



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**“LA TIERRA MÁGICA AL FINAL DEL CAMINO”:
REPRESENTACIÓN DE MÉXICO EN
LA NOVELA EN EL CAMINO DE JACK KEROUAC**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

JAVIER ALEJANDRO BECERRA GONZÁLEZ



ASESORA:
MTRA. FABIOLA GARCÍA-RUBIO

CIUDAD DE MÉXICO

FEBRERO, 2020



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.

*Para Diana.
Para mi madre.*

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	6
1. Jack Kerouac	16
1.1. Los <i>canucks</i> de Nueva Inglaterra	17
1.2. Una salida	19
1.3. Nueva York, el centro del mundo	21
1.4. El <i>canuck</i> errante	25
1.5. “ <i>Las mejores mentes de mi generación</i> ”	30
2. La generación <i>beat</i>	40
2.1. Los <i>beat</i>	41
2.2. El <i>hipster</i>	45
2.3. La beatitud del <i>beat</i>	48
2.4. El consenso de la posguerra	51
2.5. El camino <i>beat</i> entre la oscuridad	55
3. En el camino a México	66
3.1. La novela	67
3.2. Los viajes	73
3.3. Las motivaciones	75
3.4. México en el camino	76
4. “...for it was fiesta and we were so gay”:	
el México idílico de Kerouac	84
4.1. México como un escape	87
4.2. Una tierra exótica	94
4.3. Los indios felajin	97
4.4. El prejuicio	107
4.5. México salvaje	113
Conclusiones	122
Fuentes	127

Agradecimientos

Es necesario que agradezca a aquellas personas que me ayudaron durante el proceso de investigación y escritura de esta tesis:

- a mi madre por su apoyo incondicional a lo largo de la elaboración de este trabajo, el cual no hubiera sido posible sin ella. También le agradezco por su curiosidad intelectual, así como por haberme acercado a la literatura.
- a Diana, por siempre acompañarme, por sus correcciones, por sus sugerencias y por sus múltiples lecturas de este y otros trabajos. Eres la mejor.
- a Fabiola García Rubio, quien aceptó dirigir esta tesis y quien siempre tenía listas unas palabras de aliento. Le agradezco su infinita paciencia, su sabiduría y la dedicación que mostró con este trabajo.
- a mi hermana y a mi cuñado les agradezco por su amistad.
- a mi padre le agradezco por haberme inculcado el amor por el cine, la música y la historia. También le agradezco por darle “Me gusta” a todo lo que pongo en Facebook.
- a la familia Meléndez le agradezco por hacerme sentir como uno de los suyos.

“El extranjero está presto a huir. Ningún obstáculo le detiene y todos los sufrimientos, todos los insultos, todos los rechazos le son indiferentes porque busca ese territorio invisible y prometido, ese país que no existe pero que está en su ensueño y que sólo puede denominarse un más allá.”

Julia Kristeva

Introducción

En el camino de Jack Kerouac fue publicado hace sesenta y dos años. Desde entonces ha permanecido en el imaginario colectivo como el testimonio de la juventud y desenfreno de una generación estadounidense que, si bien no inventó el viaje por carretera como una forma de vida, sí contribuyó a su consolidación como la expresión de la búsqueda juvenil de experiencias.

La novela se ha visto como la obra por excelencia de la *generación beat*, un grupo literario surgido de la posguerra estadounidense que agrupa a varios escritores cuya obra suele vincularse con la contracultura, entre otros, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Diane DiPrima, Amiri Baraka y Joyce Johnson, además del mismo Kerouac.

En el libro se abordan las travesías por Estados Unidos del joven Salvatore Paradise en compañía de distintos amigos, ninguno de los cuales parece llevar una vida normal, de acuerdo con los parámetros de la época. La obra consta de cuatro libros, cada uno de los cuales cubre uno de los itinerarios de su protagonista, quien, a lo largo de los tres primeros, viaja de su hogar en Nueva York hacia Denver, California, Chicago, Texas, Luisiana, Carolina del Norte y de regreso. Al final se dirige hacia México por medio de la recién terminada Carretera Panamericana, que, con la excepción del Tapón de Darién en Panamá, pretendía unir a todo el continente americano desde Alaska hasta la Patagonia.

Al leerlo, es posible acceder al mundo de la posguerra habitado por sus personajes, escuchar su música predilecta y sentir el viento a bordo de un Chevrolet destartalado que cruza un camino en la noche texana. No obstante, la lectura desde México implica abordar, de una u otra forma, la manera peculiar en que el país es representado en la obra. Suscribo las palabras de Nair María Anaya, quien señala: “como mexicana, me encuentro entre aquéllos para quienes las descripciones “occidentales” de esos países “exóticos” constituyen, como alguna vez dijo Salman Rushdie ‘un conflicto interno y una realidad externa’.”¹ Es difícil leer las exageradas

¹ Nair María Anaya Ferreira, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001, p. 12.

y confusas descripciones de Kerouac sobre el país, entre ellas su insistencia en decir que todos los mexicanos eran indios. Ello propicia las preguntas: ¿qué quiere decir Kerouac con su representación de México? ¿De dónde proviene?

Para responder a estas interrogantes se presenta este trabajo, cuyo objetivo consiste en identificar la representación de México que Kerouac plasmó en *En el camino*, así como en identificar sus raíces históricas, todo ello usando la novela como una fuente histórica de primer orden.

Jack Kerouac y la generación beat me fueron presentados por José Agustín en su libro *La Contracultura en México*² como un antecedente a la contracultura estadounidense. La idea simple y juvenil de viajar por el camino, sin rumbo me pareció hermosa y digna de experimentarse. Desafortunadamente, pocas cosas que se planean en la adolescencia llegan a buen término y en lugar de encontrarme a diez mil kilómetros de aquí, en ningún lado, decidí aprovechar la pasión por la obra de Kerouac en mi carrera profesional. Se ha escrito bastante sobre el autor, pero en términos generales Jack Kerouac y su paso por México se encuentran en el olvido. Una de las justificaciones de este trabajo es la importancia de rescatar la figura de Jack Kerouac, no sólo por su aportación a la república de las letras, sino por lo que tuvo que decir de este país que habitamos, y la manera en que esta perspectiva aún tiene relevancia para comprender la relación cultural entre dos vecinos disímbolos: México y Estados Unidos.

Por otro lado, se considera que este trabajo se justifica gracias a la perspectiva, pues como lo indica la ya citada Anaya, somos nosotros, los habitantes del sur global, quienes podemos dar cuenta de las contradicciones presentes en la producción cultural de occidente sobre el resto del mundo. Al hacerlo, abandonamos la pasividad que antaño se nos ha adjudicado.

Sobre Jack Kerouac hay abundancia de fuentes primarias, sobre todo en idioma inglés, desde biografías, antologías, crítica literaria y ensayos monográficos. Las biografías sobre Kerouac abundan. En este caso se han seleccionado las obras

² José Agustín, *La Contracultura en México. La Historia y Significado de los Rebeldes sin Causa, los Jipitecas, los Punks, y las Bandas*, México, Grijalbo, 1996.

de Dennis McNally,³ Gerald Nicosia⁴ y Ann Charters⁵ para la elaboración del resumen biográfico contenido en este trabajo.

McNally enmarca la vida de Kerouac en su contexto generacional, acentuando su relación con Allen Ginsberg, William Burroughs y Lucien Carr, y su búsqueda colectiva de una nueva voz literaria en la década de 1940. Nicosia, por otra parte, escribió la que se ha considerado una de las biografías críticas más importantes en el estudio de Kerouac. De la mano de una minuciosa y exhaustiva recuperación de documentos y entrevistas, Nicosia presenta una detallada crónica de cada etapa de su vida. El libro de Ann Charters, al contrario, resalta por su brevedad y urgencia, pues se trata de la primera biografía publicada sobre Kerouac, por alguien que lo conoció y estudió en vida. Por ello, resulta escasa en el ámbito informativo, aunque su aspecto analítico e interpretativo le otorga una vigencia innegable.

Sobre la generación *beat*, Lynn M. Zott⁶ y William T. Lawlor⁷ coordinaron libros enciclopédicos al respecto. Howard Connel *et al.*,⁸ Michael Davidson⁹ y Jennie Skerl¹⁰ proporcionan estudios sobre la generación de Kerouac.

Desde México se ha producido por lo menos un libro fundamental para los fines de esta investigación: *El Disfraz de la Inocencia: la historia de Jack Kerouac en México* de Jorge García-Robles.¹¹ Se trata de una historia diacrónica de las

³ Dennis McNally, *Jack Kerouac: América y la Generación Beat. Una Biografía*, tr. de Jorge Piatigorsky, Barcelona, Paidós, 1992.

⁴ Gerard Nicosia, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, 3a ed., Londres, Penguin Books, 1986.

⁵ Ann Charters, *Kerouac: a Biography*, Nueva York, St. Martin's Press, 1973. Cabe mencionar que estas obras son las que se encontraban disponibles en México durante la elaboración de este trabajo.

⁶ Lynn Zott (ed.), *The Beat Generation: a Gale Critical Companion*, Detroit, Gale, 2003, 3 tomos.

⁷ William T. Lawlor (ed.), *Beat culture. Icons, Lifestyles and Impact*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005.

⁸ Howard Cunnell, Penny Vlagopolous, George Mouratidis y Joshua Kupetz, *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la Generación Beat*, tr. de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, 2010. (Col. Argumentos 210)

⁹ Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance. Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 248 p.

¹⁰ Jennie Skerl (ed.), *Reconstructing the Beats*, Nueva York, Palgrave-MacMillan, 2004, 241 p.

¹¹ Jorge García-Robles, *El Disfraz de la Inocencia: la historia de Jack Kerouac en México*, México, Milenio, 200, 135 p. Se hizo una reedición junto a otro ensayo del mismo autor sobre William Burroughs en México: Jorge García-Robles, *Burroughs y Kerouac: Dos Forasteros Perdidos en México*, México, Random House Mondadori, 2007.

distintas visitas que Kerouac realizó en el país, así como un análisis del papel que México jugó en su vida. El autor sugiere que México debe verse como un espejo en el que Kerouac halló su propio reflejo mediante una gimnasia intelectual en la que una falsa ingenuidad recubría a ambos. García-Robles es el especialista de la generación *beat* en México y ha llevado a cabo las traducciones de varios de sus libros, incluyendo *Tristessa* y *Maggie Cassidy*. Por otro lado, Rubén Medina y John Burns (compilación y traducción)¹² y José Vicente Anaya¹³ han publicado sendas antologías de poesía y traducciones.

Por otro lado, Howard Campbell¹⁴ ofrece un ensayo desde el punto de vista antropológico sobre la Ciudad de México, los escritores *beat* que la visitaron y la posibilidad de equiparar la descripción bohemia en forma de ficción con la descripción científica antropológica. Asimismo, Manuel Luis Martínez ofrece un análisis¹⁵ sobre la preocupante afición de Kerouac, Burroughs y demás por la adopción de culturas marginales y ajenas. Martínez se niega a creer que la generación *beat* pueda considerarse como una contracultura, en cambio, sugiere voltear a ver a la producción literaria chicana tras la posguerra. Robert Holton¹⁶ ha sugerido que esta actitud de Kerouac tiene sus raíces en la búsqueda de una vida alternativa al orden social de la posguerra.

En suma, se puede ver que la bibliografía relativa a Jack Kerouac en México no es abundante. Este trabajo busca hacer una aportación en ese aspecto, ahondando en la manera en que Kerouac construyó una representación del país en su novela, haciendo énfasis en su contexto biográfico, social y artístico, así como buscando identificar las raíces históricas de su visión.

¹² Rubén Medina y John Burns (comp. y trad.), *Una Tribu de Salvajes Improvisando a las Puertas del Infierno. Antología Beat*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 408 p.

¹³ José Vicente Anaya, *Los Poetas que Cayeron del Cielo: la Generación Beat Comentada y en su propia Voz*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, Juan Pablos, 1998.

¹⁴ Howard Campbell, "Beat Mexico. Bohemia, Anthropology and 'The Other'", *Critique of Anthropology*, Londres, vol. 23, no. 2, junio 2003.

¹⁵ Manuel Luis Martínez, *Countering the Counterculture. Rereading Postwar American Dissent from Jack Kerouac to Tomás Rivera*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.

¹⁶ Robert Holton, "Kerouac Among the Fellahin: On the Road to the Postmodern" en Harold Bloom (ed. e introd.) *Jack Kerouac's On the Road*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.

El objetivo general de esta tesis es identificar y analizar la manera en que Kerouac articuló su visión de México en función de, en primer lugar, su biografía, en segundo, su pertenencia a la generación *beat* y, por último, su posición en la sociedad estadounidense de la posguerra. Además, se trata de reconocer las distintas influencias que, consciente o inconscientemente, actuaron en su construcción.

Una de las hipótesis de este trabajo es que México surgió como una necesidad para Kerouac y por ello se concibió un país exótico, maravilloso, y como lo ha señalado García-Robles, inocente. Otra hipótesis es que el México de Kerouac se construye como un lugar de libertad y que *En el camino* se convierte en una suerte de evangelio para la audiencia del autor. Por último, a pesar de que Kerouac es sinónimo de la contracultura estadounidense de la posguerra, se tiene la hipótesis de que su enfoque sobre México es sumamente estadounidense, es decir, que no tiene mucho de contracultural y que, en cambio, se nutre de la cultura que parece rechazar.

En el camino de Jack Kerouac no es un relato de viajes en el sentido tradicional. Luis Albuquerque-García ha definido aquéllos como los “relatos factuales en los que la modalidad descriptiva se impone a la narrativa y en cuyo balance entre lo objetivo y lo subjetivo tienden a decantarse del lado del primero, más en consonancia [...] con su carácter testimonial.”¹⁷ En el caso de la novela de Kerouac, se trata de un trabajo de ficción basado en hechos de la vida real – hay que recordar que el autor mantenía diarios y anotaciones minuciosas en sus libretas de viaje. Contrario a la leyenda construida alrededor de su escritura, *En el camino* no fue producto de una sesión maratónica en donde su autor vertió su memoria en un rollo gigantesco de papel. Como se demostrará más adelante, la novela surgió a lo largo de varios años en los que Kerouac trabajó para encontrar su voz. Como tal, el proceso de escritura consistió en borradores abandonados y un largo proceso de edición después de que Viking expresara su interés en publicar el manuscrito a mediados de la década de 1950.

¹⁷ Luis Albuquerque-García, “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura*, enero-junio 2011, vol. LXXIII, no. 145, p. 16.

