las características de nuevas formas con las que armará la *Duluo Legend*, incluso mostrando ejemplos de varios de ellos. Así, *Some of the Dharma* nos revela no sólo el desarrollo del estudio idiosincrático del budismo que mantuvo el autor por años, sino también cómo fue teorizando su propia escritura.

Dentro de la parte dedicada al budismo, podemos reconocer varias formas que Kerouac emplea con distintos fines para armar un texto pedagógico personal sobre el

dharmas: la intención primigenia es hacer una especie de manual. En realidad, el libro lo comenzó como una serie de notas para que Allen Ginsberg pudiera conocer el budismo compartiendo información. En un punto el interlocutor es mencionado de manera explícita: “Therefore Allen / you should know that the thinking ingredients of perception are fanciful / and illusion, they are neither manifested naturally by causes and conditions / non spontaneously by their own nature.”²⁹² Además de compartirle una biografía ya citada, hay un glosario en donde algunas definiciones también cuentan con un comentario que revelan las interpretaciones particulares de Kerouac que no son del todo acertadas. Podemos notar esto en algunas entradas como las siguientes:

NIRVANA MEANS Blowing Out

[...]

SAMADHI Mystic meditation, concentration

DHYANA Trance, self-hypnotization

[...]

DHARMA, or Sutra The Law (the Dhamma, the Sutta)

NIKAYA The discourse

MAHAYANA Great career

HINAYANA Small (or lesser) career

Buddhism was split up into 2 sects with the advent of Christ influences from the West; word was brought from Elia the prophet of John and carried on dusty feet and in India the Hinayana (hitherto) Nirvana saints were told that their Endeavor was for the sake of the salvation of all mankind (all sentient life, in India) ---the Mahayana believes in BODHISATTVA-MAHASATTVAHOOD or, Seer practicing meditation for the attainment of telepathic radiant Womb of Eternity messages to enlighten all sentient life; the Hinayana, saint, arhat, pratyeka, practising austerities and meditation for the attainment of Nirvana and extinction of his self forever--- Ancient Hinayana Buddhism, get on the ferry and go to the other shore and make it; reformed Mahayana Buddhism, get on the ferry and go and come back till all can make it with you.

SRAVAKA Disciple²⁹³

Más adelante, Kerouac fijaría una postura ambivalente entre el *hinayāna* y el *mahāyāna*,

lo cual es muestra de la interpretación subjetiva que formó del budismo:

MAHAYANA is probably a later Puritan-like super-addition, or Protestant overlay, or New Vision, of original primitive *non-political* Buddhism--- Hinayana Buddhism is closer to the Tao than to Mahayana, by virtue of its

²⁹² *Ibid.*, p. 12.

²⁹³ *Ibid.*, p. 20.

looseness (Buddha's last words in Mahaparinirvana Sutra: "All things come to an end, work out thy salvation with diligence"); *pagani* country-folk "thick" wisdom (paragraphs in the Dhammapada) (as apart from more metaphysical concerns of Shradhotpadda Shastra, the concept of the Fumigation of Mind Essence, and allusions to magicians and actors in Lankavatra Sutra), freedom, humor, realistic approach to women ("the crocodiles are the womenfolk") (compare this to later bhikushini developments), general realism about death, about suffering, about the snakes and the gadflies.

Hinayana is the root,

But Mahayana is the blossom. The Full Vision of the Buddhas of Old.²⁹⁴

La postura de considerar mejor al *hinayāna* porque es más antiguo es análogo al que tuvieron los primeros estudiosos del budismo del siglo XIX que aun consideraron a los practicantes de ese momento espurios, como ya revisamos en capítulos anteriores. La integración de conceptos del mahāyāna en la percepción del budismo que desarrolló el escritor, no obstante, hizo que modelara una perspectiva poco ortodoxa amoldada para Occidente, según él.

En uno de los momentos donde se aprecia mejor la forma en que Kerouac adaptó el concepto del budismo y su práctica es en las instrucciones que ofrece para meditar, acompañadas incluso por una ilustración:

WESTERN BUDDHIST MEDITATION

The main thing is to forget completely about your body without falling asleep.

Since most Westerners cant cross their legs in Oriental fashion, in the Lotus Posture, it's best to arrange the legs straight out, at times, with soft mats, and forget them; but to lean only the small of the back against your support, so keeping the whole back,neck & head erect and alert for the coming of Samadhi ecstasy.

Make a bed of Grass 4 foot long under a tree, sit and lean base of spine against rolled-up coat or shoes (one shoe,one clodhopper) against tree's trunk. Hand son lap, gently the left over the right. Let heels drop over edge of Grass bed, to avoid numbing.-Nudge grass under knees. Nudge grass as wanted. [...]

Use Oriental Legcrossing for Concentrated Prayer or special meditation----and also Obeisance Position but sit up straight under that tree, as though you were the True Axis of the World--- [...]

And dont hurt the bugs---how can they hurt you? Lil ants investigatin staples... BLACK WIDDER SPIDERS PLAYIN POSSUM²⁹⁵

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 97-8. Subrayado en el original.

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 279-80. Cursivas en el original.

Por supuesto, la metodología es poco ortodoxa y no detalla más explicaciones elementales para llevar a cabo una meditación. Esto se debe, no olvidemos, a que Kerouac, si bien contaba con algo de bibliografía para entender la parte teórica del dharma, no tuvo a alguien que le explicara la parte práctica. Su simpatía con el budismo era más intelectual que práctica; aunque su actitud propositiva es notable, deja mucho que desear el posible resultado de estas instrucciones.

Otra forma que de manera exclusiva aparece en esta obra es el cuento. Al ser un escritor dedicado más a la prosa de largo aliento, saltan a la vista estos “little tales” que tienen la finalidad de ilustrar una enseñanza del budismo. El primero, “IMLADA THE SAGE” es curioso por la metareferencia que aparece: “He radiated his message of the kindness of the essential mind of the / universe to a former self of his, John Kerouac of America, who just then was / sitting on the edge of a bed in despair. ‘Be kind,’ said Imlada, and his former self realized the message and almost cried for joy.”²⁹⁶ El otro cuento tiene la estructura y tono de una parábola cristiana en donde narra cómo el Buda llega a un pueblo con hambre y dos mujeres le ofrecen alimento, uno bien preparado y el otro frío y rancio, por lo que entre ellas riñen:

“Dear kind ladies,” he said, “you have provided the Tathagatha with two different flavours of the same charity, why do quarrel over forms? for, since the Tathagata is the Attained of Essence, he is only mindful of the essence, and the form, such as the Tathagatha’s tasting organ, and the taste of the first lady’s rice, and the taste of the second lady’s rice, he ignores. All things are different forms of this same essence of Mind and this essence has but one flavor, emptiness.”

“I have no time to think about those things,” said the Lady Victor-Wife and slammed the door behind her.²⁹⁷

El uso de géneros didácticos aprendidos de su crianza católica hizo que también incluyera un sermón en donde vuelve a entrelazar elementos de su religión materna con la que está aprendiendo. Al retomar el episodio del despertar del Buda histórico luego de meditar

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 320-1.

debajo del árbol Bodhi en Bodhgaya, “A SERMON I WOULD DELIVER UNDER THE GREENVILLE MISSISSIPPI TREE IF I WERE WILLIAM FAULKNER AND HAD JUST RECEIVED THE NOBEL PRIZE FOR LITERATURE” es uno de los ejemplos en donde Kerouac se concibe a sí mismo en una posición privilegiada para compartir el dharma con su libro:

I would quit my mansion in Oxford and walk forth, and sit under a tree on the levee in Greenville and say to gawpers, hoboes, lingerers and children:

“I preach the escape from the suffering of this world; the escape from the enslaving desires that cause suffering; [...]

“I preach the joy of the mind. I preach the teachings of all the Buddhas of old. I wear the robe and carry the bowl of all the Buddhas of old. I preach the ancient wisdom of the Tao Chinese. I preach the end of sin, the abolishment of the evil debt by payment of good, as preached by Our Lord Jesus, the Messiah of the Western World. I preach quietness, thought, prayer in the night. [...]

“For inward destruction of our pain I preach that all things are only from mind’s only own imagination and from no other revealable source, come to destruction they do only because of their original and ignorant construction.

“[...] I preach the independence from all false education, propaganda, and organized entertainment.”²⁹⁸

A lo largo de *Some of the Dharma* se encuentran diversas muestras del convencimiento ególatra que Kerouac tenía sobre su persona y los alcances de su obra: “I am Buddha come back in the form of Shakespeare for the sake of poor Jesus Christ and Nietzsche...”²⁹⁹; “I’M IN THE SAME POSITION AS MOZART & REMBRANDT, / I have complete mastery of my art / but only a handful of people care to concede it”³⁰⁰; “IN OTHER REINCARNATIONS I was Avalokitesvara the / bhikku, Asvhaghosha the desert monk, I was a Chinese wandering Buddhist, a Mexican Indian in Azteca, and English footpad, Shakespeare just before that, then Balzac then Kerouac---I will be a Buddha”³⁰¹ La sincronía entre elementos literarios y budistas que confirmen sus

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 110-1. William Faulkner ganó el Premio Nobel de Literatura en 1949, cinco años antes de que se escribiera esto.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 381.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 411.

antecedentes tanto espirituales como artísticos son poco modestos, incluso al nivel de justificar la decisión de escribir sobre su vida porque se trataba de alguien despierto, como escribió en unas notas contemporáneas a la escritura de *Some of the Dharma*:

I write of myself not only because I have not known a Bodhisattva Mahasattva in my life, or at least recognized one on the road or on the street, or a Pratika (or practicing Sage of the Order), least of all a Buddha, to venerate & translate though if I had not seen Buddha in my mind he need not appear in streets and roads, for the ground is holy: I write of myself because it is in myself that was accomplished.³⁰²

Quizá en donde se condensa mejor este concepto de creer que mediante sus escritos podía despertar a más gente es el siguiente fragmento:

THE WRITING BUDDHA

That is, who spreads the Dharma, by means of his Excellent Perfect Talent, for the sake of universal salvation (Just as Dostoevsky came close to being a Writing Christ)

The humility of the new disciple in the Sangha in the Forest with the Lord is unchanged but it is in Time, in 2500 AG (After Gotama) that I am Writing Buddha³⁰³

No olvidemos que Kerouac tenía un concepto ambivalente de su quehacer literario que durante estos años estaba en constante tensión; tanto la parte de ser un escritor innovador y remunerado como la que trata de concretar un uso sacro del lenguaje eran importantes. En pocos casos logró hacerle justicia a estos dos propósitos que tenía, y más bien podemos reconocer cuando se inclina más hacia uno u otro.

Uno de los pocos ejemplos en *Some of the Dharma* donde las dos posturas se concilian es en una carta, lo cual no sorprende si recordamos que el género epistolar fue uno de los más constantes a lo largo de la vida de Kerouac y muy importante para su desarrollo estilístico. “LETTER TO BEVERLY / A Buddhist Letter” es un texto extenso que puede considerarse un resumen del conocimiento sobre el budismo de Kerouac:

³⁰² Jack Kerouac, fragmentos hológrafos y mecanoscritos, en el Kerouac Archive, caja 3, folder 25.

³⁰³ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 312.

In answer to your request “Write me something to think about” let me attempt to explain the Teaching of the Buddhas of Old to you, so that you can join me in the gradual happiness and liberation that comes with wholehearted sincere understanding of the mysterious law of things as elucidated & unfolded more times than there are grains of sand in the sea, to living beings in this world and others in the ten directions in and out of the created universe, by Buddhas and Bodhisattvas, and humble disciples like myself too, always without regard for self-profitable consequence but for the sake of revealing to some other living being trapped in this world of suffering the path that leads out of the confusion and the nightmare, to the permanente awakening of bliss and perfect loving-kindness in the realization of the truth of Mind Essence.³⁰⁴

La carta destaca no sólo por su extensión, sino por el estilo con que está escrita. La cita anterior, una sola oración con la que abre la misiva, es muestra del estilo que podemos encontrar en las obras de Kerouac, aunque con un propósito y tema budistas. A mi parecer, son escasos los fragmentos en donde se puede apreciar la *spontaneous prose* en *Some of the Dharma*, quizá justo porque su naturaleza restringe el flujo continuo de la escritura; es casi como si en este proyecto el propio autor tratara de restringirse a un registro sin ornamentos, justo como sucede en sus cuadernos, porque el tema no es “literario”. Sin embargo, como ocurre en la carta anterior, el estilo característico de Kerouac es evidente cuando uno se asoma en algunas pocas páginas.

En los múltiples poemas que aparecen a lo largo del libro podemos distinguir otras maneras en las que el escritor aborda este género. No todos tienen una calidad ni cualidades constantes aunque proliferan a lo largo de las páginas del libro; existe desde uno escrito en el desván de Baltimore donde murió el autor de *The Raven*, (“Ode to Poe”: “Your woes & viciousness end, when you truly know that life & death are dreams. [...] / Dear Pound. / I am in Poe’s Garret in / El Ultimo Baltimore, thinking / of you at dawn. A Lover”³⁰⁵), hasta otro escrito en estado de ebriedad (“DRINKING POMES WRITTEN ON CHRISTMAS EVE”: “Be aware / wary / wake / ---all is taken / heeded / saved---

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 205. Es posible que la destinataria fuera Beverly Burford, hermana de uno de los amigos de Neal Cassady en Denver.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 289.