En sentido estricto no se trata de un relato de viajes como lo define Alburquerque-García, pues a pesar de que puede presumirse que presenta hechos factuales, es más narrativo que descriptivo y su perspectiva es más subjetiva que objetiva. A pesar de ello, es innegable que el viaje es uno de los elementos centrales de la novela, pues narra los periplos de su protagonista por su país natal hasta llegar a México. No obstante, el protagonista sólo concibe al traslado como una manera de reunirse con sus amigos, quienes están desperdigados por el país. El viaje es un medio para que Kerouac pueda disfrutar la comunidad de sus coetáneos, uno de las características de la generación *beat*. El autor no viaja para aprender, ni para describir, ni para descubrir. Lo hace para buscar un espacio donde pueda ejercer su autonomía, la cual ve amenazada por el orden social de la posguerra. Lo que complica esta clasificación es que la paratextualidad¹⁸ de la novela apunta de vuelta hacia el relato de viajes, pues su título alude a ello, además que está organizada en libros, los cuales delimitan los cuatro itinerarios del protagonista. Adicionalmente, el viaje a México, que ocupa el cuarto y último libro, está repleto de estrategias descriptivas, pues su autor reacciona con elocuencia a todo lo que el país le ofrece. Como se ha expresado, una de las hipótesis de este trabajo es que Kerouac lleva a cabo un descubrimiento de México como un lugar de libertad y quiere comunicarle este hecho a su audiencia, aunque hay un esfuerzo deliberado de su autor por no conocer al país más allá de un nivel superficial.

Mary-Louise Pratt¹⁹ ha escrito sobre los relatos de viajes, señalando las maneras en que desde occidente se ha formulado una visión imperial que modela la manera en que los escritores ven y narran sus periplos en el mundo colonial y poscolonial, reforzando la noción de que se trata de lugares donde la civilización y el orden están ausentes, perpetuando una otredad exótica e inferior. De esta

¹⁸ Alburquerque-García refiere que “los propios títulos de los libros, los encabezamientos e *incipit* de los capítulos, los prólogos, o las mismas ilustraciones componen el mosaico de las manifestaciones más conocidas del procedimiento que, como marcas paratextuales, propician la asunción, por parte del lector, de estar ante un viaje realmente realizado que se presenta en forma de relato.” *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Mary-Louise Pratt, *Ojos imperiales literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

manera, Pratt sugiere la existencia de una intertextualidad autorreferencial en el modo en que occidente escribe sobre el resto del mundo no occidental. El itinerario mexicano de Kerouac es analizado desde esta perspectiva, pues a menudo recuerda a los viajes de exploración del s. XVIII, por lo que es innegable que, de manera inconsciente, el autor descansaba en una larga tradición de autores occidentales visitando locaciones exóticas.

Otro aspecto a considerar sobre *En el camino* es su pertenencia al ámbito autobiográfico. Si bien Kerouac escribía sobre su propia vida, insertando sus vivencias en primera persona, a sus novelas no se les conoce como autobiografías. En el caso de la obra aquí analizada, se trata de un relato parcial de su vida. En él, no habla acerca de su niñez, de su educación ni de su familia. El enfoque se coloca en su “vida en la carretera”.²⁰ En la primera edición de 1957, su carácter ficticio era más claro, aunque se trataba de un *roman à clef*,²¹ es decir, una novela basada en hechos de la vida real en la cual los nombres habían sido cambiados para proteger la identidad de sus protagonistas. Entonces, el protagonista era Salvatore Paradise y sus amigos habían recibido los nombres de Carlo Marx, Old Bull Lee y Dean Moriarty. No obstante, con la publicación del rollo en el cual Kerouac escribió su primer borrador en 2007, en ocasión del aniversario cincuenta de la publicación de *En el camino*, los nombres cambiaron a los originales y ya no era necesario conocer la clave. Ahora se trataba de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs y Neal Cassady, como su autor lo había querido desde un inicio. La intención de Kerouac era escribir sobre su vida, sin importar los detalles sórdidos ni los momentos míseros, una especie de confesión que los escritores de la generación *beat* cultivaron como un eje rector de su narrativa.

Es innegable que durante los años que pasó viajando y escribiendo, Kerouac iba dando forma a un relato sobre su vida. *En el camino* se concibió como un testimonio de su existencia en el camino y es posible ver cómo le otorga un sentido:

²⁰ Jack Kerouac, *En la carretera. El rollo mecanografiado original*, trad. de Jesús Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 17.

²¹ Literalmente “novela en clave”, pues uno necesitaría saber la clave para identificar a los protagonistas.

hay un inicio, un desarrollo, un final y un epílogo. La escritura de su primer borrador en 1951 fue producto de un largo periodo de reflexión sobre la trama y el sentido del libro, basado en cuatro años de viajes desde 1947. Es decir que el libro se iba pensando a raíz de las vivencias, las cuales eran procesadas por su autor, quien tenía problemas para expresarlas en la forma de ficción, hasta que llegó a la conclusión que un formato autobiográfico era el idóneo para transmitir lo que quería decir.

Como lo han señalado Sidonie Smith y Julia Watson, en una narrativa autobiográfica, no se puede hablar de una “verdad factual”, sino que existe un “intercambio intersubjetivo entre el narrador y el lector, que tiene como objetivo producir un entendimiento compartido acerca del significado de una vida.”²² Aceptando este hecho, es posible observar que lo que Kerouac escribe, tanto como lo que omite, sirve para conocer lo que él quiere comunicarnos. Es en este sentido que el libro se utiliza como una fuente primaria. Esta tesis no se preocupa por la veracidad de las anécdotas o de las aseveraciones hechas por el autor y, en cambio, se dedica a analizar lo que Kerouac nos comunica, el México que construye en sus páginas y el sentido que le otorga.

Esta tesis está organizada en cuatro capítulos. En el primero, se presenta un esbozo biográfico de Jack Kerouac a partir de los libros de Nicosia, McNally y Anne Charters, con el objetivo de definir al autor como el poseedor de una identidad insegura en términos de lo que significaba ser un estadounidense de su tiempo. Se trata de un resumen con el que se ilustran los elementos necesarios para comprender al joven Kerouac que inició su carrera literaria después de la Segunda Guerra Mundial.

Para entender el escenario en el que se fraguaron sus ideales artísticos, el segundo capítulo es una síntesis de las características principales de la generación *beat* y la manera en que ésta se desarrolló como un punto de partida que permitía respuestas heterogéneas, en lugar de una vanguardia disciplinada conformada alrededor de un manifiesto. Esta sección delinea la visión compartida entre sus

²² Sidonie Smith and Julia Watson. *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*, U of Minnesota Press, 2010, pp. 12-13. Traducción propia, en adelante TP.

compañeros *beat*, quienes percibían a la sociedad de la posguerra como un lugar en donde las condiciones para la vida eran cada vez menos adecuadas. Asimismo, se abordan las cuestiones tradicionales en torno a la generación *beat*, su posición con respecto al supuesto consenso de la posguerra y la manera en que abordaron los rápidos cambios que sucedieron al final de la guerra.

El tercer apartado es una revisión preliminar de la estructura de la novela, su proceso de escritura, así como los motivos que impulsaron al joven Kerouac a, en primer lugar, deambular por su país natal, y, en segundo lugar, a cruzar el límite fronterizo para llegar al altiplano mexicano.

En la cuarta parte se lleva a cabo un análisis de la representación de México y los mexicanos en la novela mediante las herramientas conceptuales proporcionadas por Norma Klahn²³ y por Mary-Louise Pratt. Este análisis permite observar la manera en que Kerouac concibe a México, antes que nada, como un escape, el cual, a lo largo de la obra, se construye como la antinomia del Estados Unidos, que es representado como un lugar donde la libertad de sus protagonistas es amenazada de manera constante. México se edifica como una otredad cuya mayor cualidad es su exotismo, aspecto que su autor nunca parece dispuesto a superar.²⁴ Uno de los recursos a los que Kerouac recurre para establecer esta otredad es el uso del vocablo “felajin”, cuyos orígenes son identificados y analizados. Asimismo, el autor utiliza el concepto para tratar, de alguna manera, de superar el prejuicio hacia los mexicanos, del cual es consciente. En este aspecto se consideran las aportaciones de Pratt, quien ha analizado a los escritores de viaje en el entorno poscolonial, lo que permite observar la posición de nuestro autor en ese contexto. Por último, se considera que uno de los elementos que vinculan a la crónica mexicana en *OTR* con los relatos de viajes occidentales de la modernidad es su énfasis en el aspecto ahistórico y primitivo del paisaje mexicano, así como en su insistencia en la construcción de un entorno edénico, idealizando sus

²³ "La frontera imaginada, reinventada o de la geopolítica de la literatura de la nada", en Ma. Esther Schumacher (comp.), *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fondo de Cultura Económica, 1994.

²⁴ El Dr. Andreu Espasa ha sugerido, en conversación, que se trata de una ignorancia militante, pues parecía haber un esfuerzo deliberado para no aprender.

características a la vez que se niega a representar sus deficiencias. En suma, se trata de una lectura del texto que analiza la construcción de México en la novela.

Se espera que al final de este trabajo, sea posible identificar las características del México que se construye en las páginas de la novela, así como los recursos que tuvo a su disposición para llevar a cabo esta construcción,

Jack Kerouac murió hace cincuenta años. Esta investigación se dedica a la memoria de un escritor imperfecto, cuyo entusiasmo por la vida sigue resonando el siglo XXI, cuando buscamos aún aquellas candelas romanas que estallan en medio de la noche.

1. Jack Kerouac, una contradicción andante

“En Kerouac, la literatura se consumó como una auténtica fatalidad: no podía hacer otra cosa.”

Jorge García Robles

El río Merrimack corre a lo largo de Nueva Inglaterra, en el noreste de Estados Unidos, a través de New Hampshire hacia el sur rumbo a Massachusetts. Desde allí fluye al este hasta su desembocadura en el océano Atlántico en Newburyport a cincuenta kilómetros al norte de Boston. Durante la revolución industrial estadounidense se establecieron industrias textiles a lo largo de su cauce, que utilizaban la fuerza del río como su fuente principal de energía. En Massachusetts, los pueblos de Lowell y Lawrence fueron fundados *ex profeso* para establecer hilanderías de algodón y lana en el primer tercio del siglo XIX. En Lowell se concentró la fabricación de hilo de algodón con un sistema de mano de obra peculiar. Conocido como el sistema Lowell, se basaba en la contratación masiva de mujeres jóvenes provenientes del campo de New Hampshire y Massachusetts, quienes vivían en casas de huéspedes con una vigilancia moral estricta y salarios “relativamente altos.”¹ En los años posteriores, Lowell se alimentó de inmigrantes de distinto origen, quienes eran atraídos por la gran demanda de mano de obra. Allí se establecieron irlandeses, griegos y francocanadienses.

¹ Samuel Eliot Morison, *et al.*, *Breve historia de los Estados Unidos*, 4ª ed., tr. Odón Durán D. Onio, Faustino Ballvé y Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 260–261. Los autores mencionan que en 1840 existían dos millones y cuarto usos de algodón en Estados Unidos, de los cuales dos terceras partes se encontraban en la región de Nueva Inglaterra. Por su parte, Howard Zinn menciona que “Lowell, Massachusetts fue el primer pueblo creado para la industria textil.” *La otra historia de los Estados Unidos*, tr. Toni Strubel, México, Siglo XXI, 1999, p. 170.

1.1 Los *canucks*² de Nueva Inglaterra

Los francocanadienses de Quebec emigraron a Nueva Inglaterra, donde formaron sus propias comunidades y defendieron con celo aquellos elementos que los distinguían de los anglosajones: la fe, la lengua y las tradiciones.³ La familia Kerouac se encontraba entre estos exiliados.

Joseph Alcide Leon Kerouac, futuro padre de Jack Kerouac, nació en Quebec en 1889, donde su familia se dedicaba al cultivo de papas en las afueras de la ciudad de Rivère du Loup.⁴ Poco después de su nacimiento, se trasladaron a Estados Unidos con la esperanza de tener una mejor vida.⁵ Años después, Leo –como era conocido– trabajaría como reportero, escritor, traductor y tipógrafo en el semanario *L’Impartial* en Nashua, New Hampshire. Su talento le permitió ser llamado para colaborar en el periódico *L’Étoile* en Lowell, el cual había sido adquirido por los dueños de *L’Impartial*. Tras establecerse allí, regresó a Nashua para casarse con Gabrielle Levesque, una huérfana que laboraba en la fábrica de zapatos.⁶

La ambición de Leo Kerouac, así como su facilidad para los negocios, lo llevó a establecer su propia imprenta, *Spotlight Print*, la cual producía los programas de los teatros y cines de Lowell, así como un pequeño periódico de reseñas de espectáculos. Era un negocio exitoso, pues trabajaba con agencias publicitarias de Boston, así como con las fábricas textiles locales.⁷ A decir de Dennis McNally, biógrafo de Jack Kerouac, Leo había triunfado como empresario y expresaba “una

² *Canuck* es un término coloquial para referirse a los canadienses. Dependiendo del contexto y del hablante, puede considerarse ofensivo.

³ Richard S. Sorrell, “Novelists and Ethnicity: Jack Kerouac and Grace Metalious as Franco–Americans” *MELUS*, vol. 9, no. 1, spring 1982, p. 38, <http://www.jstor.org/stable/467594> (consulta: 12/3/2015). “La devoción a la Iglesia, la Familia y la Tierra era el medio por el cual un francocanadiense mantendría *la foi* (católica romana), *la langue*, y *les moeurs* (las tradiciones) de su patria.” Sorrell opina que “los franco americanos tenían la consciencia de ser una minoría y por lo tanto, un grupo étnico, mucho antes de llegar a Estados Unidos.” *Ibid.*, p. 39. Traducción propia, en adelante TP.

⁴ Nicosia, *op. cit.*, p. 22. TP.

⁵ En Canadá dependían casi exclusivamente de la “sopa de cáscara de papa.” *Ibid.*, p. 23. TP.

⁶ *Ibid.*, p. 23. Gabrielle Levesque era de ascendencia francocanadiense, al igual que Leo Kerouac.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

fe inquebrantable en la idea norteamericana del éxito.”⁸ En ese momento, se hallaba muy lejos de la cosecha de papas que sus padres habían abandonado años atrás.

En 1922 la familia Kerouac estaba formada por tres hijos, Gerard, Caroline y Jack o *Ti Jean*, nacido el 12 de marzo de aquel año. La infancia de Jack estuvo marcada por la muerte prematura de su hermano Gerard de nueve años en 1926. De acuerdo con Dennis McNally, el niño era visto como un santo por su hermano, quien le rendía culto.⁹ Es probable que este suceso contribuyera al carácter ensimismado y tímido de Jack Kerouac, así como a su devoción al catolicismo.¹⁰ Algunos autores opinan que la muerte de su hermano a temprana edad fue uno de los factores decisivos del carácter del niño, pues, por ejemplo, a lo largo de *En el camino*, la novela analizada más adelante, el autor sugiere en repetidas ocasiones que el personaje de Neal Cassady era como su hermano.¹¹

A pesar de esto, su niñez transcurrió de manera normal: entre las funciones de cine sabatinas, las aventuras de *La Sombra* de Walter Gibson y el béisbol.¹²

La cómoda posición de la familia Kerouac llegó a su fin en 1936. El río Merrimack, que cruzaba el pueblo y había sido el centro de la vida desde su fundación, se desbordó y anegó buena parte de Lowell. Entre los afectados se encontraba la imprenta de Leo. Esto lo llevó a contraer una serie de deudas que eventualmente ocasionaron el cierre de su negocio. Esta decepción se convirtió en amargura con el paso de los años. Su transformación de inmigrante exitoso a un obrero, era, desde su perspectiva, la prueba de que el mundo conspiraba contra los *canucks* como él y sus hijos.¹³ Por otro lado, las reelecciones continuas de

⁸ McNally, *op. cit.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, pp. 18–19.

¹⁰ De acuerdo con McNally, su apodo era “pequeño Cristo Kerouac”. *Ibid.*, p. 30.

¹¹ “Mi interés por Neal, si he de ser completamente sincero, es el interés que podría haber sentido por mi hermano, que murió cuando yo tenía cinco años.” Kerouac, *En la carretera*, p. 306. Michael Davidson opina que las novelas de Kerouac están enfocadas principalmente en la importancia de la camaradería masculina y que este tipo de vínculos son de “particular importancia para Kerouac, ya que él busca alguien que pueda llenar el vacío dejado por su hermano Gerard, quien murió a una temprana edad.” Davidson, *op. cit.*, p. 67. TP.

¹² Charters, *op. cit.*, p. 18. TP.

¹³ Nicosia, *op. cit.*, p. 54.

Roosevelt desde 1932 contribuían a hacerle sentir que habitaba un país que ya no comprendía.¹⁴

1.2 Una salida

La niñez de Jack Kerouac transcurrió desde una posición relativamente cómoda, gracias a la imprenta de su padre. Además, se desarrolló en medio de una comunidad cerrada, donde el catolicismo y la lengua francesa eran la norma – McNally señala que Kerouac no aprendió a hablar inglés hasta que ingresó a la secundaria en 1933–.¹⁵ Su salida de la burbuja francófona de Lowell le permitió acceder a personas que alimentaron su curiosidad natural y su fascinación con las letras. Vislumbró una vida más allá de aquella que parecía estar delineada para los *quebecois* de Lowell. Sus padres eran conscientes del gran potencial de su hijo y animaban su ambición, pero nunca imaginaron que éste se inclinara por el oficio de escritor. Su madre, por ejemplo, tenía la fantasía de que su hijo le proporcionaría todo aquello que la fallida empresa de Leo no había podido darle.¹⁶ Ella tenía la esperanza puesta en su futuro exitoso, lo que ambos padres definían –cosa común en la época– como la acumulación de riquezas y el reconocimiento social que conllevaba.¹⁷

Lowell era, en términos generales, una ciudad conservadora, en parte, gracias a los acontecimientos en la ciudad vecina de Lawrence, Massachusetts, donde la *International Workers of the World (IWW)* había organizado una exitosa huelga multitudinaria que detuvo la producción de hilo de lana en esa ciudad en 1912.¹⁸ Tras ello, Lowell era acechada por el espectro del comunismo, por lo que

¹⁴ En Lowell, la lealtad partidista estaba determinada por la etnicidad: los francocanadienses y los griegos eran republicanos, mientras que los irlandeses eran demócratas. McNally, *op. cit.*, p. 28. McNally describe a Leo como “un obrero reaccionario de la vieja escuela.” *Ibid.*, p. 29

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Nicosia, *op. cit.*, p. 54. McNally hace eco de esta idea, pues señala que su madre esperaba que Jack satisficiera “sus necesidades sociales frustradas,” lo que de acuerdo al autor fue un factor determinante para tomar el curso universitario en la preparatoria. McNally, *op. cit.*, p. 36

¹⁷ Nicosia, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Un relato de este episodio puede encontrarse en Zinn, *op. cit.*, pp. 249–251.

enarbolaba lo que McNally denomina como una “paranoia antirradical.”¹⁹ Se trataba de un pueblo que no contaba con mayores consuelos a la vida monótona de las fábricas que el alcoholismo y la religión.

Lowell estaba dividida en grupos étnicos, cada uno de los cuales tenía sus propias expectativas laborales, lo que se veía reflejado su preparatoria, donde existían dos modalidades: un curso “comercial” –que preparaba a sus alumnos para ingresar al mundo laboral de manera inmediata– y otro “universitario” –donde los jóvenes se alistaban para asistir a la universidad. Los francocanadienses casi siempre asistían al primer tipo de curso, pues formaban la mayoría de los obreros textiles.²⁰ Los griegos, en contraste, aspiraban con mayor frecuencia a una formación académica.²¹ Kerouac, quien en un principio estaba inscrito en el curso comercial, se cambió y completó los créditos del universitario.

Gracias a su paso por el equipo de futbol americano –donde destacó lo suficiente como para merecer la atención de los cazadores de talentos de Boston y Nueva York– Kerouac comenzó a descollar entre la juventud de Lowell. No sólo era el único francocanadiense en el equipo de futbol, también tenía la idea de convertirse en un escritor.²² En un pueblo humilde como Lowell, estas aspiraciones revelaban una ambición desmedida que se acercaba a la traición. El joven Jack había descubierto que tanto el arte como el deporte podían darle la oportunidad de tomar las riendas de su propia vida para no estar a la merced de la industria textil

¹⁹ McNally, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ McNally sugiere que los francocanadienses “no hacían más que contar las horas que les faltaban para entrar en las fábricas.” *Ibid.*, p. 28.

²¹ Nicosia señala que “mientras los franceses continuaban criando a sus hijos para aceptar el trabajo en las fábricas y el tener hijos como las metas más altas en la vida, las familias griegas transmitían a sus hijos la importancia de una educación universitaria [...] los intelectuales franceses [de Lowell] se limitaban al clero.” Nicosia, *op. cit.*, pp. 81, 82. TP.

²² *Ibid.*, p. 46. Derivado de una entrevista con el padre Armand Morissette, francocanadiense de Lowell y quien conoció a Kerouac, Nicosia apunta lo siguiente: “[Al padre Morissette] le sorprendió escuchar a esta estrella del atletismo y el futbol [Kerouac], atractivo como un actor, quejarse que todos se reían de él porque quería ser un escritor [...] [Kerouac] Se quejó que la mayoría de la gente dijera que los escritores eran ‘afeminados’ y que le hubieran dicho ‘¡Trabaja como todos los demás! ¡No seas un bueno para nada!’” *Ibid.* TP. McNally señala que a “la comunidad francesa no le interesaba la lectura.” *Op. cit.*, p. 29.

que controlaba el pueblo.²³ Este comportamiento inusual entre los francocanadienses de Lowell colocó una barrera entre Kerouac y sus conocidos, incluida su familia. Esta temprana separación entre él y los demás se repetiría constantemente a raíz de su insistencia en perseguir su sueño de convertirse en escritor.

Ante las ofertas educativas de las universidades de Boston y de Columbia, en Nueva York, Kerouac se decidió por la segunda, porque “sabía que Nueva York era el mundo.”²⁴ En la Universidad de Columbia estudiaría para ser un ejecutivo de seguros, de acuerdo con el plan de sus padres.²⁵ El comité de Columbia le sugirió que cursara un año en la prestigiosa preparatoria *Horace Mann School* antes de su ingreso universitario, para que estuviera mejor preparado. Se trataba de una institución privada de élite.²⁶

1.3 El joven Jack en Nueva York

En *Horace Mann*, Jack se sentía como un extraño. A la escuela asistían en su mayoría, hijos de gente acomodada de Manhattan, así como unos cuantos alumnos, quienes al igual que él, estaban becados por sus méritos deportivos.²⁷ De acuerdo con Ann Charters, sus compañeros le parecían “exóticos.”²⁸ Ellos aspiraban a ser “restauranteros, magnates de tiendas departamentales, científicos y genios de las finanzas.”²⁹ Kerouac, por otro lado, no tenía la seguridad de su futuro, otorgada por

²³ Nicosia, *op. cit.*, p. 34. Más adelante, Nicosia opina que “en el pequeño mundo de Lowell, escribir tus propias reglas equivalía a considerarte mejor que otros,” porque, “los habitantes de Lowell se sentían afortunados de obtener uno de los trabajos textiles.” *Ibid.*, p. 45 y 75. TP.

²⁴ *Ibid.*, p. 56. TP. Cursivas en el original. McNally añade: “el fútbol era el túnel [de escape] que le permitía escapar de las fábricas hacia un campus universitario.” McNally, *op. cit.*, p. 40.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Lo que se conoce como “*prep school*.” Se trata de una preparatoria de alto nivel. Columbia sugería que los alumnos provenientes de preparatorias que no fueran de élite se inscribiesen allí para asegurarse que tuvieran un buen nivel académico.

²⁷ McNally señala que sólo había cinco alumnos con una beca deportiva en *Horace Mann*, contando a Kerouac. *Op. cit.*, p. 48.

²⁸ Charters, *op. cit.*, p. 23. TP. Charters sugiere que la cantidad de alumnos judíos que conoció allí contribuyó a esta opinión.

²⁹ Nicosia, *op. cit.*, p. 64. TP.

una cuantiosa herencia. En cambio, sólo contaba con la confianza en sus propios talentos.

Henri Cru, quien lo conoció allí en 1939 y fue su amigo por muchos años después, cuenta que Kerouac “llegó a *Horace Mann* con un uniforme de futbol que parecía comprado en una tienda militar durante la Primera Guerra Mundial. Era un uniforme color caqui de segunda mano, casi transparente debido al uso.”³⁰ Allan Temko, quien también lo conoció entonces, pensó que se veía como “un muchacho pobre de provincia.”³¹ A pesar de estas impresiones, Kerouac causaba cierta fascinación entre sus colegas, debido que en él coexistían dos naturalezas: la del sensible escritor en ciernes, así como la del poderoso atleta. Sus compañeros ricos solían invitarlo a cenar, encantados tanto por su fuerza e intelecto como por su completo desconocimiento de los modales que ellos daban por sentados.³² La distancia entre Kerouac y los demás se manifestaba de manera clara. Por mucho que pudiera mantener una conversación inteligente sobre la literatura o la historia, nunca se encontraría al mismo nivel que ellos, cuyas familias poseían fama y fortuna. Kerouac, al contrario, traía consigo las esperanzas de sus padres obreros, quienes confiaban en que los sacara de la pobreza.³³

Pese a todo, la primera experiencia de Jack fuera de Lowell fue positiva. No sólo siguió jugando fútbol americano, también desarrolló su oficio literario en el periódico escolar de *Horace Mann*, donde publicó dos cuentos y escribió sobre música. Pero todo ello no se compara con la fascinación que la causaba la ciudad de Nueva York. En ella se encontraba Times Square, un lugar multitudinario que presentaba la magnitud descomunal de la ciudad. Allí podía verse pasear a los oficinistas, los mafiosos, los intelectuales, los criminales, los artistas, los adictos y

³⁰ Dave Moore, “The Old Maestro’: an interview with Kerouac friend Henri Cru by Dave Moore”, *Empty Mirror*, 20 de Agosto de 2012, <http://www.emptymirrorbooks.com/beat/henri-cru-interview.html> (consulta: 5 de agosto de 2016). TP.

³¹ Charters, *op. cit.*, p. 23. TP.

³² Nicosia, *op. cit.*, p. 62

³³ Esta diferencia fundamental con sus compañeros se manifestó en su ceremonia de graduación de *Horace Mann*, a la cual no le fue permitido asistir porque no contaba con el traje adecuado ni los medios para conseguirlo. Mientras ésta transcurría, pasó el tiempo detrás del gimnasio, leyendo a Walt Whitman. *Ibid.*, p. 70.

los millonarios. De acuerdo con Nicosia, Kerouac lo tomó como un “símbolo de todo Estados Unidos,”³⁴ una representación de los contrastes que el país podía albergar. Además, Nueva York estaba camino a convertirse en el centro de la revolución del jazz.

Si bien Kerouac ya había escuchado y aprendido a amar el jazz durante la preparatoria, se trataba del *swing* de las *big bands*. Hacia 1939 se estaba gestando una revolución al interior del jazz: el *bebop*. Ese año, un joven Charlie Parker llegó a Nueva York y comenzó su residencia en los clubes de jazz de Harlem. A grandes rasgos, el *bebop* se distingue por su tiempo acelerado, por el uso de acordes disonantes, así como de escalas cromáticas y un énfasis en la improvisación.³⁵ Estos aspectos contrastaban con la limpieza y sencillez estructural de las *big bands* del *swing*, las cuales reservaban un lugar central a la melodía y al arreglo, además de tener la misión principal de servir como acompañantes para el baile. En el *bebop*, la melodía se relegaba a un segundo plano y la improvisación se convertía en el aspecto más relevante de la interpretación. Era una música de alta complejidad para virtuosos, cuyo público generalmente estaba compuesto por conocedores.

El *bebop* era el género para una nueva generación. Max Roach, baterista de la época, afirmaba: “continuamente leemos cosas sobre cohetes, aviones a reacción y radares, y en tiempos como éstos no se puede ejecutar música al compás de 4 por 4.”³⁶ Es posible ver al *bebop* como una reacción afroamericana ante la creciente popularidad del *swing*.³⁷ El crítico Ross Russel ha sugerido que los músicos de *bebop* se habían rebelado contra “las *big bands*, los arreglistas, las armonías verticales, contra los líderes de orquesta que no tocaban, contra *Tin Pan Alley* y contra la música comercial en general.”³⁸ Para Leslie Rout, el *bebop* tenía

³⁴ *Ibid.*, p. 60. TP.