Wait”³⁰⁶). A pesar del interés reiterado en escribir estos poemas, en la mayoría de las veces más por diversión o entretenimiento, Kerouac admite no estar listo para hacer un poema didáctico sobre el budismo: “I can’t write the Dharma in verse because I can’t mean what I say and think of lines and rhyme at the same time (Not yet)”³⁰⁷. La confesión, tanto si es auténtica como si es un truco para reforzar la idea de la espontaneidad en su escritura, es importante: la forma, el estilo en que escribe parece que es más importante que el tema. A lo mejor justo creía que el dharma merecía un tipo de escritura especial. Es curioso que, en el momento en que deja de querer respetar una rima tradicional, consigue una poesía más efectiva gracias a la cadencia aún con la *spontaneous prose* que presenta:

P O M E
This world, this snowball,
This bliss, this tank
full of dreams
and the dreaming
and dreamers---
this memories trap---
This pot for patience,
(and for parturience)
This hive,
This busy city of fools,
This kind oarsman’s
paradise, this sot---
This edition & ship
and classic cristal
entity and nonentity,
wrapt for protection
from invisible infinity,
this tale of stars,
this lie,---this delectable
sainthood-place,---
this Cross, this Brother-
Death, this motif
& repetition sere,
this Autumn & Spring
of nothing-but-death,
this absence of phantoms,
this belly of a dog,

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 366.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

this noise, cleave
 clasp,---alas, this
 picture, this face,
 this written story
 on perfect paper---
 this discipleship & sugary,
 this suffering incident
 and accident and
 Noble Incomprehensible
 As-is-Ness---
 (this shin that hurts,
 this state---
 this Nothinghood
 this Ecstasy
 Foretold
 this real dream
 this true dream
 this path that leads
 this *This*
 this *perfectness*)³⁰⁸

Vemos que aquí el tema budista se aborda de manera sutil: no hay ninguna referencia directa. Sin embargo, el tono es moderno y reconocible con el método de Kerouac que se basa en distintos empleos de la repetición; encontramos algunos casos de epístrofos hacia el final del poema, varias aliteraciones y la marcada anáfora con la palabra “this”. Es un poema con un ritmo fluido y ágil estructurado en versos breves que, empero, contienen una sonoridad notable. Ninguno de los otros poemas incluidos en el libro tiene estas cualidades aunque vale la pena mencionar algunos. “POEMS OF THE BUDDHAS OF GOLD” se compone de cinco secciones en donde se reparten 45 cuartetos de composición simple en donde el tono es, una vez más, pedagógico, aunque sin ser solemne: “The boys were sittin / In a grove of tres / Listenin to Buddy / Explainin the keys. [...]”³⁰⁹ La rima constante que se entreteje en las estrofas ayuda a reforzar el registro ligero de la composición:

“Well spoken, Big Daddy!’
 Cried the buddy real glad.
 “This proves that you know

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 380. Cursivas en el original.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 131.

And you'll never be sad.

For that was the sound
That we all hear now
And I want you to know
It's no sound nohow
But the absence of sound
Clear and pure,
The silence now heard
In heaven for sure.

What's heaven?
By Nirvana mean I?
This selfsame no-sound
Silence sigh³¹⁰

Otra mención importante en esta forma es la inclusión de un poema escrito en patois, el dialecto de la comunidad de emigrantes francófonos que llegaron a Nueva Inglaterra a finales del siglo XIX. Kerouac pertenecía a estos francocanadienses, o “canucks”, y la presencia de su lengua materna en su obra no fue estudiada sino hasta 2016 con la publicación de las traducciones de algunas obras escritas en patois que después él mismo tradujo de manera completa o parcial. Este detalle no deja de ser importante puesto que no usa un francés estándar, sino oral: escribe como suenan las palabras, y esto es uno de los motivos por los que tenía una aproximación sonora tan marcada en su estilo; la libertad con la que adoptó al inglés también se debe a que no era su lengua materna : “Like other notable twentieth-century writers such as Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, and Samuel Beckett, Kerouac wrote literary masterpieces in an adopted language.”³¹¹ *Some of the Dharma* contiene un ejemplo de cómo escribía en patois y además cómo lo traducía:

³¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

³¹¹ Jean-Christophe Cloutier, traductor de los textos del patois al inglés de Kerouac, en su nota introductoria, en Jack Kerouac, *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. xxvi.

POME IN PATOI

Jmasse dain bois ..I sit in the Woods
Lapra midi d'or ..Afternoon of gold
Charchant les mots ..Looking for words
De mon Gerard ..Of my Gerard (brother)

La realité ..Reality
Si profonde ..So profound
Offre pas d mot ..Offers no words
A mon pondré ..To my pondering

Charche comme oiseau ..Look like bird
Casse dans l harbe ..Broken in glass
Qui pique comme diable ..Itch like devil

Pour les mots ..for the words
Improbables ..improbable
Shpa poete ..I no poet³¹²

La tercera estrofa del poema es quizá la que más cambia y donde más se aprecia, por un lado, la síntesis del inglés que favorece una cadencia rítmica y económica, mientras que la versión en patois tiene una sonoridad que se pierde en la traducción.

Otro ejercicio de traducción de Kerouac inserto dentro del libro, esta vez del inglés al español, reúne varios conceptos del budismo bajo el título “SOME SPANISH DHARMA”:

EMPTY, Vacuo

[...]

FANTASM, Fantasma

[...]

VISIONARY FLOWER IN THE AIR, Flor Visionara en la Aira

[...]

SAGE, Sabio (adj.)

WISDOM, Prudencia

SOUND, Sonda

[...]

EL CAMINO NOBLE DE OCHOS MEDIOS (the noble way of eight means)

[...]

EL NACIMIENTO es identico con la MUERTE

---es la raiz (root) de la muerte como la muerte es la flor d'el nacimiento---

Ninguna semilla (no seed), privar la semilla de agua y aira, y ninguna muerte, ninguna decadencia de flora es el resultado---Reposas usted---En el reposo concentres su mente en la contemplacion interior de la esencia de mentalidad

³¹² Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 301.

universale de no-muerte

LAS CUATRO DISCIPLINAS DE FELICIDAD

1. No Matar
 2. No Lujur
 3. No Robar
 4. No Mentir³¹³
- THE PATH, la senda

Este texto no sólo es memorable porque es el más extenso en español que he encontrado del autor en cualquiera de sus obras, sino que además nos muestra el conocimiento que tenía del idioma, con seguridad aprendido vía oral en sus viajes a México. No olvidemos que en *Mexico City Blues* la inserción de nahuatlismos responde más bien a la elaboración de una paleta sonora variada para escribir, y no sería absurdo pensar que en este ejercicio de traducción al español Kerouac estaba en sintonía con ese oído creador; la cualidad de conocer distintos idiomas permeó sobre todo la manera en que podía registrar otras palabras, distintos sonidos, con su escritura.

Su trabajo como traductor aparece una vez más en la versión que incluyó del *Surangama Sutra*, uno de los textos importantes de la escuela chan de budismo en China, y del que trabajó un fragmento profuso bajo la aclaración: “(wording re-arranged for the understanding of Western minds)”³¹⁴. El otro fragmento es un capítulo del *Mahāyāna-smagraha*, de Asanga, en el que sí especifica su fuente: “From the French of Étienne Lamotte taken directly from *Tibetaine & Chinoi*”³¹⁵. Kerouac estaba interesado en encontrar fuentes académicas confiables; la posibilidad de aprender pero también de cuestionar sus fuentes era algo que se refleja en *Some of the Dharma*. Quizá por su experiencia enmarañada con los estudios sobre budismo fue que se propuso escribir este manual pensando en el tipo de idiosincrasia de los estadounidenses: “Ecclesiastes says

³¹³ *Ibid.*, p. 196.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 237. Lamotte, de la Universidad Católica de Lovaina, fue un importante académico del budismo a mediados del siglo pasado. Kerouac tenía oportunidad de no restringir su investigación en traducciones de los sutras al inglés sino también revisar bibliografía en francés.

‘Much knowledge is a curse’ and so does Chiangtse + Dhammapada. The more I learn in Buddhist ‘scholarship’ the more I am becoming confused now, weary, and far from actual samadhi bliss-----”³¹⁶ Kerouac, sin embargo, sabía que tenía que consultar fuentes para darle sustancia y veracidad a su libro. En un par de ocasiones, en un estilo que podría pasar más por académico que literario, elabora comentarios de autores no budistas para reafirmar argumentos del dharma. El primero sucede luego de leer a Santo Tomás Aquino:

AQUINAS QU.49 Art. 3 ST---“The accidental cause (evil) is subsequent to an essential cause (good)” [...] Mind-Essence is not a “being,” like “God,”-- maybe it is an is-ness, but I’m not even sure of that. The essence of a dream is mind.

Then Aquinas says: “Natural bodies act for an end,” and he says it very self-certainly, to prove that some intelligent “being” directs them, but what is this “end” he here discriminates with his sentient predisposition? Is sun’s heat for the “living”? If it were for the living how could there be destruction of the living by fire? If sun’s light were for eyes, how could there be darkness to cast eyes in confusión? [...] Natural bodies act for an end which is pure end, finis, and have nothing to do with good or evil or both of neither.

“There is no such ‘thing’ as the perception of sight nor any other essential nature transcending all objects.”----Nirvana is “built-in-“-----“If the trees belong to the perception of sight, why do we still call them trees?” ANANDA speaking.³¹⁷

El otro comentario extenso es a partir de la lectura de Boecio, que sirve para hacer una crítica al cristianismo:

Boethius then says that God breathed reason and freedom of choice into man, so man could struggle to regain perfection in heaven from which the Fallen Angels were cast out because of pride and envy for the Godhead; for lust and cavil the angel fell...; but what kind of freedom of choice is this, having to walk the path of life with a body? Might as well walk the plank for Captain Pirate. If God were the Creator, and could only create from the only inconceivable substance, he would place no such restraints on himself, unless he created in Ignorance, in which case how can he be called God, the Divine Name? [...] For if Ignorance rules the world, as can be seen as long as it exists, the Ignorance rules the religion of the World. *True Buddhism has actually, by nature, remained unrevealed, because of the false imagination of very existence.* True Buddhism has only been mentioned by the Buddhas because, being an explanation of that figure of speech “Existence,” it is also just a figure of speech.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 83-4.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 74. Cursivas en el original.

The Truth is so Vast that it can afford to say that it is only a figure of speech.

The Truth is so vast that it can afford to say that there is no Truth.

There is neither Truth nor Untruth, only Universal Essence of Mind.³¹⁸

La inclusión del budismo en este comentario sobre la naturaleza de la Verdad, me parece, es también una apología de Kerouac para deslindarse del proyecto que tenía en mente sobre sólo escribir alrededor del dharma; la interpretación que elaboró del *Madhyamaka* poco a poco hizo que cayera en un relativismo que lo hizo pensar en que no había diferencia entre samsara y nirvana, entre mantenerse sobrio o volver a beber, o entre escribir para compartir la doctrina del Buda o seguir con sus proyectos literarios. Es así como se va traslapando el eje del libro del budismo al planteamiento de una poética.

Esto también ocurre en los diálogos que se encuentran dentro del libro. Esta forma, no sólo presente en la tradición griega sino también en varios sutras, es un recurso que aparecen en el libro en tres ocasiones con finalidades igualmente didácticas gracias a la dialéctica que se plantea. El primero, “ARBITRARY CONCEPTION: A DIALOG AUG 30 ‘54”, desarrolla la postura del *Madhyamaka* de manera extensa, mientras que los otros dos son más breves aunque con el mismo enfoque. “DIALOG WITH SMART” aborda la arbitrariedad de la percepción: “Smart:- You’re standing in the northwest. / Me:- Just by turning I’m now standing looking west; I must be standing in the east. I’m standing in the eastwest? This gives rise to the notion of the non-existence of location.”³¹⁹ El último sólo dice: “DIALOG / ‘Are you devoid of mental faculties?’ / ‘No’ / ‘Therefore you are not devoid of / mental faculties?’ / ‘Also no---I am neither devoid / or not devoid of mental faculties’”³²⁰ Para Kerouac, la creación de un libro didáctico sobre el budismo era una manera de escribir sin fines mundanos, a diferencia de lo que hacía con sus otros libros. Cuando a inicios de 1955 supo que de nueva cuenta le habían rechazado la publicación

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 274-5. Cursivas en el original.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 216.

³²⁰ *Ibid.*, p. 388.

de *On the Road* –en ese entonces con el título “BEAT GENERATION”–, reafirmó esta postura:

As to writing stories that the publishers approve of, it would no longer be free writing. I write the Dharma freely and unsystematically for the purpose of teaching others and keeping myself mindful of the teaching. Anyway the BEAT GENERATION has a heretical view at its base, celebrating “the night,” which is only the long night of life. The Karma is working itself out.³²¹

Esta autojustificación le sirvió durante un tiempo aunque poco a poco fue cambiando su postura y, a partir de la libreta “DHARMA 8” que comenzó después de su viaje a México en agosto de 1955, cada vez el tema del budismo se difuminó más para dar paso a reflexiones en torno a su escritura con pequeños textos donde registraba otros tonos. No olvidemos que en ese verano fue que escribió *Mexico City Blues*, y quizá el entusiasmo generado por redactar un poema con su estilo moderno y lleno de referencias sobre el dharma, aunque sin restringirse temáticamente a éste, le hizo voltear de nuevo a su obra sin tener que perseguir un fin didáctico. Es a partir de aquí en donde encontramos una reflexión estilística por parte de Kerouac que decanta en la creación de los géneros con los que desarrollará su *Duluoz Legend*.