³⁵ Eric Porter, “‘Dizzy Atmosphere’: The Challenge of Bebop” *American Music*, vol. 17, no. 4 (winter 1999), p. 423, <http://www.jstor.org/stable/3052658> (consulta: 14 de noviembre de 2016).

³⁶ Citado por McNally, *op. cit.*, p. 103.

³⁷ Dan fe de su extensa popularidad el hecho de que Benny Goodman, un hombre blanco, era considerado el rey del *swing* en 1940. Asimismo, Glenn Miller, otro hombre blanco, y su banda de *swing* entretenían a las tropas estadounidenses que luchaban en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

³⁸ Walter C. Farrell Jr. y Patricia A. Johnson, “Poetic Interpretations of Urban Black Folk Culture: Langston Hughes and the ‘Bebop’ Era” *Melus*, vol. 8, no. 3 (autumn 1981), p. 58,

implicaciones revolucionarias: “los *beboppers* intentaron desarrollar una música que requiriera una maestría del lenguaje del jazz que sólo los músicos negros podrían lograr [...] esperaban inventar un tipo de jazz que los músicos blancos no pudieran tocar.”³⁹

De la mano de músicos virtuosos como Charlie Parker, Charlie Mingus, Max Roach, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk y John Coltrane, entre otros, el *bebop* renunciaba a los salones de baile y se colocaba en el centro del escenario. Exigía ser escuchado pero se negaba a ser comprendido. Para el joven Kerouac, el *bebop* representaba la expresión artística llevada a sus últimas consecuencias, renovando paradigmas y empujando los límites de lo conocido. A lo largo de su vida, se esforzó por emular estos ideales y a menudo abogaba por transplantar el lenguaje musical del *bebop* en su quehacer literario –por ejemplo, en su *Essentials of Spontaneous Prose*, recomienda sustituir a la coma con el guion, porque es una especie de “respiración retórica, como la del músico de jazz que toma aire entre cada frase.”⁴⁰ Kerouac adoptó la improvisación, el ritmo frenético y la voluntad intelectual de romper esquemas del *bebop* como máximas de su arte, como el medio que le permitiría expresarse plenamente. Según Nicosia, le permitió darse cuenta que, “con suficiente virtuosismo técnico e imaginación y atrevimiento, un artista podría expresar cada detalle y variación de su estado de ánimo.”⁴¹

A partir de su llegada a Nueva York en 1939 y a lo largo de la década de 1940, la ciudad se convirtió en el punto desde el cual Kerouac articularía su visión de la vida y el arte.

<http://www.jstor.org/stable/467537> (consulta: el 5 de octubre de 2016). TP. “*Tin Pan Alley*” es a la industria musical lo que Hollywood es la industria fílmica.

³⁹ Citado por *Ibid*, p. 57. TP.

⁴⁰ Jack Kerouac, “Essentials of Spontaneous Prose”, http://ivanbrave.com/wp-content/uploads/2015/08/Kerouac_SPONTANEOUS_PROSE.pdf (consulta: 15 de agosto de 2018). Publicado originalmente por *Evergreen Review*, Vol. 2, no. 5 (summer 1958). TP.

⁴¹ Nicosia, *op. cit.*, p. 66. TP.

1.4 El *canuck* errante

Jack tuvo dificultades para encontrar un lugar propio en la Universidad de Columbia: no formó parte del equipo titular de fútbol, reprobó química, estaba obligado a lavar platos a cambio de sus comidas y peor aún, se rompió la pierna durante un entrenamiento, lo que lo separó del equipo por seis meses. Ann Charters señala que “el hecho de no lograr entrar al equipo titular fue un golpe significativo”⁴² para el joven Kerouac. El daño estaba hecho y su orgullo herido. Su primer año en Columbia, una de las universidades más prestigiosas de Estados Unidos, fue un fracaso. En septiembre de 1941 Kerouac desertó.⁴³

Tras esta malograda experiencia, Kerouac se dedicó a vagar por la costa este: se desempeñó como mecánico en una gasolinera y taller automotriz en New Haven, Connecticut; trabajó por una semana en la construcción del Pentágono en las afueras de Washington D.C.⁴⁴ y brevemente laboró como periodista y como cocinero. Al final, fue a vivir con sus padres, cuya búsqueda de empleo los había llevado lejos de Lowell. Se sentía perdido, aunque no había dejado de escribir.⁴⁵

Este errático peregrinaje representó la primera gran decepción que Kerouac le ocasionó a sus padres, quienes habían puesto todas sus esperanzas en su único hijo varón. Leo y Gabrielle habían hecho grandes sacrificios para que asistiera a Columbia. A pesar de su pobreza, nunca se atrevieron a pedirle a Jack que consiguiera un empleo, pues les parecía más importante que se enfocara en sus estudios universitarios.⁴⁶ Al enviar a su hijo a Nueva York, los Kerouac estaban

⁴² Charters, *op. cit.*, p. 25. TP.

⁴³ Respecto a sus motivos para abandonar Columbia, McNally, *op. cit.*, p. 64, señala que la declaración de guerra naval en contra de Alemania (11 de septiembre de 1941) fue la gota que derramó el vaso, pues Kerouac “ya no podía sobrellevar el absurdo de todo aquello.” Charters, *op. cit.*, p. 27, concuerda al señalar que “de repente [a Jack] le parecía que era una pérdida de tiempo jugar al fútbol cuando las estrellas del equipo titular, como Len Will eran reclutadas por la Fuerza Aérea.” TP. Nicosia, *op. cit.*, pp. 89–90, refiere por su parte que Jack declaró odiar al entrenador del equipo, Lou Little y sentir una “infelicidad general en Columbia.” TP.

⁴⁴ McNally, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ Charters, *op. cit.*, pp. 27–28.

⁴⁶ Nicosia, *op. cit.*, p. 70.

invirtiendo en su propio futuro, el cual quedaría asegurado en cuanto consiguiera un trabajo que les permitiera holgura económica.

McNally opina que a partir de su renuncia a la universidad, Kerouac se apartó “para siempre de cualquier tipo de éxito en el sentido tradicional”,⁴⁷ es decir, escogió un camino que lo alejaba de la estabilidad económica que sus padres tanto anhelaban. Tal vez tomaron su abandono de Columbia como una afrenta personal y por eso lo corrieron de su casa. Para ellos era inimaginable que renunciara a una vida de comodidades, como parecía asegurarlo el camino trazado por *Horace Mann* y Columbia. No dudaban de sus talentos como escritor, pero creían que no era el destino de alguien proveniente de Lowell. Su padre trató de convencerlo de que “era imposible para un *canuck*” llegar a ser un “gran escritor.”⁴⁸ Era la primera de muchas veces en que Leo le pediría a su hijo a abandonar su sueño en favor de una carrera convencional. Es posible que pensara que sólo los blancos protestantes de buena familia podían dedicarse a las artes. Tal vez Leo pensara que, como inmigrantes, los Kerouac debían de trabajar con mayor empeño que los demás para poder acceder al sueño estadounidense.

En el otoño de 1941, Kerouac se inscribió en la Marina Mercante, con la cual zarpó en el verano de 1942 hacia Groenlandia. Durante este viaje descubrió nuevos panoramas.

Debido a su nula experiencia, Jack fue contratado como *scullion*,⁴⁹ lo que contribuyó a que no hiciera muchos amigos y fuera tratado con desdén por la tripulación. El único marino con quien se relacionó durante el viaje a bordo del SS *Dorchester* fue el cocinero afroamericano, “*Old Glory*.” Era un cantante de blues que creía que la guerra era una locura que sólo beneficiaba a unos cuantos,⁵⁰ con lo que Kerouac coincidía. Cuando el *Dorchester* sufrió un ataque submarino, Kerouac llegó a la conclusión de que “la mayoría de los hombres que mueren en la guerra no

⁴⁷ McNally, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁸ Nicosia, *op. cit.*, p. 90. TP. Sobre “*canuck*”, *vid. supra*, nota 2.

⁴⁹ Definido como “un sirviente que hace el trabajo pesado de la cocina.” *Webster's New World Dictionary*, Nueva York, Pocket Books, 1995, p. 529. TP.

⁵⁰ Nicosia, *op. cit.*, pp. 99–100.

tienen un deseo verdadero de lastimar a otro.”⁵¹ Este razonamiento sería la base de su pacifismo, postura que en el ámbito nacional se había debilitado tras el ataque japonés a Pearl Harbor en diciembre de 1941.⁵²

Al llegar a la costa de Groenlandia, el SS *Dorchester* fue recibido por un grupo de *inuit*, quienes fueron atacados con naranjas por la tripulación, lo que Jack consideró como un ultraje. De acuerdo con Nicosia, esta indignación se derivaba de la empatía que sentía con ellos, pues supuestamente él mismo tenía sangre indígena, lo que lo hacía sentirse más cercano a los *inuit* que a sus propios camaradas marineros.⁵³

Este episodio es interesante, porque muestra a Kerouac por primera vez frente a una cultura ajena, ante la cual asume que es su igual y opta conscientemente por adoptar una posición de marginalidad, señalando que él mismo tenía sangre indígena.⁵⁴ De esta forma, su incapacidad para adaptarse a la sociedad, expresada por su rechazo a la vida trazada por sus padres, así como la promesa de una educación universitaria en Columbia, cobra otro sentido: tal vez lo suyo no era ser un hombre blanco, tal vez su identidad se encontraba en la marginalidad de lo indígena. Años después, en 1952 escribió una carta a John Clellon Holmes donde dijo: “No soy un americano, ni un europeo occidental, de algún modo me siento como un indio, un exiliado norteamericano que vive en Norteamérica.”⁵⁵

⁵¹ *Ibid.* TP.

⁵² Los sondeos de opinión de Gallup mostraban que la opinión pública se volcaba de forma abrumadora en favor de la necesidad de participar en la guerra. Pedro Javier González, "Cultura e ideología (1941–1961)" en Cristina González *et al.*, *EUA. Síntesis de su historia III*, Instituto Mora, 1991, v. 10, p. 464.

⁵³ Ambos sucesos son extraídos de Jack Kerouac, *The Vanity of Duluo*, Nueva York, [s.e.], 1968, pp. 126 y 134, citados en Nicosia, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁴ Kerouac señaló, siempre que tuvo oportunidad, que entre sus ancestros había sangre iroquesa y a menudo solía pensar en sí mismo como un indígena. Como coincidencia, Nicosia señala que Leo era visto en Lowell como “un indio trabajador, bueno y decente” debido a su piel morena y cabello oscuro y rizado. *Ibid.*, p. 45. TP.

⁵⁵ García-Robles, *op. cit.*, p. 25. A pesar de que García-Robles no menciona la fuente, proviene de Jack Kerouac, *Selected Letters 1940–1956*, introd. y notas de Ann Charters, Nueva York, Penguin, 1995, p. 381. La carta fue escrita a J.C. Holmes el 12 de octubre de 1952.

Esta marginalidad autoasumida de Kerouac era útil porque le permitía escapar metafóricamente de la blanquitud estadounidense en la década de 1940 mediante una fantasía exótica. Robert Holton sugiere que esta automarginalidad que adopta una apariencia exótica tiene un efecto doble. Por un lado, dirige la atención hacia las “vidas de la gente marginalizada, hacia una experiencia heterogénea” y por el otro, demuestra una incapacidad para superar los estereotipos que enmarcan su visión de la marginalidad, lo que “establece límites angostos para la comprensión de esas vidas.”⁵⁶ Es decir, Kerouac se contentaba con rechazar su estatus de estadounidense blanco al refugiarse en una identidad indígena, pero, al estar ésta moldeada por una perspectiva colonialista, era incapaz de aprehenderla más que superficialmente. Esta propensión de Kerouac se expresaría más adelante, frente a los campesinos mexicanos y afroestadounidenses en California y sirve para comenzar a situar su pulsión por huir física y metafóricamente de la civilización estadounidense.

A su regreso de Groenlandia, regresó a Columbia. Allí le fue dada una segunda oportunidad en el equipo de fútbol, pero no en el equipo titular, por lo que renunció de manera definitiva. En Nueva York se entregó al alcohol, la marihuana y el jazz. Cuando el idealista Sammy Sampas, un viejo amigo suyo de Lowell, expresó horror ante la intensidad de sus hábitos, Kerouac se justificó diciendo que “un escritor debía experimentar la vida en todas sus fases.”⁵⁷ Acaso fue esta máxima la que lo llevó a inscribirse indiferentemente en la Marina –la *Navy* estadounidense– antes de embarcarse en la Marina Mercante por primera vez en 1942.⁵⁸

Lo primero que molestó a Kerouac en el entrenamiento básico fue la disciplina. No podía entender por qué no podía fumar antes del desayuno o por qué la Marina no contrataba a un mozo para limpiar los botes de basura y por qué él debía hacerlo. Debido a su buena forma e ingenio, la Marina planeaba usarlo como

⁵⁶ Robert Holton, "Kerouac Among the Fellahin: On the Road to the Postmodern" en Harold Bloom (ed. e introd.) *Jack Kerouac's On the Road*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004, p. 88. TP.

⁵⁷ Nicosia, *op. cit.*, p. 107. TP.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 93. Jack se inscribió en la Marina mientras buscaba zarpar en la Marina Mercante. Nicosia apunta que poco después de ello, consiguió ser admitido en la tripulación del SS *Dorchester* y “olvidó” su compromiso con la Marina. En diciembre de 1942 fue llamado a cumplir con ese compromiso.

un *commando*, alguien que trabajara tras líneas enemigas y realizara asesinatos específicos, lo que a Jack le horrorizaba. Tratando de zafarse del embrollo en que se había metido, decidió fingir discapacidad mental para obtener una baja. Ello implicaba engañar a los psiquiatras encargados de su evaluación, así como la reclusión con pacientes enfermos de verdad. Durante los interrogatorios, Jack trató de convencer a los médicos de su carácter indiferente y tendencias esquizoides. Aseguró que su problema no era que “no quisiera aceptar la disciplina,” sino que “no *podía*.”⁵⁹ Señaló que no era un “hombre rana” –es decir, un buzo–, “sólo una rana”, que era un erudito y no un guerrero.⁶⁰

¿Por qué le resultaba tan difícil conformarse con una vida común y corriente? Kerouac parecía decidido a una sola senda durante esta etapa de su vida: el abandono. Estaba determinado a *no ser* de una forma específica: un obrero textil, un académico, un vendedor de seguros o una máquina de matar. Lo único claro para Kerouac en este punto era la determinación de ser un escritor.⁶¹ McNally sugiere que un hombre que no podía “someterse a la disciplina” no era un estadounidense normal durante la Segunda Guerra Mundial.⁶²

Kerouac llegó a ver este episodio como “su sueño perdido de ser un hombre estadounidense de verdad.”⁶³ Parece que su inhabilidad para ser normal le perturbaba. Su rebeldía frente a lo que se esperaba de él tuvo un alto precio, pues lo colocó casi sin querer al margen de la sociedad. Había cerrado las puertas de una vida normal para los estándares de la época. A partir de entonces, lo apostó todo por su arte.