El otro núcleo de *Some of the Dharma* está lejos del primer propósito de enseñanza que tenía el escritor a la hora de emprender esta obra. Hemos mencionado cómo le afectó el no lograr obtener un ingreso económico estable con sus obras a tal grado de encontrar refugio en el budismo por la propuesta existencial austera que propone mediante el ejercicio del desapego, aunque no tardó en planear también una ganancia a través de sus estudios budistas, en especial con *Wake Up*. Aunado a la interpretación laxa y relativista que elaboró del *Madhyamaka*, cuando vio la oportunidad de, por fin, lograr que sus escritos se publicaran, su estudio del budismo comenzó a menguar para retomar el ejercicio literario aunque esta vez con un bagaje teórico que le permitió revisar y

³²¹ *Ibid.*, p. 220.

reformular su proyecto. Si bien para entonces ya tenía claro cómo debía de escribir mediante el uso de la *spontaneous prose*, aún no se concretaba bien la manera en que estructuraría el proyecto de contar su vida mientras ésta transcurría en la *Duluoz Legend*. La creación espontánea sólo podía surgir a partir de una reflexión sobre los formatos que quería emplear; una vez que definió los géneros y el tema –la percepción de su vida–, la escritura podía surgir sin trabas. Sobre todo, estructurar sus pensamientos alrededor de una poética le permitió darles sentido a sus obras anteriores y definirlo a priori de cuanta obra escribió después. En un inicio intentó abdicar de cualquier escritura que no fuera sobre el dharma. En una entrada donde enumera todos los textos que ha escrito, pondera:

This mass of nonsense (except SOME OF THE DHARMA) is of the same suchness as either the dust that will collect on it or the approval that the world may shower on it, and this even applies to those parts of SOME OF THE DHARMA that are not straight quotes from the Sutras. [...] I dont really want to write systematic books of literature any more, just these private memorial notes... Glancing at my old Town & City diaries O what anguish and sweat and silly delusion, sickening! I'd like to bone myself now down to purity of Tao, go deeper into Buddhahood, give up individuality and the "I", that awful abstract "I" of writing----give up letters, for "virtue evaporates into desire for fame."³²²

Después, consciente de que sería incapaz de ser coherente con el dharma, estructuró una apología indulgente no sólo de su vida, sino de sus libros mediante el argumento desaforado de equipararse con el Buda:

ANY WRITING THAT IS NOT SELF-ENLIGHTENING WILL ROT LIKE A BODY. If I write THE GOLDEN BOOK OF DULUOZ every line will have to be self-enlightening, connected with Asia--- [...]

I'd write THE DULUOZ LEGEND---The story of Jack Duluoz's discriminating brain-mind, his Visions, ripples on an endless sea---enlightening insight is the Plot & Purpose--- [...] The whole world seen thru my Visions, as thru a key-hole---Like Rembrandt in front of the mirror, I shall treat "myself" like in the third person and discuss my own vanity--- NOTHING WILL BE CONCEALED IN THE END.

The details of a great teaching---as if Buddha had written the GAUTAMA LEGEND [...] in which we would have gotten the entire picture apart from the Great Teaching, of the mind that discriminated & unfolded it under the Bo-Tree---For instance, what strange sexual and sensual confessions would

³²² *Ibid.*, p. 221.

he (and Christ) have had to make? The details would have been all piteous--- [...] Every detail of the Buddha's mental association with his six senses before and after enlightenment, would be self-enlightening- This could be the greatest book ever written.³²³

Aunque la indolencia en los años siguientes no permitió que Kerouac siguiera al pie este plan ambicioso, es muestra de cómo llegó a conciliar y perfilar sus inquietudes y expectativas, fueran artísticas o espirituales, en este proyecto. Tanto la tensión como la resolución final entre abandonar la literatura o no es una manera de sintetizar el argumento de *Some of the Dharma*.

El primer avistamiento de un intento de poética a través de los géneros en los que estructurará sus libros ocurrió en febrero de 1956, cuando ya había decidido no abandonar su obra:

All my work to be written like BOOK OF DREAMS off Tics chronologically appertaining in first person with fictionlike projections, bookmovies, poems and subconscious universal railleries
BOOK OF VISIONS are visions of character.... BOOK OF DREAMS are reports of dreams.... BOOK OF DHARMAS are these continuous "notes" on Buddhism & the path.... BOOK OF BLUES are poems of one-page style (Choruses).... BOOK OF PRAYERS are personally composed prayers.....
BOOK OF ECSTASIES are spontaneous reports on tranquilities & ecstasies of Samadhi & Dhyana practice..... The division is for convenience for all interlocks...³²⁴

Nueve meses más tarde, no obstante, luego de calibrar su atención de nuevo a la literatura sin el remordimiento de no estar escribiendo algo que favoreciera una mejor comprensión del dharma entre sus contemporáneos, Kerouac asentó la definición de los géneros que participarían dentro de su proyecto literario en un fragmento llamado "EDITORIAL EXPLANATION OF VARIOUS TECHNIQUES OF THE DULUOZ LEGEND"³²⁵. En

³²³ *Ibid.*, pp. 278-9.

³²⁴ *Ibid.*, p. 321.

³²⁵ El pasaje original en la libreta es el siguiente, que difiere un poco con el que está en la versión mecanografiada, más extensa y detallada:

"DULUOZ LEGEND

1955 ya había escrito una especie de manifiesto “Belief and Technique for Modern Prose. List of Essentials” en donde explicaba en 27 máximas cómo operaba la *spontaneous prose*, en donde se incluyen algunas máximas que evocan nociones budistas: “8. Write what you want bottomless from bottom of the mind [...] 12. In tranced fixation dreaming upon object before you [...] 16. The jewel center of interest is the eye within the eye [...] 19. Accept lost forever”³²⁶. Partes de esta lista ha sido citada múltiples veces para ilustrar lo que Kerouac hacía a la hora de escribir, pero en ningún lado he encontrado la

TIC – One short & one longer sentence, generally about 50 words. The intro sentence & the explaining sentence – A TIC is a vision suddenly of memory

SKEN – One small page (notebook size) of prose sketching scene before eyes, about 100 words

DREAM – The core & Kernel written in awakening of a dream, may fan out further, usually ends up in 300 words

HAIKU (POP)- American Haikus (or Non – Japanese) are short 3-line Samadhi poems

BLUES – Complete-poem written filling in one notebook page of small or medium size, usually in 15 to 25 lines, known as a chorus, i.e. 3rd Chorus of Mexico City Blues, 16th Chorus of Pureland Blues

SKETCH – Of any length, prose describing scene before eyes.

ECSTASY – Prose and/or verse description of a Samadhi, of any length – BOOK OF ECSTASIES

MOVIE – Formerly Bookmovies, prose concentration camera-eye visions

VISION – Like Visions of Neal, full length prose (& verse) works concentrating all attention on one individual, without form other than that

FLASH – Sleepdreams of daydreams of an enlightened nature desirable in a few words (20, 30)
EXAMPLE: “I’m up in the attic handing down gray suit cases from Heaven – I say “I’m not coming down here anymore”

Also

DAYDREAM – Prose description of daydreams, that is, of wish-dreams during waking hours.

ROUTINE – William Lee’s discovery – the prose acting-out of a daydreamed rôle

All in present tense”. Jack Kerouac, cuaderno hológrafo “Dharma (10)”, en el Kerouac Archive, caja 49, folder 11.

³²⁶ Jack Kerouac, *Good Blonde & Others*, p. 72. La lista data de mayo de 1955, cuando se la envió a Arabelle Porter, editora de *New World Writing*, para que la compartiera con los detractores de “Jazz of the Beat Generation”, un texto publicado por ellos que recibió críticas desfavorables. Cuatro años más tarde, cuando los Beats ya eran conocidos por los medios, la lista se publicó en el *Evergreen Review*, con tres máximas añadidas. La lista de cierta manera evoca los manifiestos de las vanguardias de principios del siglo XX en donde hay una enumeración de premisas arbitrarias que delimitan la creación.

explicación completa de estas doce formas, es decir, estos “géneros personales”, creadas por el autor que cambia el concepto de los libros que escribió. Estudiar, o cuando menos tener en consideración el contenido de este escrito, echa luz no sólo sobre la magnitud del proyecto literario que tenía Kerouac ideado, sino también en su interés en proponer y cultivar formatos nuevos de escritura. Que la crítica no haya puesto atención en estas definiciones que el propio autor hizo de sus textos deriva de la publicación póstuma de *Some of the Dharma*, pero sobre todo de la indiferencia con que el libro ha sido tratado en las más de dos décadas que han pasado desde que salió a la luz. Una revisión de estas acotaciones de cómo se concreta la *Dulooz Legend* puede favorecer una relectura innovadora incluso de las obras más canónicas de Kerouac.

A grandes rasgos, podemos dividir la lista en tres apartados: las formas más conocidas o cuyos ejemplos fueron publicados en vida del autor, las que son más oscuras pero que poco a poco han surgido a la luz pública gracias a ediciones póstumas, y por último las que no tienen siquiera ejemplos materializados, o por lo menos que yo no he encontrado en mis investigaciones. Para cada uno de los géneros, Kerouac establece tanto parámetros específicos formales como de contenido, aunque los ejemplos de algunos de ellos no siempre son consistentes con estas fórmulas, en específico sobre su extensión. La única anotación para todos es “*All takes place in present tense.*”³²⁷ Dentro del primer grupo encontramos lo siguiente:

DREAM---A Dream, the core and kernel written on awakening from a dream, may fan out further, usually ends up in 300 words, viz. the BOOK OF DREAMS

BLUES-----A Blues is a complete poem written filling in one notebook page, of small or medium size, usually in 15-to-25 lines, known as a Chorus, i.e., 223rd Chorus of *Mexico City Blues* in the BOOK OF BLUES

VISION---Like *Visions of Neal*, *Visions of Gerard*, etc., full-length prose Works concentrating on character of one individual, with no other form than that, including verse and any thing, even pictures. BOOK OF VISIONS³²⁸

³²⁷ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 342. Cursivas en el original.

³²⁸ *Ídem.*

Sobre los *dreams*, en 1960 se publicó el *Book of Dreams* que contiene las narraciones oníricas compiladas entre 1952 y el año de su publicación. Kerouac editó los nombres de los personajes que se mencionan para que tuvieran continuidad con otras obras de la *Duluoaz Legend*:

Then there's a marvelous rack of delicate chocolates and flavors from all over the world and ground cinammon nuts and coffee fruits and they mix em all up in a big batter and bake and Coffee Cake emerges which is the most Delicious thing in the world---"That's yesterday's unfresh cake," I say, "Can I have it?"---they don't even comment, I'm to understand they only eat freshly baked Coffee Cake---Bill says of a nut dropped "I'll eat it, they're askin a lot for it" and he plops it in his mouth as Danny does the mixing---I try a sweet bitter chocolate piece shaped like a little stove, from a box in the rack---the Cake comes out square, streaked with colors like a marble cake, suffused with exotic African and Brazilian flavors, crunchy with Cocoa nuts and Nutmeg Nuts and Crushed Chunky Nut---it's terrific---I hope they'll give me some, they hardly know I'm there----³²⁹

Sobre los *blues* contamos con varios ejemplos publicados en el *Book of Blues*. En *Some of the Dharma*, con su cualidad fragmentaria e híbrida que incluye varios géneros, encontramos uno que no fue incluido en ese libro. "Brooklyn Bridge Blues" se compone sólo de diez "choruses" y su contenido demuestra no sólo la plena confianza de Kerouac en que ya era un buda, sino también los rasgos contradictorios que la doctrina le infundía:

Chorus #9
And now that I've
achieved superhuman
perfection of compassion
and knowledge, naturally
I've lost human talents
of writing---temporarily
---Nowhere to go---All's
been done, I can only
tell you what God would
tell you---Dry your tears
---All women are nuts
---Dry up your sins---Me,
I'm too sick and tired
of this world to drink in't
---if lustful gluttony
is my only blemishing sin

³²⁹ Jack Kerouac, *Book of Dreams*, p. 249.

maybe I oughta just
starve to death
---I am the
Writing Buddha---³³⁰

Notemos que, de acuerdo con su apreciación, al estar consciente de la doctrina del Buda, veía que su necesidad de escribir, o la calidad de su estilo, había decaído. Por supuesto, una vez que decidió seguir trabajando en más libros cuando poco a poco parecía viable ganarse la vida publicando, su estudio en el dharma declinó.

La forma en donde Kerouac más cultivó su *spontaneous prose* fue *visions*, en buena medida porque son obras de largo aliento alrededor de personas que lo marcaron. Incluso *The Dharma Bums*, aunque no contenga en su título la técnica empleada, cabe dentro de la definición al estar centrada en la ficcionalización de Gary Snyder con el personaje Japhy Ryder. La distinción entre una “Vision” y una novela la asentó el autor en el último cuaderno catalogado “DHARMA” pero que no está incluido en la versión mecanografiada:

The Duluoz Legend is made up of Visions, not Novels—Visions are something that you see not something that you made up—The form of Visions is a deep form, a visionary form, and has nothing to do with the Novel form. IT IS NOT SO MUCH A STORY AS THE VISION OF A STORY³³¹

La nota es reveladora ya que apuntala una vez más la distinción primordial que Kerouac hacía entre lo “verdadero” y lo “ficticio” a la hora de escribir.

En el segundo grupo de formas que sabemos existen pero que se mantienen en la periferia del corpus keroaquiano en buena parte porque aparecieron publicados recientemente, encontramos lo siguiente:

³³⁰ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, pp. 386-7. En la libreta donde escribió esta pieza, a partir del “Chorus #5” se aprecia que volteó de vertical a horizontal las páginas para poder escribir versos más largos: el formato del cuaderno también le daba un marco a su escritura.

³³¹ Jack Kerouac, cuaderno hológrafo “DHARMA 11 (1956) Desolation Peak / DESOLATION”, en el Kerouac Archive, caja 56, folder 1. Subrayado en el original. En un contexto católico, las visiones son parte de varias hagiografías en donde a alguien se le revela algo por una entidad divina. El vínculo entre ese uso y cómo lo percibe Kerouac no es tan lejano: podrá parecer increíble el evento narrado pero está basado en una experiencia directa de quien lo cuenta.

TIC-----A Tic is a vision suddenly of memory. The ideal, formal Tic, as for a BOOK OF TICS is one short and one longer sentence, generally about 50 words in all, the intro sentence and the explaining sentence, i.e., the above Tic about “Cold Fall mornings”---

SKETCH---A Sketch is a prose description of a scene before the eyes. Ideally, for a BOOK OF SKETCHES, one small page (of notebook size) about 100 words, so as not to ramble too much, and give an arbitrary form

POP-----American (non-Japanese) Haikus, short 3-line poems or “pomes” rhyming or non-rhyming delineating “little Samadhis” if possible, usually of a Buddhist connotation, aimed towards enlightenment. BOOK OF POPS.

DHARMA-----Notes in any form about the Dharma. BOOK OF DHARMAS.³³²

Ejemplos de *tics* encontramos en *Some of the Dharma*:

Cold Fall mornings with the sun shining in the yard of the St. Louis school, the pebbles---the pure vision of worldbeginning in my childhood brain then, so that even the black nuns with their fleshwhite faces and rimless glasses & weepy redrimmed eyes looked fresh and even delightful....³³³

Pero también sabemos de otros de reciente aparición: “THE SMILE OF MY BROTHER GERARD is like the smile I saw in the helicopter in the sky when it flew with the mail which had been written by the smiling faces of the world vending with pens over desks—”³³⁴. En 2016 por primera vez se publicaron juntos distintos “Tics” de 1953. Todd Tietchen, editor del libro donde aparecieron, explica y hace un paralelismo con Proust, uno de los modelos literarios fuertes de Kerouac, como hemos mencionado ya:

From 1952 through 1953, Kerouac was working across a number of notebooks on what would become *Book of Sketches* [...]. The mode of automatic writing and deep description characterizing that book are quite similar in tone and content to *Tics*, a short open-ended typescript that he wrote casually between 1953 and 1956.

Tics is an exercise reminiscent of Proust’s exploration in *Remembrance of Things Past* and the concept of involuntary memory—the sudden welling up of vivid and powerful reminiscences.³³⁵

El vínculo con el escritor francés me parece acertado por parte de Tietchen. Por el contrario, aunque sean similares, no habría por qué relacionarlos con los *sketches*;

³³² Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 342.

³³³ *Ibid.*, p. 342.

³³⁴ Jack Kerouac, *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, p. 243.

³³⁵ Todd Tietchen en su introducción al apartado dedicado a los *Tics*, en *ibid.*, p. 240.

mientras que éstos son escritos de manera presencial ante lo que se está narrando, aquéllos acontecen por procesos mnemotécnicos; no son escritos *in situ* a diferencia de los primeros. Aunque es cierto que puede haber formas simultáneas (hay un ejemplo de “SHORT TIC SKETCHES”, cuando menos³³⁶), no hay duda de que son aproximaciones distintas. La definición de Kerouac, al parecer desconocida por el editor, es clara a la hora de establecer esta diferencia.

Los *sketches*, por otro lado, han gozado una visibilidad mayor en la obra de Kerouac gracias a la publicación en 2006 del libro organizado por el autor antes de morir. El asimilar una técnica gráfica para escribir, como ya revisamos, fue uno de los elementos vitales para el desarrollo de la espontaneidad en su estilo, aunque todavía no hay un estudio profundo de tal obra. En *Some of the Dharma* se encuentran algunos ejemplos de este género que antecede a la obra; sin embargo, la mayoría están en ese libro autónomo, como éste en donde describe una escena en el hogar de su hermana cuando vivía con ella en Carolina del Norte:

She's boiling potatos in a
pot—they've been there a
half hour—Thru her
little kitchen cupboard
window, framed like a
picture, see the old
redroofed flu cure barn
of the X farm— [...]
Carolyn Blake is making
bacon & eggs & boiled
potatos for supper because
lately the family's been
eating up breakfast
foods—just cereal & toast—

“Hm what pretty bacon,”
she says out loud. On
the radio now's the
Lone Ranger. Lingering
statics clip & clop

³³⁶ Se encuentran cinco en Jack Kerouac, *Book of Sketches*, pp. 76-9.

amongst its William
Tell Overtures—a
rooster foolish crows—
 Hand on hip, feet
crossed, casually, a cig
burning out in the ashtray,
she picks the bacon over
with a long cook fork.
“Hum hum hum” she hums.³³⁷

En 2003, Regina Weinreich editó el *Book of Haikus* que Kerouac dejó inconcluso. Dividido en seis secciones que reúne haikus de 1956 a 1966, contiene los múltiples haikus que aparecen en *Some of the Dharma*, además de incluir la definición de la forma de acuerdo con Kerouac:

The tree looks
 like a dog
Barking at Heaven³³⁸

The bottoms of my shoes
 are clean
From walking in the rain³³⁹

What is Buddhism?
 —A crazy little
Bird blub³⁴⁰

Kerouac conoció el género en gran medida por el primer tomo de *Haiku*, una obra en cuatro volúmenes de R.H. Blyth, en donde se incluyen haikus de japoneses que cultivaron el género desde el siglo XVII hasta el XX, entre los que se encuentran Matsuo Bashō, Yosa Buson, Kobayashi Issa y Masaoka Shiki. Los comentarios de Blyth sobre estos poemas le permitieron asir las características temáticas del haiku: “the thusness and suchness, the traditional tropes: the seasons, wind, night, dusk, dawn, mist, birds, crickets, the moon and the stars, all are interwoven with [Kerouac’s] own contemporary

³³⁷ *Ibid.*, pp. 3-5.

³³⁸ Jack Kerouac, *Book of Haikus*, p. 3.

³³⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 13

concerns.”³⁴¹ Con el haiku, el escritor encontró otra vertiente en donde podía ejercitar las posibilidades visuales del lenguaje, tanto a la hora de escribir como de leer, que sabemos comenzó a cultivar con sus bocetos para la *spontaneous prose*. Los mejores haikus le evocaban algo pictórico, incluso, que definió así: “the sensation I get looking at a great painting by Van Gogh, it’s there & nothing you can say or do about it, except *look* in dismay at the power of looking.”³⁴² No es casual la mención al pintor holandés; recordemos que él mismo era un entusiasta de la creación veloz y que también encontró un estímulo hacia lo espontáneo en su interpretación del arte japonés. Es posible que al leer los haikus reunidos por Blyth, Kerouac haya reconocido su intento de bocetar con palabras en estos poemas concisos y breves de poetas que, además, es conocido que también practicaban *sumi-e*, la pintura zen.

Vale la pena mencionar que una clase de haikus presente en *Some of the Dharma* no está en la antología de Weinreich, quizá debido a que en realidad no fue escrita por Kerouac. Los “Kiddy Pops” son transcripciones que hizo el escritor de frases que escuchó decir a la niña y los niños de Neal y Carolyn Cassady cuando vivió con ellos, lo cual parecería ser un intento análogo a su registro del paisaje sonoro; en la simplicidad de las oraciones, además, es probable que haya visto un modelo para hacer sus propios haikus:

Jamie
Jack has black hair
 because
It grew

CATHY
The sky is blue all around
 And we love the sky
Least I do³⁴³

³⁴¹ Regina Weinreich en su introducción en *ibid.*, p. xxii.

³⁴² Kerouac citado por Regina Weinreich en su introducción en *ibid.*, p. xviii.

³⁴³ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 347. Es curioso que en 1951 y 1952, mientras escribía *Visions of Cody*, Kerouac transcribió la grabación de algunas de las conversaciones que sostuvo con Neal Cassady, es decir, el papá de Cathy, Jamie y John Allen. Éstas aparecen en la parte del libro “Imitation of the tape”.

Johnny
The fences are stuck
in the ground
because the ground
holds them up

Cathy
The far off distance
of the mountains looks pretty
---so do you
Jamie
The houses are all kinds
of color
And one has no color³⁴⁴

Quizá los haikus gozan de una visibilidad mayor dentro de la obra de Kerouac porque en su momento fueron piezas que tuvieron una exposición notable, a comparación de otros géneros, gracias a la segunda grabación que hizo el escritor acompañado de jazz. *Blues & Haikus*, lanzado en 1959, cuenta con la participación de los saxofonistas Al Cohn y Zoot Sims, que en la pieza que abre el álbum, “American Haikus”, intercalan frases entre cada haiku declamado por Kerouac a lo largo de diez minutos. La elección de los haikus para esta grabación bien pudo haber sido motivada por el apogeo mediático que tenía entonces el budismo zen.

La forma *dharma* tiene a su principal exponente en *Some of the Dharma*, aunque bien podríamos incluir aquí *Wake Up* y *The Scripture of the Golden Eternity*. *Mexico City Blues* podría considerarse un “Dharma Blues”, siguiendo la clasificación de Kerouac.

El último bloque de formas que tienen pocas o ninguna muestra dentro de la obra publicada o no del autor incluye la siguiente lista:

ECSTASY---Meaning “Samadhi,” a prose and verse accounting of a Samadhi or Samapatti experience in Dhyana meditation, of any length. BOOK OF ECSTASIES.

MOVIE---Formerly Bookmovies, or Mindmovies, prose concentration camera-eye visions of a definite movie of the mind with fade-ins, pans, close-ups, and fade-outs. BOOK OF MOVIES.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 348.

FLASH---“Dreamflashes,” short sleepdreams of drowse daydreams of an enlightened nature describable in a few words, *BOOK OF FLASHES*. Example: “*Bringing gray suitcases down from the attic of heaven I say ‘Me I’m not comin down any more!’*”

DAYDREAM---Prose description of daydreams, wish-dreams during waking hours, example: “*Wearing top hat with black cloak with red lining, with T.S. Eliot, walking into premiere of DOCTOR SAX, through crowd of queers, handsome.*”

ROUTINE---William (Burroughs) Lee’s invention---the prose acting-out of a daydreamed role, a complete wild explosive extenuation of a daydream.

Also *PRAYER*, for *BOOK OF PRAYERS*³⁴⁵

De entre estas formas menos exploradas, no existe registro, al menos hasta donde yo sé, ni de *ecstasies*, *routines* o *daydreams*, y sólo hay un par de *flashes* contenido en *Some of the Dharma* (“The old ones are talking in the other room---they’ve been waiting for us a l o n g t i m e - - -”³⁴⁶ y “A woman monk who’s just received a bowlful of food from my mother at the backdoor, is back, wanting to know if my mother wants religious instruction---my mother is annoyed and wants her to just stay away---”³⁴⁷). Quizá un meticuloso análisis de los cuadernos del escritor logre descubrir vestigios donde se materialicen este tipo de textos, aunque lo que sabemos es que en definitiva no les dedicó cuando menos algo de esfuerzo como sí pasó, en cambio, con *prayers* y *movies*.

Existen varios ejemplos de *prayers* que aparecen en los últimos cuadernos de *Some of the Dharma*. Como es de esperarse, estas oraciones están circunscritas en un contexto budista; Kerouac en un punto se acuerda que debe de cuidar bien lo que escribe en ellas, porque interlocutor no es otro sino Buda: “I MUST WRITE PURE PRAYERS THAT HAVE NOTHING TO DO WITH ILLUSION IN ORDER TO ADDRESS AND DELIVER THEM TO THE TATHAGATHA...”³⁴⁸. La estructura y el tono son muy parecidos a las que aparecen en las oraciones católicas, lo cual resulta en una mezcla sugerente:

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 342. Cursivas en el original.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 344.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 400.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 394.

O Avalokitesvara, thou
Hearer & Answerer
of Prayer,
O Lord, Tathagata, Sugata,
Buddha,
I am thou & thou art me
Give me the Karma
to truly see
And bring all this
with me

I bless all living & dying things
in the endless past
I bless all living & dying things
in the endless present
I bless all living & dying things
in the endless future,
amen

Let there be blowing-out
and bliss
forevermore
Such is the blessedness
surely to be believed
It is what it is & that's
all it is³⁴⁹

Es peculiar que más adelante tratara de no hacer una antropomorfización a la hora de evocar un destinatario en sus oraciones:

THE MISTAKE IN OUR PRAYERS SO FAR MAY LIE IN our giving it the SRI, the *Sire*, the Lord-address, confusing our understanding of the emptiness and reward of everlasting eternity, with human father-notions, birth & patriarchal & subliminal complexes and general erroneousness of religions complexion---Everything *is* the same eternal thatness---in that sense every man and every thing is the Lord---but make not the mistake of objectifying a benevolent Sire Lord in this Single Subjective, or Single Objective, in brief this *Single*, Undividable *Thisness*... Better, then, to say *Thisness* than “Lord, Father, God”---*This* is God, and God is *This*---And *This* is Everything³⁵⁰

Esta abstracción, sin embargo, no la sostuvo, y más adelante, cuando retomó la escritura de oraciones junto con su credo materno, volvió a dirigirlas a un destinatario específico, cayendo en el error que antes había distinguido:

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 370.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 401. Subrayado en el original.