Sería difícil argumentar que Kerouac no deseara disfrutar del éxito, pues su ambición de alcanzar la fama literaria está bien documentada. De igual manera, no

⁵⁹ *Ibid.*, p. 102–104. TP. Nicosia recoge estas anécdotas de Jack Kerouac, *Vanidad de Dulooz*, pero no indica las páginas. Leo, quien concebía al conflicto mundial como un engaño de Roosevelt y los judíos del mundo, se sintió orgulloso de que su hijo se negara a servir en las Fuerzas Armadas, aun cuando fuera bajo engaños. *Ibid.*, p. 105.

⁶⁰ *Ibid.* TP.

⁶¹ A partir de su errar por Nueva Inglaterra en 1941, Kerouac escribió su primer libro, *Atop an Underwood*. Durante su travesía a Groenlandia comenzó a trabajar en su segundo libro, *The Sea is My Brother*. Ambos permanecieron inéditos y fueron publicados tras su muerte.

⁶² McNally, *op. cit.*, p. 74.

⁶³ Charters, *op. cit.*, p. 30. TP.

se puede negar que Kerouac rechazara la forma en que se medía el éxito. Siempre anheló tener una esposa que fuera dócil, servil e intelectualmente inferior a él,⁶⁴ así como una propiedad donde su madre pudiera descansar por el resto de sus días. Ni dudar de su amor por Estados Unidos, que expresaba a menudo. El problema yacía en la manera en que podría obtener todas esas cosas, pues Jack estaba cada vez menos dispuesto a soportar un trabajo cualquiera por muchos años a cambio de un retiro placentero. Para personas inquietas y creativas como él, que desafiaban los límites de la normalidad, la sociedad estadounidense ofrecía la oportunidad de trabajar en el campo del arte. Sin embargo, Kerouac no deseaba la vida de un escritor prestigioso, ya que rechazaba su postura esnob. Cuando llegó a convivir con la élite intelectual, desentonaba debido a su apariencia y su sensibilidad obrera –por ejemplo, se negaba a usar algo más que pantalones de mezclilla y camisas de franela–.

Kerouac repudiaba las élites y buscaba contar historias auténticas, pero en la búsqueda de su sueño artístico, se estaba quedando solo. Era un muchacho provinciano en la Gran Manzana, sin más rumbo que el de su propia escritura. Faltaba aún que conociera a aquellas personas que pudieran dirigir su locura, o que por lo menos, enloquecieran a su lado.

1.5 “*Las mejores mentes de mi generación*”

Kerouac conoció a Edie Parker en 1943, una joven rubia de 19 años procedente de Michigan, parte de una familia de abolengo que poseía fábricas en Detroit. No obstante, ella estudiaba y vivía en Manhattan, debido a que quería rodearse de personas interesantes.⁶⁵ Gracias a ella –con quien se mudó ese verano–, conoció a un brillante estudiante de Columbia llamado Lucien Carr y a su amigo Allen Ginsberg. Carr venía acompañando por David Kammerer, quien estaba

⁶⁴ Nicosia señala su “mezcla extraña de ingenuidad y misoginia respecto a las mujeres.” A menudo describía a su mujer ideal como “una combinación de ‘madre tierra’, ‘chica linda’ y otras antinomias imposibles.” En otra ocasión, describió a su mujer ideal como “sumisa y seductora, una belleza de ojos azules y cabello negro.” *Ibid.*, p. 225, 153. TP.

⁶⁵ Nicosia, *op. cit.*, p. 89.

obsesionado con él y lo había seguido desde St. Louis, Missouri hasta Nueva York.⁶⁶ El círculo lo completaba William Seward Burroughs, conocido de Kammerer y la compañera de departamento de Edie, Joan Adams Vollmer.

Lucien Carr provenía de una familia acomodada de St. Louis y cursaba el primer año en Columbia. Allen Ginsberg, por su parte, era el hijo de un profesor preparatoriano y poeta con cierto prestigio. En esa época, era “un idealista de tendencias comunistas, híper sensible, que luchaba con su identidad sexual”,⁶⁷ quien estaba tan interesado en la organización sindical como en la poesía. Ginsberg “quería conocer al marinero romántico que escribía libros poéticos,”⁶⁸ es decir, Kerouac. Burroughs, por su parte, era un individuo excéntrico: era graduado de Harvard, había estudiado psicología en Viena y entre sus empleos podían contarse los de publicista, detective, camarero y exterminador de insectos.⁶⁹ Joan Adams Vollmer era una graduada de Barnard, a decir de Nicosia, inteligente, cínica, hermosa y sofisticada.⁷⁰

La principal diferencia entre Carr, Burroughs, Kammerer y Kerouac era su posición social. Mientras que Jack había llegado a Columbia mediante una beca deportiva, los demás provenían de familias acomodadas de St. Louis.⁷¹ Nicosia refiere una anécdota que da cuenta esta diferencia. Un día, Burroughs se dio cuenta que una chamarra suya tenía un agujero, lo que provocó que Kammerer y Carr, de manera juguetona, hicieran el orificio más grande hasta que la chamarra quedó destruida. Ellos se divertían, pero Kerouac estaba horrorizado por la destrucción sin sentido.⁷²

⁶⁶ McNally, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁷ Nicosia, *op. cit.*, pp. 115–116. TP.

⁶⁸ *Ibid.* TP.

⁶⁹ McNally, *op. cit.*, p. 83. Además, Burroughs estaba “absorto en lo que había tratado de convencerse que era un ‘estudio antropológico’ de todos los bares de Manhattan, entre la calle Sesenta y Times Square.” Lewis MacAdams, *Birth of the Cool. Beat, Bebop and the American Avant-Garde*, Nueva York, The Free Press, 2001, p. 125. TP.

⁷⁰ Nicosia, *op. cit.*, p. 110.

⁷¹ Burroughs era beneficiario de la Burroughs Corporation, compañía nacida de los inventos de su abuelo, William Seward Burroughs, y tenía una mensualidad de doscientos dólares de su fideicomiso. MacAdams, *op. cit.*, p. 120. TP.

⁷² Nicosia, *op. cit.*, p. 120.

A pesar de sus diferencias –tanto Carr como Burroughs habían sido criados en el protestantismo y Ginsberg en el judaísmo–, el grupo coincidía en un desdén del orden político, lo que se traducía en una apatía. En cambio, los unía su fascinación por la literatura europea del siglo XIX, desde Rimbaud y Baudelaire hasta Nietzsche y Dostoievski.⁷³ Les preocupaba, ante todo, la formulación de una “Nueva Visión” literaria, la cual les permitiría expresarse artísticamente.⁷⁴ Con este grupo, Kerouac tuvo la oportunidad de desarrollar sus inquietudes estéticas e intelectuales, así como llevar a cabo su meta de experimentar una vida libre de restricciones, la cual abonaría las experiencias necesarias para convertirse en un escritor de renombre, como ya se lo había dicho a su amigo Sammy Sampas. Según Nicosia, ese libertinaje grupal era justificado mediante los dichos de Baudelaire, para quien “las actividades más sórdidas podían tener un fruto espiritual si eran percibidas con la suficiente disposición.”⁷⁵

Esta vida sin restricciones produjo su primer encuentro con la ley cuando Lucien Carr asesinó a David Kammerer después de que éste tratara de violarlo. Kerouac, con quien Carr se confesó, fue acusado de ser su cómplice, al igual que Burroughs. Este último fue rescatado por el abogado de su familia, al contrario de Kerouac, cuyo indignado padre se negó a pagar la fianza. Leo acusó a su hijo de haber “ensuciado el nombre de la familia”.⁷⁶ La familia de su novia, Edie Parker, ofreció pagar su fianza, pero pidió que ambos se casaran. A su salida de la cárcel, ambos vivieron en la casa de los padres de Edie en Grosse Pointe, Michigan, un barrio de clase alta a las afueras de Detroit, en donde Kerouac no se sentía a gusto en un ambiente que le parecía demasiado refinado, así que se separó de ella y regresó a Nueva York.

Tras este suceso, el grupo restante de amigos se reunía en un departamento en la calle 115 en Manhattan donde vivía Joan Vollmer, donde disfrutaban de un ambiente bohemio, pues podían discutir de literatura europea como disfrutar de la

⁷³ McNally, *op. cit.*, p. 87

⁷⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁵ Nicosia, *op. cit.*, p. 120. TP.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 129. TP.

marihuana y la bencedrina.⁷⁷ Esta camarilla mostraba un hedonismo que no se encontraba en sintonía con el sentimiento nacional, dominado por el esfuerzo colectivo de la guerra en el Pacífico y en Europa. Esta discrepancia puede ser vista en una anécdota referida por Nicosia. El esposo de Joan Vollmer, Paul Adams, se había enlistado en el ejército, lo que permitió a Joan abrir su departamento a sus amigos. Cuando Paul regresó de la guerra en el verano de 1945, los encontró a todos juntos en la cama, drogados.⁷⁸ Esta desconexión entre cónyuges revela hasta qué punto Kerouac y su grupo de amigos estaban desconectados de la experiencia colectiva de guerra, algo que ya había señalado McNally.⁷⁹ La imagen de un soldado que regresa a su casa tras luchar en la guerra y encuentra a su esposa con un grupo de bohemios drogadictos bien puede ser el opuesto de los famosos pósteres propagandísticos estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial.⁸⁰

Sin embargo, Kerouac no estuvo exento de las consecuencias de la guerra. Hay que recordar que entre sus motivos para abandonar Columbia por primera ocasión, Charters y McNally citan la incertidumbre que le provocaban los prospectos de guerra.⁸¹ Si bien es cierto que Kerouac engañó a la Marina para que lo dieran de baja y no participó en ningún frente, sufrió la muerte de varios amigos y compañeros de Lowell en el combate europeo. La muerte más significativa de estas fue la de Sebastian “Sammy” Sampas, a quien consideraba como su “hermano adoptivo.” Sammy, un muchacho griego de Lowell unos años más joven que Kerouac, era “diferente a todos” en Lowell, a decir de McNally.⁸² Era un confidente sensible y generoso que a menudo amonestaba a Jack por su disposición a explorar los

⁷⁷ McNally, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁸ Nicosia, *op. cit.*, p. 137. Esta reacción de Paul Adams está relacionada con una pregunta común que se le hacía a los soldados durante la Segunda Guerra Mundial: “¿Por qué están luchando?” A lo que usualmente se respondía “por la bandera, el pay de manzana y mamá.”

⁷⁹ *Vid. supra* p. 16.

⁸⁰ Al respecto, Ángela Moyano apunta: “La sociedad norteamericana cambió su modo de vivir durante la guerra. de una sociedad muy individualista se convirtió en una de cooperación. La creencia de que todos tenían que ayudar a una causa común fortaleció la unión ciudadana.” Ángela Moyano, “La sociedad norteamericana durante la guerra” en Cristina González *et al.*, *EUA. Síntesis de su historia III*, Instituto Mora, 1991, v. 10, p. 321.

⁸¹ *Vid. supra*, nota 41.

⁸² McNally, *op. cit.*, p. 39, Nicosia, *op. cit.*, p. 79. TP. Además de Sammy, varios de sus compañeros de preparatoria de Lowell perecieron en el conflicto armado.

rincones más sórdidos de la experiencia humana.⁸³ Se desempeñaba como médico cuando murió en la campaña de Italia en 1944. Por otro lado, los marinos mercantes a bordo del buque *Dorchester*, en el cual Kerouac había navegado, murieron poco tiempo después de que Kerouac desembarcara, pues su embarcación fue hundida en el Atlántico por submarinos del Eje en 1943 tras zarpar de Nueva York.

La muerte de Sammy representó, de acuerdo con Nicosia, la desaparición de aquellos “optimistas” que crecieron al lado de Kerouac en la década de 1930.⁸⁴ Nicosia opina que él mismo se había convertido en una persona distinta tras la guerra. Se hallaba en Nueva York, rodeado de personalidades excéntricas: un rico y culto heredero cosmopolita que estaba dedicado a la literatura europea, así como a probar todas las drogas disponibles y a la psicología amateur –Burroughs–; un joven inteligente de una familia acomodada, convertido en asesino confeso –Carr–; una mujer brillante, casada y aburrida de la vida –Vollmer– y un muchacho judío de Nueva Jersey que tenía sus esperanzas puestas en el marxismo y poesía –Ginsberg–. En Lowell, cualquiera de estos personajes habría destacado, pero en Nueva York, eran anónimos.⁸⁵ Al lado de ellos, vivía una vida de excesos. Se había entregado a los placeres que, de acuerdo con McNally, antaño le ocasionaban culpa.⁸⁶

Kerouac estaba decidido a experimentar la vida en sus extremos, alejado de lo que percibía como la falsedad e hipocresía de las clases acomodadas. Deseaba que su arte literario transmitiera una experiencia de vida verídica. Quería encontrar la iluminación en medio de la depravación, la humanidad oculta en una ciudad sin rostro. Mientras el Estado se convertía en una entidad monstruosa que podía matar a millones de personas con una sola bomba, Kerouac tenía la impresión de que los marginales de la ciudad, aquellos cuya vida y circunstancias los habían convertido en representantes de la miseria humana, eran “atractivos porque afirmaban las

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 137. TP. Nicosia los llama “buenos muchachos.”

⁸⁵ Antes de morir en 1945, Leo le reclamaba a su hijo por tener amigos que eran “inadaptados” que no “trabajaban ni producían” y que eran un “montón de adictos y ladrones.” *Ibid.*, p. 137, 163 y 160.

⁸⁶ McNally menciona que sufría un “auto odio” debido a “la atracción que ejercía sobre él un mundo inferior de sexo y drogas que bullía en su cabeza.” McNally, *op. cit.*, p. 102.

necesidades y los sentimientos humanos ante un *establishment* inhumano.”⁸⁷ Es decir, Kerouac percibía que el descastado urbano, aquél personaje anónimo que vivía al margen de la ley, representaba un ejemplo de humanidad que contrastaba con el Leviatán conformado por el gobierno estadounidense.

Kerouac actuaba de manera contradictoria. Por un lado, seguía manteniendo su creencia en las promesas contenidas en los principios estadounidenses de la libertad y el trabajo arduo y, por otro, practicaba una existencia movida por la búsqueda de placer y la acumulación de experiencias. El uso de drogas, la práctica libre de su sexualidad, así como su exploración del submundo neoyorquino representaban su búsqueda de un camino propio. Habiendo rechazado con anterioridad las opciones que se le ofrecieron para llevar una vida dentro de los cauces de la normalidad, Kerouac reclamaba su propio camino.

Esta actitud reflejaba los acontecimientos nacionales, así como los de su vida personal.⁸⁸ El país se hallaba en medio de la mayor transformación social, económica, política y diplomática que jamás se hubiera visto. La guerra había permitido superar el estancamiento económico, el país se posicionaba como uno de los líderes del orden mundial de la posguerra, igualando al fin su poderío político-diplomático con el económico. Al alcance de los consumidores estadounidenses habían productos novedosos, curiosos, futuristas, los cuales se permitían comprar gracias al incremento en la calidad de vida que el *boom* industrial trajo consigo. Pedro Javier González ha sugerido que el consumismo se convirtió en la expresión concreta del Sueño Americano, lo que quiere decir que el entretenimiento masivo, así como la cultura de consumo pasaron a identificarse con el ser nacional. La libertad ya no se relacionaba con el oeste mítico, sino con la posibilidad de consumir.⁸⁹

⁸⁷ Nicosia, *op. cit.*, p. 149. TP. Cursivas en el original. Ginsberg, por ejemplo, teorizaba que, entre las personas miserables de Times Square, existían “ángeles”, cuya “elevación espiritual era tan alta como la degradación de su cuerpo.” Nicosia, *op. cit.*, 144. TP.

⁸⁸ En el verano de 1945, el último de la guerra, su padre tuvo una larga y dolorosa convalecencia ocasionada por el cáncer estomacal.

⁸⁹ González, *op. cit.*, p. 468.

Nuestro personaje, en cambio, rechazaba esta coyuntura y esperaba recuperar un país que ya no existía más que en su mente, uno de “valores anticuados”⁹⁰ y de libertad individual.

Kerouac trató de sintetizar sus años de desenfreno, así como el mundo cambiante de la posguerra en su primera novela, *The Town and the City*, donde narra, en forma de ficción, su tránsito de una vida familiar y sana en su pueblo natal y el desenfreno experimentado en la ciudad. Iniciada tras la muerte de su padre en 1946 y publicada en 1950, la novela emulaba el estilo narrativo de Thomas Wolfe, lo que no sentó bien con los críticos ni con los lectores. Se trató de un fracaso de ventas. Este primer roce con la industria editorial fue frustrante para Kerouac, tanto por las ventas decepcionantes como por la cantidad de correcciones que le fueron solicitadas. Asimismo, quedó claro que necesitaba encontrar una voz propia.

En 1946, Neal Cassady se dirigía a la ciudad de Nueva York para que Kerouac, quien entonces escribía su primer libro, le pudiera enseñar el oficio de escritor. Para entonces, Cassady acababa de salir del reformatorio, desde donde se había correspondido con su antiguo compañero de escuela de Denver, Hal Chase, quien estudiaba en Columbia junto a Allen Ginsberg. Fue Chase quien sugirió que Kerouac podría enseñarle a Cassady a ser un escritor, asegurándole a Jack por su parte, que Neal era el “antihéroe” ideal para Kerouac, alguien sobre quien podría escribir.⁹¹

Neal Cassady tuvo una vida difícil en el oeste que Kerouac tanto idealizaba. Había sido arrestado al menos diez veces y había recibido seis condenas que le valieron pasar varios meses en el reformatorio.⁹² Era aficionado al robo de autos, los cuales usaba brevemente para dar una vuelta con las mujeres que enamoraba. Se había criado como católico, al igual que Kerouac y su padre era un peluquero alcohólico errante que cargaba para todos lados con su hijo.

⁹⁰ McNally apunta: “Una parte de Jack no sentía que todo estuviese bien en Estados Unidos a pesar de que los amaba y quería conservar sus valores anticuados.” McNally, *op. cit.*, p. 172.

⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

⁹² McNally, *op. cit.*, p. 113.

El joven Neal había tenido crecido en un entorno adverso, factor que puede ayudar a explicar la facilidad con la que rompía la ley. Al contrario de Kerouac, no había disfrutado de una vida familiar ni poseía el talento deportivo que le abriera las puertas de una educación de élite en Nueva York.⁹³ McNally opina que Cassady “era la materialización del sueño americano de Jack”, un “cowboy de la mitología del oeste, generoso y anti materialista, cuya vida hasta entonces había transcurrido a contracorriente de las respetables palabras de la clase media: ‘responsabilidad’ y ‘madurez’.”⁹⁴ En realidad, Neal había tenido una vida de adversidad y Kerouac estaba idealizando su marginalidad.

Cassady era ágil y enérgico, lo que hacía a Jack sentirse torpe.⁹⁵ Su interminable energía se traducía en una charla imparable y un carisma avasallador. Los amigos de Jack veían en Cassady a un parásito, un psicópata, un criminal y un estafador. La madre de Kerouac pensaba que Neal no era más que un “loco” y un “vagabundo.”⁹⁶ A pesar de todo, la conexión entre Kerouac y Cassady había sido inmediata. Ambos sentían una fascinación mutua: Kerouac se sentía atraído por su “intensa masculinidad”, la cual asociaba con su crianza en el oeste, en donde creía que “se encontraba el verdadero Estados Unidos;”⁹⁷ Cassady, por su parte, estaba fascinado con los conocimientos literarios de Jack y su buena memoria.

Los relatos de Neal sobre su vida en el camino inspiraron a Kerouac a lanzarse a la aventura, por lo que en el verano de 1947, fue desde Nueva York a Denver pidiendo aventones por primera vez en su vida. Comenzó así una serie de trayectos a lo largo del país, hasta que en 1950 cruzó el río Bravo para recorrer México. Esta serie de viajes sería parte esencial de la trama de su libro *On The Road*,⁹⁸ escrito en 1951 y publicado hasta 1957, año en que Kerouac fue lanzado a la fama como el “rey de los beats.”

⁹³ Nicosia, *op. cit.*, p. 175, 178–179.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁵ Charters, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁶ Nicosia, *op. cit.*, pp. 174–178. TP.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁹⁸ Kerouac, *En el camino...* He elegido referirme a la novela central de este trabajo por su nombre en inglés, ya que en español existen dos ediciones de Anagrama con títulos distintos: *En el camino*, que corresponde a la edición publicada por Viking en 1957 y *En la carretera*, que corresponde a la edición

En 1947, Kerouac tenía veinticinco años y estaba guiado por el sueño de convertirse en escritor, pero en muchos aspectos se encontraba incapaz de definirse. No era ni un intelectual convencional ni un vividor de poca monta, ni mucho menos el vendedor de seguros que sus padres habían imaginado. Lo único que sabía era que su arte literario requería tomar una distancia de lo que en ese momento se consideraba como normal y decente.

No obstante, a lo largo de sus años de locura en Nueva York siempre vivió con su madre, quien trabajaba en una fábrica de zapatos. Su falta de solvencia económica para mantenerla le provocaba culpa, pero estaba decidido a desarrollar su potencial como escritor. En este oficio, su ética de trabajo era impecable: en la década de 1950 escribió cuatro libros que fueron rechazados por los editores hasta que uno de ellos se convirtió en éxito de ventas. Este periodo de su vida, desde que escribió *The Town and the City* en 1946 hasta que publicó *On the Road*, once años después, fue de decepciones y frustraciones, pues si bien estaba comprometido con su arte, enfrentó desaires editoriales y fracasos de venta. Cuando finalmente encontró el éxito, a los treinta y cinco años, la amargura se había adueñado de él.

Jack Kerouac puede ser comprendido por las distintas dualidades que cohabitaban en él: era un francocanadiense que, fuera de Lowell estaba desprovisto de su identidad; era un aspirante a escritor que no era un intelectual; era un jugador de fútbol americano que se veía a sí mismo con la capacidad de alcanzar el estrellato, pero que no formaba parte del equipo titular; era un parrandero con preocupaciones místicas; era un escritor que no encontraba su reflejo en los otros escritores, era un hombre que amaba a su país, aún a pesar de su incapacidad para ser un estadounidense común y corriente. Era un paria neoyorquino quien, a pesar

de 50 aniversario publicada por Viking/Penguin en donde se rescató el texto original del rollo mecanografiado. De manera inexplicable, Anagrama, quien tiene los derechos exclusivos para el mundo hispanoparlante y editó ambas versiones, decidió, sin mayor explicación, hacer el cambio de nombre. En adelante se le referirá como *OTR* para evitar confusiones.

de conocer los peores antros de Times Square, en el fondo anhelaba una niñez perdida. Estaba en busca del hermano que había perdido y del pueblo que había dejado.

2. La generación beat

Como ya se anticipó, la obra de Jack Kerouac se enmarca en la producción literaria de la posguerra estadounidense, concretamente, como parte de la generación *beat* de la cual es considerado el autor más representativo junto a Allen Ginsberg.

La generación *beat*⁹⁹ ha tenido distintos significados desde su surgimiento en la década de 1950. Por un lado, los periodistas contemporáneos la vieron como un grupo de excéntricos,¹⁰⁰ y por el otro, se le ha idealizado como la respuesta rebelde frente al monolito conformista social de la posguerra y con frecuencia se le toma en cuenta únicamente como un antecedente del movimiento juvenil de la mediados de la década de 1960, es decir como el precursor de la contracultura de la segunda mitad del siglo XX.

La generación *beat* puede definirse de distintas maneras. En primer lugar, se le puede ver como un grupo literario, cuyos textos vanguardistas ocasionaron controversias a mediados de la década de 1950, entre cuyas obras pueden encontrarse un ánimo confesional, la construcción de comunidad en los márgenes de la sociedad, así como la búsqueda de una libertad individual. En segundo lugar, representó una corriente social y cultural activa en Nueva York y San Francisco entre la segunda mitad de la década de 1950 y los inicios de la siguiente, compuesta por estudiantes, poetas, escritores, músicos y aficionados quienes lucharon por la creación de espacios artísticos propios.¹⁰¹ En este trabajo interesa el aspecto literario, es decir, el grupo de escritores conformado por Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso, Gary Snyder, Joyce Johnson, Amiri Baraka, Diane Di Prima, entre otros.

⁹⁹ De aquí en adelante se usarán de manera indistinta los términos *generación beat* para referirse al grupo de escritores, así como *beat* o círculo *beat*.

¹⁰⁰ El periódico *San Francisco Chronicle*, por ejemplo, disfrazó a uno de sus reporteros para que se infiltrara en los clubes *beat* de la ciudad. Michael Davidson sugiere que los *beat* eran asociados con un "comportamiento antisocial." Davidson, *op. cit.*, p. 61. TP.

¹⁰¹ Clinton R. Starr propone comprender a la generación *beat* más allá de sus escritores: "la generación *beat* era más que una vanguardia literaria. Se trató de una contracultura ubicada en enclaves bohemios urbanos, centrada en espacios públicos, tales como cafeterías, parques, restaurantes y clubes nocturnos." Clinton R. Starr, "I Want to Be with My Own Kind": Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture" en Skerl, *op. cit.*, p. 53. TP.

2.1 Los *beat*

En 1948, durante una conversación entre John Clellon Holmes y Kerouac, nuestro personaje sugirió el término *beat* para referirse a su generación. Según el recuento de Holmes, que Nicosia recupera:

Es una especie de furtividad, dijo [Kerouac]. Como si fuéramos una generación de huidizos. Tú sabes, porque sabemos que no vale la pena presumir en público, es una especie de agotamiento; quiero decir, es ser genuinos ante nosotros mismos, porque *en verdad* sabemos dónde estamos, es un cansancio con todas las formas, con todas las convenciones del mundo... Es algo así. Así que supongo que podrías decir que somos una generación *beat*.¹⁰²

Beat quiere decir *cansado, fatigado, golpeado, agotado*. Kerouac había adoptado el término de Herbert Huncke, un adicto a la heroína, para quien significaba “estar agotado, exhausto, mirando hacia arriba desde el fondo del mundo sin dormir, con los ojos bien abiertos, rechazado por la sociedad, en la calle y por tu cuenta.”¹⁰³

Holmes fue el primer autor asociado con la generación *beat* en publicar un ensayo al respecto. En él se refiere, más que a un grupo particular, a todos los jóvenes que habían vivido la guerra y que al final de ella “podían conseguir un trago fácilmente.” Opinaba que toda esa generación estaba marcada por una actitud común, que aún no tenía nombre. Al proponer el término del entonces desconocido Kerouac, Holmes escribe:

¹⁰² John Clellon Holmes, “Nothing More to Declare”, citado en Nicosia, *op. cit.*, p. 252. TP. Cursivas en el original.

¹⁰³ Lawlor, *op. cit.*, pp. 12–13. TP. Huncke sabía lo que era estar por su cuenta: huyó de su hogar a los doce años, sobrevivió como prostituto juvenil, recorrió el país a bordo de trenes, entraba y salía de la cárcel y consideraba a Times Square su “hogar.” *Vid.*, Lewis MacAdams, *op. cit.*, pp. 131–134. TP. McNally ofrece esta descripción de Huncke: “era un auténtico profesor de *hip*, un gato callejero hasta la médula; no había mucha maldad en él; pero tampoco la mínima consideración por cualquier cosa que se asemejara a la ética de la clase media.” McNally, *op. cit.*, p. 106. Cursivas en el original. *Beat* era un vocablo que ya se usaba entre los círculos del *swing* neoyorquino desde la década de 1930. Cab Calloway lo definió como un adjetivo que denotaba “cansancio, agotamiento,” así como la “falta de todo.” Debido a la inmersión de Kerouac en los círculos de jazz desde que llegó a estudiar a *Horace Mann* en Nueva York en 1939, puede suponerse que de allí sacó su inspiración. Cab Calloway, *The Hepster's Dictionary* (sitio web), [s.f.], <http://www.dinosaurgardens.com/wp-content/uploads/2007/12/hepsters.html> (consulta: 7 de mayo de 2017). Originalmente publicado por la New York Public Library en 1938. También se puede consultar en <http://www.openculture.com/2015/01/cab-calloways-hepster-dictionary.html> .