Dear Jesus (I)

Now more than ever / The time for prayers, / when it looks to me / like men
& women's hearts / are lying uncorrected - / O Saviour / give us / hope / & /
glee / again - / Let no sullen indifference / go uncorrected - / Correct our hearts
now, / Jesus Traiteur / make them good & strong / again - / Amen / In Thy
Name / †

Dear Jesus (II)

Tell the Holy Ghost / to come assist us / on earth now, 1962, / with his timeless
shadowy / Mercy / & / Sweetness, / Lord O Lord / my Heaven king / & tell
Thy Father / send his Hand / bless us / before it's too late / & all men sink /

to lying, despairing / fornication, merely / with no hope / no hope / no hope -
/ Bless Sweet John XXIII / & give him leave / to Help Us / NOW / †

Dear Jesus (III)

Cher Ami / of Heaven, / When has the world / been so depressed / & sad &
sick / & lost & sad-eyed / & forsaken? / Why do you let The Devil / do This
to us, unless / now you want us / to see / The / Devil / clearly? / I see him,
Lord, languishing / in our midst, in the corner / not even laughin, / not even
drinkin, / not even talkin, / not even sufferin, / not even me, Lord. / Shoo him
away. / Give us Leave / to Love / Again, / To Love Only / †³⁵¹

La ultimo forma por analizar, *movie*, es quizá la más ambiciosa que ideó Kerouac y de la que no tenemos sino escasos ejemplos, en buena medida, pienso, porque nunca llegó a concretar el planteamiento de una forma satisfactoria. La premisa era escribir un texto que evocara el tratamiento que una película da a una historia, con una serie de acotaciones que permitieran al lector crear la narrativa con elementos bien definidos a lo largo de su lectura. En realidad, el formato es muy similar al del género dramático aunque la puesta en escena sólo tendría lugar en la mente de quien leyera el libro. La forma la comenzó a desarrollar al final de 1953, poco antes del inicio de *Some of the Dharma*. Una meta, además, era crear una forma distintivamente estadounidense que resultara innovadora y a la vez un éxito comercial:

³⁵¹ Jack Kerouac, hológrafo "Book of prayers, 1962", en el Kerouac Archive, caja 12, folder 49.

BOOKMOVIES The Visual American form

(if October Railroad / had been a Bookmovie it / would be published now
D]

Bookmovie form provides narrative objective requirements and subjective
complete truth requirements pa ra graphs divide scene shots

the fictionof

the fiction of bookmovies, like a day with leo

Why Write / For the world to read your expression of its joy and sadness
and earn yr living from its attention

How / Using your own life which is what you know best about the world
write personal straight reports

What method / Telling stories of yr own life in sections in eager prose

What belief and technique³⁵²

La siguiente mención a la forma está en el cuaderno “Dharma 1”. Kerouac relata la posibilidad de reescribir su primera novela en el nuevo formato, con miras a asegurar una remuneración. A la hora de hacer la transcripción a máquina, sin embargo, no incluyó esta información que, en efecto, rompe el tono de las notas con las que Kerouac abrió su nuevo proyecto sobre el budismo en donde, de entrada, sentencia una vez más una contradicción de acuerdo con lo que pretendía hacer al crear un estilo estadounidense:

(Dont be super American

Be a saint roshi-hermit of Mexico or Santa Clara valley, living outside a box.

What Am. Literature needs is someone who will write without prejudice
clearly what happens everywhere like a movie camera trained on the streets
& behind closed doors and windowshades, from whorehouse to mansion,
coast to coast, the great megalopolitan Rome-like New York the center of the
fury and the symbol.

Clear as the blue sky is the perfect accommodation of my intuitional camera
making, the bookmovie.

Write three movies for a living and write great literature of Life for later.
Produce movies with Giroux in 1960)

³⁵² Jack Kerouac, hológrafo y transcripción “Bookmovies”, en el Kerouac Archive, caja 17, folder 14.

WORDS NO LONGER THE CONCERN BUT THE CLEAR PICTURE

The crucial shift in yr. vast artistic concerns has come – now, like Leonardo, you can combine Balzacism with Proustism, Successism with Artism –

A Bookmovie: A novel that is ~~be directly made into a complete movie~~ AN ACTUAL MOVIE IN WORDS.

BOOKMOVIE NO. 1 – The Town and The City or THE TOWN AND THE CITY, A Scenario Novel (OR, MOVIE NOVEL)³⁵³

En el Kerouac Archive hay por lo menos cinco intentos de una “Bookmovie”, todos están truncados. La forma, empero, nos sirve para notar la atención marcada en hallar inspiración en una disciplina visual, como ya lo había hecho con el *sketching*, para darle estructura a su escritura. El ejemplo más extenso parecería un guión cinematográfico en donde, aunque las acotaciones son detalladas, no hay rasgos distintivos del estilo o técnica de Kerouac:

“Typing Exercise of Bookmovie Format”

FIRST BOOKMOVIE

The French Night

SCENE: Night somewhere in France on the outskirts of a big city. A collection of small houses at the end of an unpaved street. The last streetlamp gleams in a dull fog, making a sad unsaintly halo. A figure comes down the street indistinctly. The camera shows the lamp, from the lamp’s position, down on the unpaved street, and the figure approaching like a blob in the shadows, till it materializes into the shape of a man, in topcoat and hat, smoking, hands in pockets, turning into the door of one of the small houses. He raps. We watch and wait from above as he raps. Somewhere a European train whistle blows, a high long sad toot. The door opens and we see a cast of lightglow on the walk and on the man’s feet.

[...]

SCENE: The face of the male visitor. It is a twisted face. Blond, his eyes a little crooked, but handsome, the butt in his mouth, he is looking at her with curled lips. The smoke winds about his face.

³⁵³ Jack Kerouac, cuaderno hológrafo “Dharma 1”, en el Kerouac Archive, caja 48, folder 2. Tachado en el original.

RENEE

You're tired. Robert's been here all afternoon?

IRENE

But how you talk.

RENEE

I talk like I understand, heh?

(with a wicked, silly grin, twisting, craning his neck in the first show of neurotic or psychopathic misunderstanding of his position in the dream of life in this dreamlike world of the movie)

IRENE

PIG!

RENEE

As you wish.

IRENE

It was you used to call me an angel?³⁵⁴

En algún momento trató de aplicar la forma en un tema budista, sin embargo, el texto no aparece en los cuadernos de *Some of the Dharma*:

Let's make a lot of great movies for the lonely people of the world. –

The Tathagata A MOVIE NOVEL

SCENE: The foothills of the bleak windswept Himalayan mountains. The stone house, with women on the roof threshing grain & weaving flax, is in the background. In the garden are three men dressed in the simple clothing of the Himalayan peasant in 500 B.C. Gray gloomy day. There are: the father, two sons & another son reclining in the shade of a tree nearby.

FATHER PUNGIYA: Well, well, he's as strong as a full grown bull and's got less brains.

BROTHER PUTRA IN SHADE: Him dumb? He knows to count

DUMB BROTHER- I want to finish this row

PUTRA: He's counted the rows³⁵⁵

³⁵⁴ Jack Kerouac, hológrafo y transcripción de "First book movie", en el Kerouac Archive, caja 3, folder 35. Subrayado en el original.

³⁵⁵ Jack Kerouac, notas hológrafas, en el Kerouac Archive, caja 3, folder 24.

Notemos que un soporte no sólo gráfico, sino audiovisual, es en este caso el referente que trata de emular Kerouac, aunque su aproximación no revela una verdadera asimilación en el lenguaje literario: no hay una verdadera evocación a lo cinematográfico en estos fragmentos, sino más bien a la dramaturgia. Lo memorable de las *movies*, al menos con los ejemplos existentes, es que son de las pocas veces que el escritor trató de armar un texto a partir de material que no era anecdótico sino inventado. Llama la atención que haya mencionado esta forma entre las que iba a usar para la *Duluoz Legend* al saber que no hay antecedentes autobiográficos como argumento para una.³⁵⁶

Como podemos ver luego de analizar esta obra, *Some of the Dharma* es importante dentro del corpus de Kerouac no solo porque registra con detalle el año de 1954 que no figura dentro de los libros que componen su *Duluoz Legend*. El texto condensa, entre otras cosas, la crisis que lo afectó a nivel personal y profesional, lo cual explica su interés creciente en el dharma. Si bien su estudio del budismo no desarrolló en él una fe constante, sí le permitió tener una postura idiosincrática del catolicismo con gran influjo de la doctrina budista que había estudiado; al no encontrar consuelo en el dharma pareciera que volvió al credo de su infancia con devoción, como demuestran sus oraciones de 1962. Más allá de esto, el análisis del budismo le permitió concentrarse en sus intuiciones sobre lo espontáneo en su escritura y permitirse experimentar de manera libre en esta obra que no le exigía una narrativa consistente.

Quizá por estar consciente de lo valioso que fue ese periodo documentado en esos cuadernos, ya que en ellos se narra cómo alcanzó al final una resolución no sólo sobre su

³⁵⁶ Kerouac tuvo un acercamiento al mundo cinematográfico en 1959, cuando Robert Frank y Alfred Leslie dirigieron un cortometraje inspirado de un fragmento de la obra de teatro *Beat Generation* de Kerouac, publicada en 2005 y estrenada apenas en 2012. *Pull My Daisy* cuenta con las actuaciones de los poetas Allen Ginsberg, Gregory Corso y Peter Orlovsky, de los pintores Larry Rivers, Alice Neal, Mary Frank y Dody Müller, así como de la bailarina Sally Gross y el galerista de arte Richard Bellamy. David Amram, además de actuar, compuso e interpretó la música que acompaña la voz superpuesta de Kerouac que narra lo que ocurre en escena.

tarea literaria, sino también sobre la manera en que iba a escribir, fue que decidió mecanografiar el contenido de las libretas con miras a publicarlo. Es el único cuaderno con elementos íntimos propios del género del diario que planeó publicar sin editar o transformar su contenido. Este rasgo revela que el de por sí marcado tono confesional del estilo de Kerouac en sus libros alcance aquí otro nivel en donde quedan evidentes sus constantes contradicciones como, por ejemplo, decidir abandonar su *spontaneous prose* (“I shall now give up Modern Prose, which I invented, because I am rejecting the general techniques of modernity. [...] O Aremidéia come to my aid! There’s Christmas in my soul!”³⁵⁷), o cuando habla mal del jazz, de los *beboppers* que constituyen uno de los elementos con los que hoy su mito se entrelaza con fuerza:

Miles Davis,---why bother with any of it---Jazz, modern musicians, dope addicts, punks,---Monk, crooks killers, Bud Powell, Dizzy’s razor and Dizzy’s scorn & Al Sublette’s scorn---no. Give me the Bodhi men. Dont even play the radio any more, jazz is simpleminded noise. BOYCOTT IGNORANCE³⁵⁸

Su lucha contra el alcoholismo es penosa porque, aunque en numerosas veces intenta abandonar la bebida, siempre reincide:

This afternoon Oct 12 ’54 I was tempted to drink again, for the first time in 8 days---but by suffering loneliness, waiting, and eating food, I got over the yen, which would have replunged me in insensitive ignorance of the past 14 years---I realized that when I want a drink, what I really want is a long roaming walk along river and railyards and woods, like a boy in Lowell.

Ah misère---Who knows? Who even exists? Drink up---but not more than once a week. (Hop!) (Had a can of beer at 10 P M and that’s all.)

GOT DRUNK NEXT DAY OCT 13---³⁵⁹

Otro tipo de comentarios revelan su abierta antipatía de género (“If Jazz was profound women couldnt play it---but they do, and sound just like the men---it wasnt Marcelline

³⁵⁷ Jack Kerouac, *Some of the Dharma*, p. 136.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 166.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 138.

Proust wrote *Au Recherche du Temps Perdu*, or Jeanne-Louise *The City and the Path*³⁶⁰). Si bien es cierto que no es necesario este tipo de aseveraciones para conocer su lado negativo mediante su obra y vida, no es poco conocer de forma explícita, como sucede aquí, su postura reprochable. Aunque el pacto a la hora de escribir sus libros era contar la verdad, sería inocente por parte de lector obviar la construcción que él mismo hacía de su persona; en *Some of the Dharma* Kerouac escribe sobre sí mismo con todas las irregularidades que son más sutiles en sus otros textos. Es muy particular que haya decidido transcribir un escrito así de confesional que presenta un lado patético del autor.

Además de sus obras en prosa, los otros géneros a los que dedicó más tiempo fueron el cuaderno de notas, el diario y las cartas, textos que no pensó que serían publicados. Salvo con *Some of the Dharma*, ya que los tres están condensados aquí. Creer que escribió estos textos confesionales sin tener conciencia de que iban a perdurar como una especie de legado sería iluso de nuestra parte; por el contrario, Kerouac archivó con cuidado todos sus escritos, notas y correspondencia. Al mantener la costumbre de sostener varias ramificaciones escriturales de manera paralela, resulta más coherente entender el formato híbrido de *Some of the Dharma*, en donde lo único sistemático, más allá del budismo, parecería ser el hallar una justificación para sus decisiones personales y literarias. Para mediados de 1956, cuando abandonó la decimoprimer y última libreta que dedicó al dharma, *On the Road* estaba en revisión con los editores para su próxima publicación, y Kerouac, junto con los Beats, poco a poco ganaba presencia en algunas publicaciones. Como ya se mencionó, no es casual que justo cuando su carrera como escritor se perfilara más estable, su interés en el budismo perdiera fuerza. Es por eso que *Some of the Dharma* es una obra crucial dentro de su corpus, ya que no sólo revela las

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

decisiones y contradicciones tomadas en ese periodo trascendental, sino que también detalla el proyecto con el que seguiría escribiendo hasta que falleció.

Si bien la faceta más conocida de Kerouac está sustentada por obras en las que habla de viajes y experiencias que la contracultura usó como estandarte, existe otra concentrada en explorar el interior. El acercamiento con el budismo hizo que volteara a sí mismo y tratara de vivir y crear como un asceta: no necesitaba del mundo y sus experiencias para desarrollar su obra, sino sólo su conciencia. La soledad no estaba peleada con él; desde muy joven creó un juego de fantasía de béisbol con tarjetas con el que se entretuvo hasta uno o dos años antes de morir. Su creación le permitió tener una liga imaginaria de la que no sólo detallaba las características y logros, sino que llevaba registro de todos los partidos entre los equipos inventados por él. Sin embargo, la vida social también le atraía y, aunque trató de suprimirla, nunca pudo desprenderse de ese lado que es justo el que retrató en sus obras y por el que se volvió una figura mediática. El sentido de culpa intrínseco al catolicismo que transfirió al budismo, una vez más, hizo que se reprochara gustos mundanos. El lado solitario, no obstante, fue el que le permitió estructurar un estilo moderno al que la crítica debería de voltear; hacerlo visible ayudaría a notar cómo a través de años de trabajo construyó su concepto de espontaneidad, y quizá se podría abolir justo el prejuicio de que su estilo era inmediato.

Si bien es cierto que el libro no está escrito en *spontaneous prose*, salvo algunos fragmentos, su valor yace en contener la reflexión teórica que asenta una *ars poetica* kerouaquiana menos conocida. Además, *Some of the Dharma* es una miscelánea, una antología, un *collage* de todas las formas que el autor usó en su obra. En términos generales, el perfil predominante de Kerouac es como un prosista con algunos acercamientos a la poesía; sin embargo, al revisar con detenimiento su corpus, publicado o no, notamos que estaba en busca de otros géneros para crear distintos efectos. *Some of*

the Dharma es un libro que permite poner en perspectiva su legado como escritor al reconsiderar la manera en que estructuró su obra y estilo y poder así establecer nuevos conceptos para otra generación de lectores interesados no sólo en sus anécdotas.

Valdría la pena notar que hay algunas obras concluidas por Kerouac que no cuadran entre las formas que compuso. A pesar de que tiene un alto contenido budista en varios momentos, e incluso lo comenzó en una de las últimas libretas donde escribió *Some of the Dharma*, *Old Angel Midnight* no figura dentro de ese libro y lo considera como un texto autónomo que no tiene las características de ninguna de las técnicas que describe. Por otro lado, *Pic*, publicada de manera póstuma en 1971, es el único texto en su obra de adulto que no tiene referencias autobiográficas. La trama del libro gira en torno a Pictorial Review Jackson, un niño afroamericano que del ambiente rural viaja a la ciudad para encontrarse con su hermano mayor, y lo memorable es el registro de las voces de los personajes. El proyecto lo tenía guardado y lo postergó por años, y no fue sino hasta sus últimos años que lo trabajó, quizá consciente de que las experiencias en su vida ya no le daban más material.

Para ser un escritor conocido en mayor parte por las historias alrededor de su vida, es peculiar que *Some of the Dharma* aún no haya generado interés entre los lectores por el tono directo con el que el autor se representa. Por supuesto, llama más la figura hegemónica del nómada y no la del solitario que trataba de alejarse del mundo, y en esta construcción del mito la crítica ha sido parcial a la hora de favorecer la percepción de un escritor errante, al punto de mitificar su propia decadencia. Habría que darle otra lectura a su obra considerando meramente su ejercicio literario, y en donde *Some of the Dharma* es importante porque desglosa en sus páginas cómo fue construyendo no el mito, sino la forma en que lo sustentó después con su propia obra. Al ser un libro que trabajó durante años en donde detalla este proceso de manera minuciosa y personal, marca un antecedente

innovador dentro de sus contemporáneos. Que el estilo de su escritura sea una característica de su obra predominante, mas no la forma en que lo ejercía, es una falta que la crítica debería de subsanar en las nuevas ediciones de sus libros. La publicación de algunos de estos textos periféricos en su obra a partir de la década de los noventa del siglo pasado ha dado a conocer parte de lo que comprende la *Duluoꝝ Legend*; hace falta analizar estas obras relegadas del escritor para profundizar en las diversas maneras que tenía de contar, retratar y reinventar su vida.

A Love Supreme? Conclusiones

Una de las constantes referencias nombradas a la hora de considerar la obra de Jack Kerouac ha sido el acercamiento que tuvo con el budismo y cómo éste se halla presente en su obra. Por lo general esta noción, junto con todos los mitos sobre el escritor errante con aventuras verídicas vertidas en sus libros, resulta más bien curiosa y aun exótica, y va de la mano con la identificación que se sigue perpetuando de él como un autor contracultural interesado en una espiritualidad lejana a lo normativo. Este detalle, como ha pasado casi siempre al estudiar a Kerouac, se ha considerado desde una perspectiva anecdótica pero sin profundizar en el impacto que tuvo en su escritura más allá de una consideración tematólogica. Pienso que esto se debe a que en los estudios literarios cualquier contexto religioso en una obra pareciera ser un agente menor, sospechoso, que no debiera tener un rol relevante en la urdimbre de la crítica, sobre todo si se trata de un paisaje espiritual distinto de cualquier derivado del cristianismo. La poca presencia de lo religioso en los análisis literarios quizá responde a la idea de que aquél se trata de un discurso irracional, carente de sustentos fácticos y que, más allá de plantear cierto motivo o tono, no puede cuantificarse o valorarse.

A la hora de comenzar esta tesis, yo mismo tuve que replantearme cómo iba a abordar la presencia del budismo; fue difícil saber cómo analizar un discurso cuya finalidad es articular una devoción y canalizar una espiritualidad y compagnarla con lo literario. Sin embargo, gracias al análisis de lo religioso de Tweed, pude apreciar al budismo, en este caso, como una forma cultural que, como cualquier otra expresión, no está exenta de causar y recibir influjos de otras vertientes sociales. No se trata de ver qué tan devoto era tal o cual autor y valorarlo a partir de eso, sino revisar cómo un discurso religioso resulta un sustento importante a la hora de revisar un corpus determinado: a

final de cuentas, la religión también es un texto que con distintos elementos crea significados que algunos creadores emplean y contextualizan en sus obras. En el caso de Kerouac, este detalle es importante no sólo para ubicar las referencias empleadas en varios de sus libros, sino también para entender más el proceso creativo detrás de ellos y su pertinencia dentro del engranaje que constituye su poética, como revisamos en los capítulos anteriores. En las letras estadounidenses contemporáneas, la consideración y presencia de lo religioso, en específico del budismo, no es menor si recordamos que desde 1974 se instauró en la Universidad de Naropa la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, gracias al impulso de Chögyam Trungpa, de la tradición tibetana, y Beats como Diane di Prima, Allen Ginsberg y Anne Waldman. Por supuesto, este proyecto es derivativo de la labor que hizo el autor de *The Dharma Bums* pero me parece que, justo con una actitud visionaria, ha superado y llevado más lejos los alcances entre budismo y creación literaria que Kerouac esbozó. La escuela, cuyo *Summer Writing Program* reúne a poetas, académicos, traductores, artistas, maestros budistas, editores, entre otros, podría considerarse como una ramificación de los proyectos vanguardistas comunitarios importantes en los Estados Unidos, como lo fue el Black Mountain College, en donde se ha desarrollado y fortalecido aun más el vínculo entre budismo y creación literaria. Esto puede verse como una de las maneras más dinámicas en las que la obra de Kerouac, aun de forma indirecta, se ha resignificado y mantenido vigente en el siglo XXI. No ha sido desde el plano de la crítica literaria donde esta renovación del escritor se ha generado, sino a partir de un proyecto que justo ha volteado al discurso religioso como un aliado de las letras.

A lo largo del último capítulo de esta tesis, revisamos el desarrollo como escritor que tuvo Kerouac con una propuesta y metas específicas: crear una literatura moderna estadounidense con características formales y temáticas innovadoras (lo cual es

sintomático de la vanguardia, según Poggioli en su libro sobre el tema; advierte que incluso algunos autores caen en una suerte de modernolatría que no parece exagerado reconocer también en Kerouac). Al menos hasta que se volvió una figura mediática, esta búsqueda fue constante y materializó con ella obras importantes. El análisis cuidadoso del crecimiento que tuvieron sus cavilaciones en torno a su escritura permite ver que Kerouac fue un autor receptivo a confluencias importantes de su entorno; no sólo se sirvió de la inspiración que el género confesional le otorgó, sino también estuvo abierto a considerar los procesos de otras disciplinas, como la música o las artes gráficas, que le brindaron una expresividad y tono favorecedores del rasgo más anhelado por él: la espontaneidad. El budismo, en este aspecto, sirvió como una emulsión en la que todos estos ingredientes adquirieron una validación ancestral al contextualizarlos en el “aquí y ahora” decantado del dharma, y que además constituyó un andamiaje importante para un autor que, como ya revisamos, tenía un lado espiritual notable por su historia. De acuerdo con las características del arte zen propuestas por Helen Westgeest, a quien mencionamos antes, la escritura de Kerouac ejemplifica algunas de estas pautas. Aunque no encontramos esa extinción del dualismo ni un enfoque envolvente e indefinido en su prosa, sí se puede hablar sobre todo de un dinamismo constante en su estilo, más allá del tópico del viaje, gracias a ciertos recursos retóricos como revisamos; además, también existe la evocación de la experiencia del aquí y ahora: si bien toda su obra es una analepsis, los ejercicios de aprehender el momento, de conseguir una “base presente”, se pueden hallar en los *sketches*, a pesar de que esa intención es fundamental para la *spontaneous prose*. Sobre vincular su obra con el vacío y la nada, en la teoría habla con reiteración de estos conceptos pero la escritura de Kerouac tiende a lo exuberante, a veces incluso a lo abigarrado. Es difícil relacionar su estilo con algo sutil y breve, con excepción de los haikus que, como revisamos, no fueron pocos los que dejó. Así, la forma en que el

escritor modeló su estilo bajo estos preceptos permitió que adquiriera un tono idiosincrático y personal que usó de manera consistente a lo largo del resto de sus días. Es irónico que, justo cuando los Beats comenzaron a figurar en el panorama cultural de los Estados Unidos a partir de 1955, el estilo de Kerouac ya había alcanzado su cúspide y a partir de ahí comenzaría a menguar de manera continua hasta la muerte del autor en 1969.

La experimentación y búsqueda literaria que llevó a Kerouac a generar su *spontaneous prose* floreció con un impulso notable en distintas obras escritas entre 1951 y 1956. Si bien entre éstas se encuentran varios libros por los cuales sigue siendo conocido, como *The Subterraneans* y, por supuesto, *On the Road*, hay algunos otros, como *Visions of Cody*, *Some of the Dharma* y *Old Angel Midnight*, que representan los mejores ejemplos de experimentación literaria del escritor alineados con una actitud vanguardista. No es casual que estos textos permanezcan fuera del canon kerouaquiano, tanto para los lectores como para los estudiosos, ya sea porque no fueron publicados en vida del autor, o porque su propia constitución no encaja dentro de las formas tradicionales en las que sus obras más divulgadas han sido conceptualizadas. No es que estos textos no se circunscriban dentro de un lenguaje narrativo como las obras más difundidas, sino que presentan características donde, más allá de revelar las peripecias que les ocurren a los personajes, la escritura fomenta una tensión en las minucias de los detalles como un pretexto para sostener una cadencia lúdica que brota de la atención a la materialidad, casi siempre sonora, a veces visual, de las palabras elegidas. El énfasis no está en la anécdota, sino en el lenguaje empleado para contar la historia. Esto, me parece, es uno de los principales enfoques que valdría la pena reforzar para trascender las lecturas tradicionales, llanas y anodinas con las cuales se sigue abordando a Kerouac.

La decisión de escribir a partir de sus propias experiencias, más allá de la idea que tenía sobre las cualidades extraordinarias de lo ocurrido en su vida, creo que la tomó para no tener que distraerse en crear un argumento, una ficción, y así poder concentrar su estilo en la manera en que se presentaba cualquier anécdota cotidiana. Es cierto que es importante el valor que su obra tiene por haber retratado parte de la contracultura social estadounidense de su época, a la par que documentó un paisaje y forma de vida que en la actualidad es casi inexistente; sin embargo, el uso del lenguaje con el que concretó ese archivo es lo memorable y por lo que a Kerouac habría que tomarlo no sólo como un cronista de la sociedad o archivista de su propia historia, o como un caudillo de la contracultura, sino sobre todo como un escritor. La atención que sus lectores y la crítica pusieron en los detalles de los sucesos de sus novelas, dejando de lado la forma en que estaban redactadas, hizo que poco a poco Kerouac se anquilosara en un formato que no desarrolló de otra manera; quizá el perpetuar todas sus obras con la *spontaneous prose* fue el intento necio e iluso de que en algún momento alguien iba a valorar eso ante las anécdotas. Si bien su estilo consiguió ser propositivo, la actitud de búsqueda del literato cesó y terminó por convertirse en un narrador tradicional, lo cual no está mal ni es para demeritarlo; obras como *The Dharma Bums* o *Big Sur* reflejan la madurez y técnica del lenguaje de alguien que sabe plantear y desarrollar una historia que orienta al lector en una narrativa entretenida y favorecida por ese tono que hace parecer a la escritura como algo fácil, sin esfuerzo, espontáneo...