Más que un cansancio, implica la sensación de haber sido usado, de ser ingenuo. Tiene que ver con una cierta desnudez de la mente y a final de cuentas, del alma; es la sensación de que uno está reducido al punto más básico de la conciencia. En resumen, significa ser empujado, sin dramatismo alguno, contra la pared de uno mismo.¹⁰⁴

Creía que toda la generación que había alcanzado la mayoría de edad hacia 1945 se enfrentaba al mismo problema y sólo difería en su manera de afrontarlo. Diferenciaba entre los *hipsters* y los conformistas o *squares*. Los primeros no deseaban “destruir” la sociedad en la vivían que vivían, sólo deseaban “eludirla.” Los segundos, que identificó con los “jóvenes republicanos”, preferían someterse a la sociedad porque era “socialmente práctico.”¹⁰⁵ Ambos eran unidos, según el autor, por la convicción de que “el abismo sin valores que es la vida moderna es insoportable.”¹⁰⁶ Años después, sugirió en otro ensayo que la generación *beat* estaba ocupada “por la ferviente tarea de producir respuestas –algunos amedrentados, otros cometiendo imprudencias– para una sencilla pregunta: ¿cómo vamos a vivir?”¹⁰⁷

De esta forma, la generación *beat* se define por la indiferencia. Según Kerouac la honestidad consigo mismo era necesaria para superar el agotamiento que provocaban las convenciones sociales, las cuales se antojan falsas, porque el *beat* sabe dónde se encuentra y sabe qué es lo que no quiere. Según Holmes, se podía expresar mediante la huida o por medio del conformismo cínico. En ambos casos se hacía patente la desilusión que inspiraba la sociedad de la posguerra. Se trataba de una rebelión interiorizada, pues se negaba a involucrarse políticamente con su realidad, optando en cambio por una evasión, tanto metafórica como física. Este aspecto es clave para este grupo de escritores, en cuyas obras se puede leer la necesidad de salir de la ciudad, de la sociedad, hacia otros lugares, cumpliendo de

¹⁰⁴ John Clellon Holmes, “This is the Beat Generation”, *The New York Times*, Nueva York, 16 de noviembre de 1952, <https://timesmachine.nytimes.com/browser/> (consulta: 29 de febrero de 2016) . TP. También se encuentra disponible en Zott, *op. cit.*, pp. 3–6.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ John Clellon Holmes, “La filosofía de la generación beat (1958)” en Anaya, *op. cit.*, p. 300. Haciendo eco de esta sensación, Nicosia asienta que, tras la guerra, Hal Chase y Kerouac, eran “gente joven que caminaba a tientas, incierta y desesperadamente en un mundo en el cual no sabían cómo vivir.” Nicosia, *op. cit.*, p. 149. TP.

esta forma una de las promesas básicas del ser estadounidense, el nomadismo como sinónimo de libertad, la cual tiene implícita la idea de que el individuo puede y debe vivir en soledad, para así construir nuevas comunidades y espacios. Asimismo, el artículo de Holmes prefiguraba la noción de la automarginación como una estrategia *beat*, algo que cobrará relevancia durante el análisis de la novela de Kerouac más adelante.

Como ya hemos visto, el núcleo de la generación beat se gestó en Nueva York, alrededor del campus de la Universidad de Columbia durante y después de la Segunda Guerra Mundial. En un principio, se nutrió del círculo en torno a Lucien Carr, quien aún cursaba sus estudios universitarios. Fue gracias a Edie Parker, entonces novia de Kerouac y compañera de cuarto de Joan Vollmer, que Carr, Ginsberg, Kerouac y Burroughs se conocieron. Tras el arresto de Carr y su estancia en la prisión, el grupo se concentró en el departamento de Joan Vollmer, como ya se ha referido. A lo largo de los años, se unieron jóvenes al grupo, como Ed White, Hal Chase, John Clellon Holmes y Neal Cassady, a la vez que figuras de dudosa reputación como Herbert Huncke, Vicki Russell y Little Jack Melody. Este grupo – salvo algunos cambios– permaneció junto hasta que Burroughs huyó de la ciudad, en lo que sería un autoexilio de veintisiete años, el cual lo llevó a Texas, Nueva Orleans, México, Marruecos y Francia. Esta mezcla de estudiantes universitarios – como Ginsberg, Chase y White–, diletantes –Burroughs–, aspirantes a escritores – Kerouac y Holmes–, criminales de poca monta –Huncke, Russell, Melody– y ex convictos –Carr y Neal Cassady– era una curiosidad. Podían tener una discusión sobre los poetas malditos franceses, robar abrigos en las cafeterías para mantener sus adicciones o someterse al psicoanálisis amateur de Burroughs y descubrir sobre sus personalidades reprimidas.¹⁰⁸ Este aspecto bohemio y marginal los mantuvo alejados de los círculos intelectuales de la ciudad, pues sus vidas estaban demasiado enfocadas en la sordidez de la experiencia humana. No obstante, sabemos que se trataba de hombres con educación, quienes no provenían de

¹⁰⁸ Algunos miembros del grupo formaron parte del estudio del sexólogo Alfred Kinsey, quien acostumbraba hacer sus entrevistas en bares de mala muerte en Times Square. Referido por Kerouac, *En el camino...*, p. 188.

entornos de pobreza. Tanto Burroughs como Carr venían de familias acomodadas. Este enfoque en el aspecto mísero de la sociedad venía dado, como lo sugiere el artículo de Holmes, por su necesidad de refugiarse de las nociones de decencia – las convenciones que menciona Kerouac– prevalecientes en la posguerra. Se trataba de un exilio autoimpuesto, que, empero, se fundaba en la cultivación de valores netamente estadounidenses, lo cual se ve claramente si se remite a una posterior definición de nuestro personaje.

En un artículo de 1959 para la revista *Playboy*, cuyo objetivo era defender a la generación *beat* de sus críticos, quienes la acusaban de ser nada más que un grupo de “habladores, buenos para nada, estafadores” que odiaban a la policía y a la sociedad,¹⁰⁹ Kerouac definió a la generación *beat* como “un nuevo grupo de estadounidenses que buscan el gozo,” cuyo principal interés era un *regreso* de cierto tipo:

Estos Estados Unidos de los que hablo, como el país de mi abuelo, están investidos de una creencia salvaje en la individualidad, la cual comenzó a desaparecer al final de la Segunda Guerra Mundial con la muerte de tantos tipos grandiosos, aunque, de pronto, han aparecido los hipsters escurriéndose por todos lados y diciendo “¡Algo loco, hombre!”¹¹⁰

¹⁰⁹ La revista *Life* opinó que se trataba de “escritores que no saben escribir, pintores que no saben pintar.” Por otro lado, escritores de diversos medios los calificaron como un “intento ingenuo de sustituir el compromiso social y el activismo con un retiro hacia el ensimismamiento egocéntrico.” Davidson sugiere que la generación *beat* se convirtió en el “chivo expiatorio” de los medios para lidiar con las ansiedades del momento. Davidson, *op. cit.*, p. 61, 62. TP. Una de las críticas más influyentes de los escritores *beat* fue escrita por Norman Podhoretz. Entre sus puntos más relevantes, contrastó la rebelión de la Generación perdida de Hemingway con la de Kerouac, señalando que los primeros se habían rebelado en contra del provincialismo estadounidense en nombre de la civilización. Kerouac y su cohorte, en cambio, eran completamente hostiles a ésta, pues adoraban “el primitivismo, el instinto, la energía y la sangre.” Los acusó de ser anti intelectuales y de considerar al discurso racional “como una forma de muerte.” Llegó a la conclusión de que las pandillas juveniles –quienes al parecer mataban sólo por matar– se identificaban con la anti ideología de la generación *beat* representada por *OTR* de Kerouac. En la novela, Podhoretz creía encontrar implícita la sugerencia de que había que “matar a los intelectuales que pueden hablar coherentemente, matar a la gente que se puede quedar quieta por más de cinco minutos, matar a esos personajes incomprensibles que pueden tener una relación seria con una mujer, que pueden tener un trabajo o una casa.” Norman Podhoretz, “The Know–Nothing Bohemians” en Zott, *op. cit.*, p. 15, 18–19. Originalmente publicado en *Partisan Review*, [s.l.] 25, no. 2, Spring 1958. TP.

¹¹⁰ Jack Kerouac, “Los orígenes de la Generación Beat” en Anaya, *Los poetas...*, p. 256. En este artículo se hallan referencias que hacen notar, que, al menos desde su óptica, la generación *beat* representaba una recuperación del pasado.

Kerouac abogaba por regresar a una “infancia salvaje y frenética” a la vez que se retornaba a “la honestidad de Estados Unidos [...] honestidad de los viejos tiempos”.¹¹¹ Se puede apreciar que se trata de un rejuvenecimiento doble: por un lado el hombre se convierte en niño de nuevo y por el otro, el país vuelve a ser honesto. En ambos casos se trata de recuperar una pureza perdida, de combatir al cinismo, de detener la entropía de los valores de antaño, de recuperar, parece decir Kerouac, el país al que su abuelo había emigrado desde Canadá y donde sus hijos habían encontrado una mejor vida.

De esta manera, Kerouac establece las raíces estadounidenses de su postura, basándose en la promesa del sueño americano que su abuelo y su padre vieron materializarse.

Empero, dado que uno no puede viajar hacia el pasado, y a falta de un oeste al cual huir, estos escritores se enfocaron en los márgenes de la sociedad, donde hallaron a la cultura afroestadounidense.

2.2 El *hipster*

El *hipster* era un personaje del mundo afroamericano, se trataba de un hombre que vestía a la moda, fumaba marihuana y seguramente tocaba en una banda de jazz – o por lo menos era aficionado. No sólo eso, también era alguien que conocía la jerga que se hablaba; era, en suma, un tipo *hip*.¹¹² A partir de la década de 1950, este

¹¹¹ *Ibid.*, p. 253, 254, 255.

¹¹² El diccionario Merriam-Webster define *hipster* como “una persona inusualmente al tanto de patrones nuevos y poco convencionales (por ejemplo, en el jazz y en la moda).” Merriam-Webster Dictionary, *Hipster* (sitio web), Merriam-Webster Inc., [s.f.], <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hipster> (consulta: 10 de mayo de 2017). TP. En 1938 el cantante de jazz y líder de banda, Cab Calloway, publicó el *Hepster's Dictionary*, donde recopiló varios de los términos que en ese entonces utilizaban los músicos de jazz, los cuales formaban parte de su jerga, conocida como *jive*. *Hipster* se deriva de *hip*, el cual a su vez proviene de *hep*, que significa marihuana. Calloway señala que alguien que conoce la jerga y “tiene todas las respuestas” es un *hepcat* –*cat* denominaba a un “músico de swing”–. TP. Asimismo, define *hip* como alguien que es “listo, sofisticado y que tiene las botas puestas.” Calloway, *op. cit.* TP.

Hip derivó en *hipster* cuando el músico Harry Gibson publicó su disco *Boogie Woogie in Blue* en 1944, el cual incluía un glosario titulado “For Characters Who Don’t Dig Jive Talk” –que se puede traducir como “Para aquellos que no conocen la jerga”–. Allí definió “Hipsters” como “personajes a quienes les gusta el jazz caliente.” Harry “The Hipster” Gibson, *Boogie Woogie in Blue*, producido

término también podría referirse a un hombre blanco, algo que puede verse hasta nuestros días, lo que llevó a Norman Mailer, un célebre escritor, a enfocarse en el fenómeno social del *hipster*.

En su famoso ensayo *The White Negro*, Norman Mailer¹¹³ definió al *hipster* como el “negro blanco,” es decir, como una persona blanca que había adoptado ciertos comportamientos de la cultura afroamericana. El análisis de Mailer puede ser visto como una respuesta del *establishment* cultural ante los que veía como unos peligrosos recién llegados. De esta forma, resulta más fácil comprender su objetivo: denunciarlos y menospreciarlos. A pesar de ello, su ensayo hace unos hallazgos notables.

De acuerdo con Mailer, el *hipster* es un “existencialista estadounidense” nacido a raíz de la continua presencia de la muerte en su vida. El *hipster* propone aceptarla y “divorciarse de la sociedad”, es decir, renunciar a sus reglas. Mailer consideraba que había un miedo generalizado en la sociedad de la posguerra provocado, no sólo por la amenaza de la muerte, sino también por un ambiente paranoico propiciado por el hábito de creer que una actitud crítica equivalía a sostener una postura anti estadounidense.¹¹⁴

Mailer concibió al *hipster* como el resultado de la unión entre un bohemio, un delincuente juvenil y un hombre afroamericano, siendo este último quien había aportado la “dote cultural.”¹¹⁵ Desde su perspectiva, la población afroamericana había desarrollado una “paranoia” como parte vital de su sobrevivencia, debido a la violencia que podría sufrir en cualquier momento. Por ello, de acuerdo con Mailer,

por Albert Marx, Musicraft, 1944, disponible en <http://www.listsofnote.com/2011/12/for-characters-who-dont-dig-jive-talk.html> (consulta: 10 de mayo de 2017). TP.

De acuerdo con Nicosia, 1948 fue el año en que se comenzó a utilizar el término “*hipster*”, ya que el ámbito de los jóvenes “*hip*” se había ampliado. Nicosia, *op. cit.*, p. 206. TP.

¹¹³ Mailer no puede considerarse como un *hipster* o un *beat*. A pesar de haber nacido un año después que Kerouac, Mailer no se contaba entre los *beat*, simplemente por diferencias de actitud. Tras su participación en la guerra, Mailer estudió en Europa, publicó *Los desnudos y los muertos – The Naked and the Dead*– en 1948 e inmediatamente encontró la fama y el éxito comercial y crítico. Durante la década de 1950 fundó el diario *The Village Voice* y se dedicó a la crítica y al comentario cultural.

¹¹⁴ Norman Mailer, “The White Negro”, *Dissent Magazine*, 20 de junio de 2007, https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 (consulta: 20 de abril de 2017). Publicado originalmente en *Dissent Magazine*, 4(3), Fall 1957, pp. 276–293. TP.