Este rasgo, la espontaneidad, es justo el que aun hoy en día se ha mantenido como el código genético detrás de su escritura, para bien y para mal. Casi desde su establecimiento en el panorama literario popular a finales de los cincuenta del siglo pasado, el estilo de Kerouac ha encontrado varios detractores (conocida es la sentencia desaprobatoria de Truman Capote, "That's not writing, that's typing"). Si bien es un

escritor que con el paso de los años ya está instaurado en el canon de narrativa estadounidense, todavía tiene el lastre de prejuicios que consideran su estilo como un sinónimo de descuido, de accidente o de artificialidad en el sentido de que era escritura orientada por algún estupefaciente, lo cual no deja de ser un problema a la hora de tratar de estudiarlo en ambientes académicos. Pareciera que la personalidad errante del autor se traslapó a sus textos y esto ha devenido en un débil análisis de su obra que poco a poco ha encontrado nuevas lecturas. Lo que es curioso es que muchas de ellas se han generado a partir de enfatizar el lado performático de la escritura de Kerouac, subrayando su carácter espontáneo, lo cual deja de considerar al proceso creativo como un acto intelectual y abstracto. Por ejemplo, la mitificación que el propio autor fomentó alrededor de sus largas jornadas de escritura frente a la máquina de escribir fue la inspiración para que, el 30 de noviembre de 2012, con una duración de 23:58h, el cineasta y poeta Jason Jadick se filmara transcribiendo *The Subterraneans*.³⁶¹ El performance devino en la publicación en 2014 de *The Uncreative Subterranean*, bajo la asesoría de Kenneth Goldsmith. El gesto en esta obra de replicar el dinamismo con el cual Kerouac escribió hace énfasis en esta escritura espontánea que además pareciera demandar algo incluso atlético; se cronometra el proceso como si se tratara de romper la marca que el propio autor estableció al anunciar que, en específico, esa novela la había escrito durante tres noches de trabajo concentrado. El performance de Jadick hace énfasis en materializar el

³⁶¹ La descripción del proyecto, además de contar con las ligas de YouTube en donde está registrada la transcripción, se puede consultar en <http://theuncreativesubterranean.tumblr.com/> Existe un video en donde se muestra con cámara rápida todo el proceso del performance. La canción que se usa de fondo queda como anillo al dedo para ilustrar la gestualidad rápida de la escritura; se trata de “Subterranean Homesick Blues”, del álbum de 1965 *Bring It All Back Home* del ahora Nobel Bob Dylan. La pieza es característica por la cadencia veloz de sus versos que incluso hace que parezca un trabalenguas. El cantautor de Duluth en varias ocasiones ha mencionado el influjo que tuvo de los escritores Beat, en especial de Kerouac. La interpretación de la canción pareciera ser una evocación sonora de la *spontaneous prose*. No sólo hay dinamismo e ingenio, sino que es necesaria cierta cualidad física, respiratoria, para cantar una pieza así. Empero, si esa velocidad no opaca la calidad de los versos de Dylan, en Kerouac pareciera que, por el contrario, la velocidad y espontaneidad de su estilo fueran los únicos elementos que se han valorado en su narrativa.

proceso escritural, hacer un archivo donde se registre la mimesis de espontaneidad literaria en donde, empero, lo de menos es lo que se redacta.

Otro caso en donde la cualidad espontánea de la literatura de Kerouac se ha resignificado es con el *On the Road Scroll Maker Machine* del escritor argentino Roni Bandini, que en septiembre de 2018 construyó una máquina que, al activarla con una llave que emula el encendido de un automóvil, comienza a escribir en un rollo pequeño la novela más famosa del autor.³⁶² Aquí el planteamiento sobre la espontaneidad ya ni siquiera depende de un esfuerzo vigoroso, sino que evoca a un automatismo mecánico en donde la escritura se genera de manera continua. El mismo Bandini tiene otro proyecto llamado *BookSound Machine* en donde también retoma la obra de Kerouac. Aquí, la meta es generar música electrónica a partir de la página de un texto: “The machine determines number of words, words/paragraph, commas/words, sound of phonemes, and it also detects – with a subjective approach – the general mood of the page. All this is combined to create dance music.”³⁶³ Además de Salinger y Hemingway, Kerouac es uno de los autores elegidos por Bandini para alimentar su máquina. Aunque no especifica las razones detrás de su elección, se puede establecer una reactualización de la *spontaneous prose* al recodificar la materialidad sonora de las palabras que la constituyen, lo cual es coherente con las mismas características del estilo, como revisamos. Es curioso que en las dos obras de Bandini que retoman la obra de Kerouac, al igual que la de Jadick, no consideran que lo importante sea lo que redacta sino la manera en que el texto acontece. Si bien por un lado ha habido una valoración del autor sólo por lo anecdótico de sus libros, aquí se enfatizan más bien los procedimientos con los que se crearon y la potencialidad sonora que contienen en sus

³⁶² La activación de la pequeña impresora y el primer minuto después de haberla echado a andar se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=R4dwEtgwM18> (Consultado el 17 de diciembre de 2018).

³⁶³ Roni Bandini, “BookSound Machine (Use Book Pages to Make Electronic Music”, en <https://www.hackster.io/roni-bandini/booksound-machine-use-book-pages-to-make-electronic-music-916906> (Consultado el 19 de diciembre de 2018).

líneas. En realidad los dos extremos se alejan de la obra y pareciera que es lo que menos ha importado a la hora de estudiar a Kerouac.

Es curioso que existen estas reinterpretaciones contemporáneas a la obra kerouaquiana que apelan a una línea vanguardista donde la espontaneidad es la que lleva el protagonismo a la hora de considerar la escritura como un ejercicio performativo. Que el rasgo de lo espontáneo en Kerouac sea el que se ha mantenido vigente y se haya retomado, habla de la fijación que tiene en el imaginario cultural en torno al escritor. Esto, de acuerdo con Poggioli, es una de las características inherentes a la vanguardia desde hace un siglo, con toda la idealización alrededor del concepto, que también aplican para Kerouac:

No hay la menor duda de que tanto escritura automática y pensamiento hablado, como corriente de la conciencia y monólogo interior, hasta cuando se limitan a aludir a técnicas o métodos, son poco más que simples metáforas. El arte se puede llamar automático sólo si ese atributo se entiende como sinónimo de espontáneo, cuando la obra es considerada a un tiempo producto de la naturaleza y de la inteligencia: la representación misma del inconsciente no puede ser más que acto consciente.³⁶⁴

El automatismo presente en los ejercicios literarios dadaístas, luego reinterpretado mediante el psicoanálisis como manifestación del inconsciente para que los surrealistas lo emplearan como sustento de los contenidos oníricos de sus obras, está presente además como un agente importante en la obra de artistas estadounidenses de diferentes disciplinas a mediados del siglo XX, entre los cuales Kerouac destaca en el ámbito de las letras. A partir del *sketching*, de la inmediatez que fomenta el género epistolar con su tono confesional y del soporte conceptual del budismo con su énfasis en atender el “aquí y ahora”, podemos afirmar que el escritor logró moldear un estilo mucho más complejo de lo que se cree y que valdría la pena revalorar para llevarlo a nuevos lectores que no

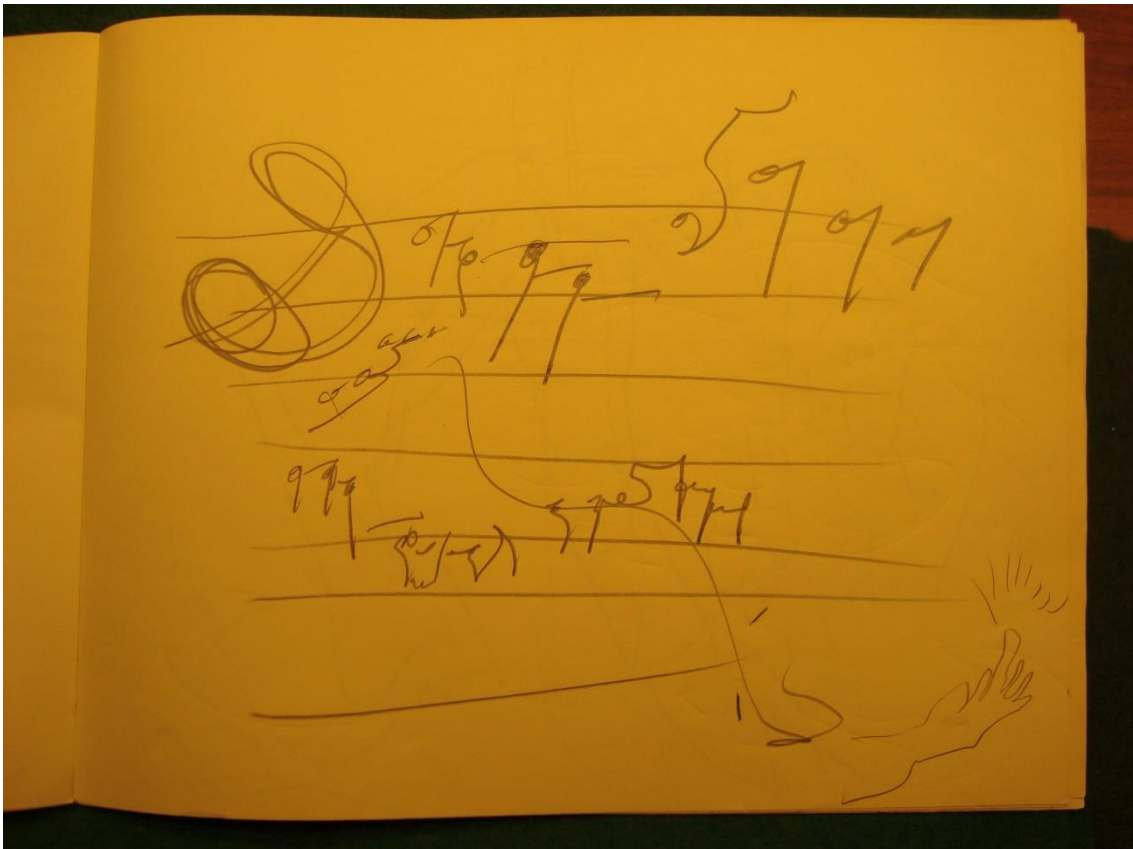
³⁶⁴ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, p. 197.

accedan a su literatura sólo a partir del lado anecdótico ni tampoco del que se concentra sólo en el proceso escritural frenético. Es cierto que es importante e incluso necesario interpretar la *spontaneous prose* con medios que no sean sólo lingüísticos; su propia concreción en la página evoca a otras percepciones que se constriñen al decodificarlas sólo mediante la palabra escrita. Por lo mismo, no creo exagerado creer que todavía falta estudiar más la obra de Kerouac para descubrir el potencial que tiene; si esto no ocurre, las mismas lecturas y percepciones parciales del pasado continuarán acumulando y perpetuando una pátina que, lejos de darle una valoración histórica en comparación con otros autores, provocará una corrosión ineludible sobre las cualidades dinámicas, innovadoras y entretenidas de sus textos.

Por otro lado, la publicación a cuenta gotas desde hace más de dos décadas de distintos diarios y proyectos que no se dieron a conocer antes de la muerte de Kerouac, sugiere que aún hay material para estudiar. Por ejemplo, la aparición en 2016 de *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, editado por Todd Tietchen, fue una sorpresa notable puesto que tiene la peculiaridad de incluir dos novelas inconclusas que Kerouac escribió primero en su francés patois materno y que después tradujo casi por completo al inglés. Esto podría abrir un espectro de lecturas nuevas a partir de la traducción o de la escritura como parte de un grupo migrante, perspectivas que carecen de atención. No creo casual que este perfil como miembro de una comunidad francocanadiense asentada en Estados Unidos no se haya divulgado más: Kerouac se ha convertido en una marca en donde se exaltan características de rebeldía, de vitalidad hedonista e individualidad con las que los estadounidenses se pueden identificar. Aun más, un catálogo e identificación del acervo sonoro de cintas con grabaciones de Kerouac queda pendiente, por lo menos de las que han aparecido hasta ahora, con lo cual podría hacerse un estudio y equipararlo con el que ya se hizo sobre su arte gráfico. Lo que es

cierto, es que desmenuzar, revisar y trabajar con todo el archivo de Kerouac resguardado en la NYPL es una labor que puede mantener ocupados a futuros académicos que tengan la curiosidad de revisar textos más allá de los canónicos, que no son pocos.

En la última sesión de trabajo que tuve en la Berg Collection como parte de la investigación que devino en esta tesis, recuerdo que le pedí a la bibliotecaria un folder cuyo contenido sólo estaba catalogado como un cuaderno con dibujos. Además de revisar algunos retratos y paisajes a lápiz y varios más hechos con bolígrafo de tinta azul, encontré el garabato original de un personaje en flor de loto que vi primero en la edición de *Wake Up*, lo cual fue una sorpresa agradable. Sin embargo, más adelante, una hoja llamó mi atención:



Kerouac no tenía formación musical así que es poco probable que estuviera registrando aquí una melodía. Pero incluso con esa advertencia, algo sugerente ocurre en la página:

no sólo la clave de sol parece más bien un ampersand, más vinculado con la escritura lingüística, sino también la serie inferior de notas, con esos trazos ligados y garigoleados, parece un apunte entre musical y verbal. Una flecha atraviesa el andamiaje de líneas y apunta a un brazo cuya mano ostenta un dedo iluminado, distinguido. ¿Es acaso la extremidad de un ente creador que tiene la facultad de apuntar y dictar música y textos, lenguajes distintos pero hermanados porque provienen de la misma fuente? Quizá. A lo mejor sólo son disparates que, por fortuna, sugieren la relación entre escritura, bocetaje y música en el estilo de Kerouac. Faltaría algún motivo budista para que el hallazgo sintetizara en un dibujo esta tesis: ese elemento es crucial para el asunto.

Si bien el budismo en la obra de Kerouac se ha tratado como un aderezo que definió algunos temas en sus textos, lo importante de este vínculo es que ahí fue donde generó una poética, algo que la crítica ha descuidado en el célebre autor. De haber sobrevivido unos años más, a lo mejor el escritor hubiera podido conocer más a fondo la tradición tibetana del dharma, cuando maestros llegaron a los Estados Unidos y empezaron a divulgar una espiritualidad mucho más colorida, incluso hedonista, que lo que el zen presentaba. No es descabellado especular en la afinidad que Kerouac hubiera encontrado en ese tipo de vehículo espiritual para nutrir o sustentar su escritura, sin la estética más austera de la corriente japonesa del dharma.

A título personal, la escritura de esta tesis devino en varias resoluciones que merecen ser mencionadas. Con ésta, culminó una trayectoria académica que he dedicado de manera entusiasta y concentrada a la obra de Jack Kerouac, un autor que es difícil de separar del personaje creado por la cultura y por él mismo. Alrededor de una década he trabajado con diferentes aspectos sobre su escritura con distintas tesis; desde el inicio tuve en claro que no quería analizar algún aspecto anecdótico basándome en su obra, como de manera tradicional se ha abordado su estudio. Por supuesto que fue imposible

desligar mi estudio del contexto biográfico por el enfoque confesional de su obra, pero jamás me interesó encontrar la veracidad entre los hechos y las narraciones sobre las mismas, o hacer una apología o crítica sobre su persona. El centro siempre fue la obra y tratar de entender y desglosar la manera en que concibió y materializó un estilo literario que es mucho más complejo de lo que en una primera impresión parece. En un inicio, trabajé el vínculo que tiene su escritura con el jazz, con un análisis formal que justo fue más allá de la famosa anécdota que perdura en la que Kerouac quería escribir como Charlie Parker tocaba el sax. Después, gracias a la publicación de buena parte de la generosa correspondencia que mantuvo el escritor por varias décadas, me dediqué a estudiar la manera en que la *spontaneous prose* se nutrió de varias nociones y características propios del género epistolar que Kerouac trasladó a sus textos narrativos para construir el efecto confesional y sin esfuerzo que una carta posee. Encontrar una diferencia clara entre textos históricos y literarios no siempre fue fácil puesto que ambos, en el caso de Kerouac, presentan similitudes formales: al final todo texto sobre uno sin importar el género supone una creación subjetiva que justo el escritor empleó a su favor en la poética detrás de su estilo, pero que le costó el ser bombardeado por sus lectores y la crítica de manera enfática con cuestiones sobre sus vivencias, no de su escritura. Esta tesis, por último, trató de revisar su espiritualidad en un contexto cultural de la época en que escribió y ver cómo, además del plano personal, constituyó también un pilar teórico en su obra. El budismo fue una alternativa de credo que adoptó como un trampolín para conseguir una libertad que, aunque fue aparente en su vida, en su escritura fue radical. Más allá de revisar su apego a la doctrina, aquí el énfasis fue en revisar cómo el budismo sirvió como un discurso que amoldó a su proyecto literario. Puedo confiar en que todavía el estudio de Kerouac no está agotado y su obra puede reverdecer en distintas lecturas; es tarea de los académicos en torno a los Beats encauzar una recepción de su legado lejos

del anquilosamiento en donde han estado por décadas: el crítico debe ser una suerte de Orfeo que traiga de la muerte a la obra que estudia, como mi amigo filohelénico me dijo alguna vez. Y aún falta componer música alrededor de estos artistas para que no queden guardados en el olvido.

La dedicación al dharma que tuvo Kerouac, al final, quizá no trascendió en su propia vida, pero sí en su escritura, lo cual en cierto modo es coherente. La elección del título *Kerouac - kicks joy darkness* para el álbum tributo al autor de 1997 encapsula bien la esencia del literato en esas palabras elegidas de un fragmento en la tercera parte de su más célebre novela:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night... I wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I was so drearily, a "white man" disillusioned. All my life I'd had white ambitions; that was why I'd abandoned a good woman like Terry in the San Joaquin Valley.³⁶⁵

El extracto revela la insatisfacción que vivió y genera Kerouac como persona aunque la articulación es vibrante. A pesar de que persiguió una existencia con momentos de éxtasis y goce, nunca pudo librarse de su oscuridad pero, oh, consiguió idear una poética y forma de escritura como pocos de sus contemporáneos hicieron, lo cual no es poco. Que todas esas ilusiones, es decir, las frustraciones, contradicciones, así como las alegrías y la vitalidad de existir, le hayan dado un motivo para escribir, me parece emocionante y memorable. *Suertudo*. Y vale la pena.

³⁶⁵ Jack Kerouac, *On the Road*, pp. 179-80.

Referencias

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

Almond, Philip C., *The British Discovery of Buddhism*, Cambridge: Cambridge University, 1988.

Arnau, Juan, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, México: FCE, 2013.

Austin, James H., *Zen and the Brain. Toward an Understanding of Meditation and Consciousness*, Cambridge: The MIT Press, 1999.

Bandera, Sandrina, Castiglioni, Alessandro y Zanella, Emma (eds.), *Kerouac. Beat Painting*, Milán: Skira, 2018.

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

Batchelor, Stephen, *The Awakening of the West. The Encounter of Buddhism and the West*, Williamsville: Echo Point Books and Media, 2011.

Benedict, Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston: Mariner, 2005.

Blyth, R.H., *Zen in English Literature and Oriental Classics*, Brooklyn: Angelico, 2016.

Buswell, Jr., Robert E. y Lopez, Jr., Donald S., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton: Princeton University, 2014.

Cage, John, *A Year from Monday*, Middletown: Wesleyan University, 1969.

_____, *Conversing with Cage*, ed. de Richard Kostelanetz, Nueva York: Limelight, 1988.

_____, *Empty Words, Writings '73 – '78*, Middletown: Wesleyan University, 1981.

_____, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University, 2011.

_____, *The Selected Letters of John Cage*, ed. de Laura Kuhn, Middletown: Wesleyan University, 2016.

Chaves, José Ricardo (selecc. e intr.), *La leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana. Breve antología narrativa*, México: UNAM, 2011.

Cohen, John, *Cheap Rents... and de Kooning. The Downtown Art World. New York, 1957 – 1963*, Göttingen: Steidl, 2015.

Conze, Edward, *El budismo. Su esencia y su desarrollo*, trad. de Flora Button-Burlá, México: FCE, 2013.

Coomaraswamy, Ananda, *Hinduism and Buddhism*, Nueva York: Philosophical Library, 2014.

Cummings, E.E., *EIMI*, Nueva York: Grove, 1958.

De Certeau, Michel, *Culture in the Plural*, Minneapolis: University of Minnesota, 1997.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti, México: Siglo XXI, 1971.

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

Escobar de la Garma, Alberto, *Visiones del bop: La relación del jazz con el estilo de Kerouac*, tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.

_____, *La carta como texto literario. El epistolario de Jack Kerouac*, tesis de maestría presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2013.

Fenollosa, Ernest, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. de Ezra Pound, San Francisco: City Lights, 2001.

Fields, Rick, *How the Swans Came to the Lake. A Narrative History of Buddhism in America*, Boston: Shambhala, 1992.

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

Gifford, Barry, y Lee, Lawrence, *Jack's Book. An Oral Biography of Jack Kerouac*, Nueva York: St. Martin's, 1994.

Ginsberg, Allen, *Deliberate Prose. Selected Essays 1952 – 1995*, ed. de Bill Morgan, Nueva York: Harper Perennial, 2001.

Glass, Philip, *Words Without Music. A Memoir*, Nueva York: Liveright, 2015.

Glinn, Burt, *The Beat Scene*, Londres: Reel Art, 2018.

Goddard, Dwight (ed.), *A Buddhist Bible*, Boston: Beacon, 1994.

Gogh, Vincent van, *The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition*, ed. de Leo Jansen, Hans Luijten y Nienke Bakker, trad. del holandés de Lynne Richards, John Rudge y Diane Webb, trad. del francés de Sue Dyson e Imogen Forster, Londres: Thames & Hudson, 2010.

Gómez Rodríguez, Luis O., *Las religiones de Asia a partir de la modernidad. El ejemplo de la meditación budista*, México: El Colegio de México, 2019.

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trad. de Arthur Goldhammer, Chicago: The University of Chicago, 1983.

Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery*, Nueva York: Penguin, 1985.

Hrebeniak, Michael, *Action Writing. Jack Kerouac's Wild Form*, Carbondale: Southern Illinois University, 2008.

Jackson, Carl, "The Counterculture Looks East. The Beat Writers and Asian Religion", en *American Studies*, Vol. 29, no. 1, primavera 1988.

Jaeger, Peter, *John Cage and Buddhist Eco-poetics*, Londres: Bloomsbury, 2013.

Katz, Vincent (ed.), *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge: The MIT Press, 2013.

King, Richard, *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and 'The Mystic East'*, Londres: Routledge, 1999.

Kerouac, Jack, *Big Sur*, Nueva York: Penguin, 2011.

_____, *Book of Dreams*, intr. de Robert Creeley, San Francisco: City Lights, 2001.

_____, *Book of Haikus*, ed. e intr. de Regina Weinreich, Nueva York: Penguin, 2003.

_____, *Book of Sketches. 1952 – 1957*, intr. de George Condo, Nueva York: Penguin, 2006.

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

_____, *Desolation Angels*, Nueva York: Riverhead, 1995.

_____, *Good Blonde & Others*, ed. de Donald Allen, San Francisco: City Lights, 1994.

_____, *Old Angel Midnight*, ed. de Donald Allen, San Francisco: City Lights, 2016.

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

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

_____, *Pomes All Sizes*, intr. de Allen Ginsberg, San Francisco: City Lights, 1992,

_____, *Satori in Paris and Pic*, Nueva York: Grove, 1985.

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

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

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

_____, *The Dharma Bums*, Nueva York: Penguin, 2006.

_____, *The Scripture of the Golden Eternity*, intr. de Anne Waldman y Eric Mottram, San Francisco: City Lights, 1994.

_____, *The Unknown Kerouac. Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*, ed. de Todd Tietchen, trad. de Jean-Christophe Cloutier, Nueva York: The Library of America, 2016.

_____, *Tristessa*, Nueva York: Penguin, 1992.

_____, *Visions of Cody*, Nueva York: McGraw Hill, 1972.

_____, *Wake Up*, intr. de Robert A.F. Thurman, Nueva York: Penguin, 2009.

_____, *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac. 1947 – 1954*, ed. de Douglas Brinkley, Nueva York: Penguin, 2006.

_____ y Ginsberg, Allen, *The Letters*, ed. de Bill Morgan y David Stanford, Nueva York: Penguin, 2011.

King, Richard, *Indian Philosophy. An Introduction to Hindu and Buddhist Thought*, Washington D.C.: Georgetown University, 1999.

_____, *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and 'the mystic East'*, Londres: Routledge, 2009.

Kotz, Liz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge: The MIT Press, 2007.

Larson, Kay, *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, Nueva York: Penguin, 2012.

Lambourne, Lionel, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, Londres: Phaidon, 2011.

Lenoir, Frédéric, *El budismo en Occidente*, trad. de Vicente Villacampa, Barcelona: Seix Barral, 2000.

Lopez, Jr., Donald S., (ed.), *A Modern Buddhist Bible. Essential Readings from East and West*, Boston: Beacon, 2002.

_____, (ed.), *Curators of the Buddha. The Study of Buddhism Under Colonialism*, Chicago: Chicago University, 1995.

MacAdams, Lewis, *Birth of the Cool. Beat, Bebop, and the American Avant-Garde*, Nueva York: The Free Press, 2001.

Merton, Thomas, *Mystics and Zen Masters*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1967.

Munroe, Alexandra (ed.), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, Nueva York: Guggenheim Museum, 2009.

Olson, Charles, *Human Universe and Other Essays*, ed. de Donald Allen, Nueva York: Grove, 1967.

Ono, Yoko, *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings*, Nueva York: Simon & Schuster, 2000.

Park, Jin Y., (ed.), *Buddhisms and Deconstructions*, Londres: Rowman and Littlefield, 2006.

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, trad. de Rosa Chacel, México: UNAM, 2011.

Rivière, Jean M., *El arte zen*, México: UNAM, 1963.

Said, Edward, *Orientalism*, Nueva York: Random House, 1979.

Schumann, Hans Wolfgang, *Las imágenes del budismo. Diccionario iconográfico del budismo mahayana y tantrayana*, trad. de Pedro Piedras, Madrid: Abada, 2007.

Seager, Richard Hughes, *Buddhism in America*, Nueva York: Columbia University, 2012.

_____, *The World's Parliament of Religions. The East/West Encounter*, Chicago, 1893. *Religion in North America*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Shanes, Eric, *Turner. The Great Watercolours*, Londres: Royal Academy of Arts, 2000.

Snodgrass, Judith, *Presenting Japanese Buddhism to the West. Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition*, Chapel Hill: The University of North California Press, 2003.

Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1969.

Sullivan, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth Century to the Present Day*, Londres: Thames and Hudson, 1973.

Suzuki, Daisetz Teitaro, *Essays in Zen Buddhism*, Nueva York: Grove, 1994.

The Jack Kerouac Archive, 1920 – 1977, bulk (1935 – 1970), y The Jack Kerouac Collection of Papers, [1942] – 1969, que resguarda la Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, dentro de la New York Public Library.

Thoreau, Henry D., *Walden*, ed. de Jeffrey S. Cramer, New Haven: Yale University, 2004.

Tonkinson, Carole (ed.), *Big Sky Mind. Buddhism and the Beat Generation*, Nueva York: Riverhead, 1995.

Tweed, Thomas A., *Crossing and Dwelling. A Theory of Religion*, Cambridge: Harvard University, 2006.

_____, *The American Encounter with Buddhism, 1844 – 1912. Victorian Culture and the Limits of Dissent*, Chapel Hill: The University of North California Press, 2000.

_____ y Prothero, Stephen (eds.), *Asian Religions in America. A Documentary History*, Oxford: Oxford University, 1999.

Westgeest, Helen, *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*, trad. de Wendy van Os-Thompson, Zwolle: Waanders, 1997.

Zimmer, Heinrich, *Filosofías de la India*, ed. de Joseph Campbell, trad. de J.A. Vázquez, México: Sexto Piso, 2010.

Zinn, Howard, *A People's History of the United States*, intr. de Anthony Arnove, Nueva York: Harper Collins, 2017.

Zott, Lynn M. (ed.), *The Beat Generation: A Gale Critical Companion*, Michigan: The Gale Group, 2003.