¹¹⁵ *Ibid.* TP.

los afroamericanos no podían darse el lujo de adoptar las “inhibiciones sofisticadas de la civilización” y en su lugar, se habían refugiado en un “arte primitivo”, viviendo en el presente, “subsistiendo de la diversión del sábado por la noche, renunciando a los placeres de la mente en favor de los placeres obligatorios del cuerpo.” Mailer consideraba que la cultura afroamericana era una “moralidad del fondo.”¹¹⁶ Por tanto, sugería que el *hipster* representaba una “afirmación de lo bárbaro,” así como al “psicópata de la intelectualidad.”¹¹⁷ En su balance final advirtió que los hipsters podían ser peligrosos si es que algún líder autoritario aprendía a llamar su atención, porque entonces, aquellos podrían convertirse en la fuerza bruta del fascismo estadounidense.¹¹⁸

En suma, el análisis de Mailer, además de basarse en asunciones racistas y exotistas, debido a que asume que el elemento principal de la cultura afroestadounidense es su salvajismo y primitivismo, sugiere que el *hipster* es una perversión social, pues implica la decadencia de la cultura estadounidense blanca. Para Mailer, el *hipster* representa la huida simbólica de la sociedad blanca, donde florecen las artes, el pensamiento racional, donde en pocas palabras, surge la civilización, hacia la cultura negra, donde no hay más que hedonismo, irracionalidad, irascibilidad y sensualidad salvaje, es decir, donde se carece de una civilización, de un orden. Por una parte, Mailer acierta en señalar que el *hipster* lleva a cabo una especie de abandono de la sociedad, pero perpetúa nociones del supremacismo blanco al pensar que los afroamericanos carecen de cultura y de cualidades redentoras. Esta reacción de Mailer, que raya en el pánico moral, puede ayudar a comprender los motivos por los cuales las obras de Kerouac, Ginsberg y Burroughs fueron despreciadas por la crítica cuando se publicaron en la segunda mitad de la década de 1950, pues se pensaba que borraban la línea divisoria entre las razas, provocando una supuesta decadencia de la raza blanca. Asimismo, al presumir de una cierta marginalidad y una sensibilidad supuestamente humilde, estos escritores

¹¹⁶ *Ibid.* TP.

¹¹⁷ *Ibid.* TP.

¹¹⁸ *Ibid.* TP.

ponían en jaque la noción de una alta cultura –entonces expresada en las clasificaciones de *lowbrow* y *highbrow*–.

Es posible ver una coincidencia entre el *beat* de Holmes y el *hipster* de Mailer, pues, aunque el primero se enfrenta a la indiferencia y el segundo se enfrenta más concretamente a una incertidumbre atómica y a un entorno social persecutorio, ambos concuerdan en el malestar palpable en la cultura de la posguerra.

A pesar de que una de las características del *beat* como movimiento nacional sea la integración racial, de acuerdo con Clinton R. Starr,¹¹⁹ los escritores *beat* se apropiaron de elementos de la cultura afroamericana sin preocuparse por formar parte del movimiento por los derechos civiles que se gestó durante la década de 1950 y llegó a su cénit durante los primeros años de la siguiente. No obstante la aparente afinidad que los unía con la población negra, es necesario reconocer que se trató de una apropiación, en la cual el contexto de la producción cultural era ignorado por completo.

2.3 La beatitud del *beat*

Uno de los elementos definitivos de lo *beat* según Kerouac se encuentra en su religiosidad, pues él concebía que el vocablo no sólo hacía referencia al agotamiento y decepción que se tenía frente al mundo, sino que también señalaba hacia un sentimiento *beatífico*, que buscaba una cierta espiritualidad y la unión con Dios.

Desde una temprana edad, Kerouac había expresado un fervor religioso. Llegó a considerar que su hermano muerto de forma prematura era un santo, cuya obra se había llevado a cabo en los confines de su casa. Además, había experimentado visiones místicas protagonizadas por Santa Teresa del Niño Jesús –una santa cuya devoción estaba presente en Lowell– y su propio hermano.¹²⁰ Es

¹¹⁹ “Los *beat* utilizaron el espacio público para desafiar la segregación racial y la homofobia; la contracultura *beat* alcanzó un grado substancial de integración tanto para afroamericanos como para hombres homosexuales.” Starr, *op. cit.*, p. 53. TP.

¹²⁰ McNally, *op. cit.*, pp. 21–22.

probable que ello lo predispusiera a considerar que la práctica religiosa no se limitaba a los templos de adoración. De acuerdo con Kerouac, el carácter *beatífico* de su generación señalaba que se encontraba en busca de Dios. Al parecer, la inspiración para esta denominación le llegó en la iglesia de Santa Juana de Arco en Lowell. Se encontraba en el sermón del domingo “cuando por una puerta lateral entraron unos jóvenes de la generación beat [...] llegaron silenciosamente para ‘escarbar’ la religión... lo supe desde entonces.”¹²¹ Este episodio llevó a Kerouac a concebir a lo *beat* no sólo como un adjetivo, también como un sustantivo. Implicaba una “renuncia ascética” y denotaba la imagen de un “vagabundo sin techo” cuya obligación era “mostrar la mayor gentileza y consideración con los demás sufrientes en un mundo cada vez más viciado.”¹²² El *beat* no sólo buscaba a Dios, sino que trataba de llevar una vida digna de un santo.¹²³

Para mediados de la década de 1940, esta religiosidad, que compartía con Ginsberg, se expresó en una búsqueda intensa de experiencias en los barrios bajos de Nueva York. A pesar de que ambos se habían criado en fes distintas, Kerouac en el catolicismo francófono y Ginsberg en el judaísmo, llegaron a expresar conjuntamente una creencia secular que consideraba que, para “continuar viviendo, era esencial creer que uno podía ver la cara de Dios”, de acuerdo con Nicosia.¹²⁴ Pero esta búsqueda no se hacía en iglesias ni en monasterios, sino en “lugares como Times Square y el Bar Angler.”¹²⁵ Esto quiere decir que su fervor no estaba

¹²¹ Kerouac, “Los orígenes”, p. 258. Cursivas propias. En el original, Kerouac refiere que llegaron a “‘dig’ the religion.” Ya que ‘dig’ era una palabra que formaba parte de la jerga beat, es incorrecto traducirla literalmente como “escarbar” como lo hizo Anaya. Puede significar alternativamente gustar, admirar o prestar atención. Merriam–Webster Dictionary, *Dig* (sitio web), Merriam-Webster Inc., <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dig> (consulta: 14 de abril de 2017).

¹²² Nicosia señala que Kerouac estaba guiado por el principio de “amar a Dios y escribirlo.” Nicosia, *op. cit.*, p. 253, 273, 206. TP.

¹²³ Escribió al respecto: “A mí no me avergüenza usar el crucifijo de mi Dios. Soy un beat porque creo en la Beatitud, y en que Dios amó tanto al mundo que le entregó a su único hijo.” Kerouac, “Los orígenes”, p. 252. Escribió en uno de sus diarios –a la par que luchaba por encontrar la narrativa de lo que se convertiría en *OTR*–: “El mundo no importa en el fondo, pero Dios lo ha hecho así y por lo tanto importa en Dios, y Él Tiene Metas para el mundo que no podemos conocer sin el pacto de la obediencia. Nada puede hacerse salvo cantar alabanzas. He aquí mi ética del ‘arte’ y su porqué.” Citado en Cunnell, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁴ Nicosia, *op. cit.*, p. 157. TP.

¹²⁵ *Ibid.* TP.

atado a las instituciones religiosas establecidas y en cambio se expresaba sin intermediarios, bajo la práctica libre e individual de su propia interpretación.

Ginsberg y Kerouac llegaron a considerarse como “santos modernos” cuando asistieron a la *New School for Social Research* en 1948, frente a las críticas de sus maestros del taller de literatura. Kerouac declaró que le tenía sin importancia el análisis que sus colegas hacían de sus escritos. Lo que a él le interesaba era encontrarse como escritor, porque su “obra era una plegaria a Dios.”¹²⁶

Para ellos, la búsqueda de experiencias podía conducir a la comunión con Dios. Esto se plasmó en *OTR* –de la cual se hablará a profundidad más adelante–, en donde los protagonistas, descubren, por ejemplo, que Dios es un pianista ciego inglés que tocaba jazz en el escenario de *Birdland*.¹²⁷ Ginsberg, por su parte, reflejó esta actitud en los versos de su famoso poema, *Aullido*, publicado en 1956. Tras describir a “las mejores mentes de su generación” como “hipsters con cabezas de ángel,” el poema ingresa en un trance donde se proclama la santidad de lo humano y lo mundano:

¡Todo es santo! ¡todos son santos! ¡todos los lugares son santos! ¡todo día está en la eternidad! ¡*Todo hombre es un ángel!*

¡El vago es tan santo como el serafín! ¡el demente es tan santo como tú mi alma eres santa!

¡Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos los desconocidos locos y sufrientes mendigos santos los horribles ángeles humanos!¹²⁸

En este pasaje, Ginsberg articula su creencia de que la religiosidad que él y Kerouac practicaban era una que borraba cualquier distinción entre lo sacro y lo mundano, pues todo remitía a Dios y la misma existencia era una forma de alcanzar la santidad. Esta última se identifica no sólo con el sufrimiento, sino con la marginalidad, con la pobreza, con la experiencia en el mundo y con la locura, es decir, con el rechazo de las convenciones sociales. Esta desaparición de la barrera

¹²⁶ *Ibid.*, p. 231. TP.

¹²⁷ Jack Kerouac, *En la carretera*, p. 184.

¹²⁸ Allen Ginsberg, *Aullido*, tr. de Rodrigo Olavarría, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 11, 35. Cursivas propias.

entre lo secular y lo divino en Ginsberg sugiere una especie de trascendencia, en la cual se experimenta a Dios todo el tiempo, en todos los lugares.

Ambos jóvenes autores se habían refugiado en un misticismo que buscaba otorgar un sentido trascendental a sus vidas y a su producción artística. Se trataba de una especie de humanismo renovado que pretendía contrastar la fragilidad humana con un sentido exagerado de su santidad. Era una religiosidad que ya no confiaba en las instituciones religiosas para guiar su fe y en cambio, se guiaba a sí misma.

2.4 El consenso de la posguerra

Hablar de un consenso en la posguerra es un lugar común. Como dice Ken Goffman, “a estas alturas, todos conocen el cliché: los cincuentas fueron una época conformista.”¹²⁹ Por lo general, ello significa que la generación *beat* y otras expresiones artísticas de la época han sido colocados como los actores inconformes por excelencia. No obstante, como se ha visto, los escritores *beat* eran inconformes debido a su indiferencia, además de que sus postulados en torno a la sociedad de la posguerra nacían de un ánimo conservador que enunciaba la necesidad de retornar a un pasado idílico.

Como se ha visto, el *beat* era un alienado de la sociedad, pero lo era por elección propia. Como Amiri Baraka¹³⁰ lo señaló,

los *bebopers* blancos de la década del cuarenta estaban tan alejados de la sociedad como los negros, pero porque así lo habían elegido. Los blancos que se asociaron a la música negra identificaron a los negros con esta separación, con este

¹²⁹ Goffman, *op. cit.*, p. 309.

¹³⁰ Primero conocido como LeRoi Jones, escritor afroamericano asociado con la generación *beat*. En la década de 1960 se asoció con el movimiento nacionalista afroamericano en Estados Unidos y se cambió el nombre a Amiri Baraka.

inconformismo, aunque claro está que los negros no tenían elección. Sólo por ser un negro en Estados Unidos, se era alguien inconforme.¹³¹

Baraka se refería al racismo sistémico que colocaba a la población afroestadounidense *fuera de lugar* simplemente por el color de su piel, a enfrentar la segregación física y discursiva, en la cual todos los caminos hacia el éxito estaban minados. Por ello, el consenso de la posguerra debe definirse como delimitado por las políticas raciales de la época. Robert Holton ha señalado que la discusión de la época sobre la “condición humana moderna”, es decir, sobre los requerimientos sociales para ser considerado como una parte útil y respetable de la sociedad, en su mayor parte, estaba enfocada en los patrones de conducta de los hombres blancos de clase media.¹³² El consenso se articuló mediante dos ejes: por un lado se encontraba el que se urdió en torno a las políticas presidenciales del Nuevo Trato y posteriormente frente al esfuerzo de guerra y por el otro, el que se articuló en torno a la universalización del modo de ser estadounidense.

El consenso político tenía sus raíces en la amplia alianza política que se construyó en torno al presidente Franklin Delano Roosevelt para la superación de la Gran Depresión. Bajo la égida de su Nuevo Trato y su llamado a la unidad nacional, logró un “triunfo sociológico y psicológico.”¹³³ Gracias a ello, Roosevelt se reeligió un número récord de tres veces y, tras el ataque a Pearl Harbor en 1941, llevó a Estados Unidos a involucrarse de lleno en la Segunda Guerra Mundial casi sin oposición interna.¹³⁴ Tras su muerte y el fin de la guerra, este “consenso rooseveltiano” pudo extenderse, gracias a la aparición de una nueva amenaza externa a partir del enfrentamiento “frío” con la Unión Soviética.¹³⁵ De esta forma,

¹³¹ Amiri Baraka, *Blues People*, p. 188, citado en Robert Holton, "'The Sordid Hipsters of America': Beat Culture and the Fold of Heterogeneity" en Skerl, *op. cit.*, p. 22. TP.

¹³² *Ibid.*, p. 20. TP.

¹³³ Warren I. Susman, *Culture as History. The Transformations of American Society in the Twentieth Century*, 2a ed., Washington D.C, Smithsonian Institution Press, 2003, p. 159. TP.

¹³⁴ El ataque japonés a la base aérea de Pearl Harbor permitió a Roosevelt ingresar en el conflicto mundial que tanto le preocupaba. El día después del ataque, el Congreso estadounidense superó el tradicional aislacionismo estadounidense y declaró la guerra a los integrantes del Eje.

¹³⁵ Pedro Javier González sugiere que esta transición fue posible gracias a que los “valores básicos del consenso rooseveltiano” “adquirieron nuevos significados en términos de las necesidades de justificación del nuevo papel del país en la escena internacional y de los imperativos de recuperación económica.” González, *op. cit.*, p. 463.

Harry Truman tuvo a su disposición las herramientas necesarias para llevar a cabo una política exterior en la que Estados Unidos jugó un papel preponderante.¹³⁶

Tras la guerra, la izquierda estadounidense se vio diezmada frente al embate gubernamental durante los últimos años de la década de 1940 y los primeros de la siguiente. En este renovado pánico rojo se buscaban respuestas a la ascensión del comunismo en China en 1949 y al desarrollo de la bomba atómica por parte de la Unión Soviética.¹³⁷ Además, la alianza que Roosevelt impulsó entre el sector patronal y el obrero, lo que elevó los salarios y dejó en el olvido las huelgas industriales contribuyó al debilitamiento de los sectores de izquierda, los cuales se habían fortalecido durante los años de crisis. Adicionalmente, la expansión de derechos tras el fin de la guerra, los cuales denotaron el carácter militarista y patriarcal del progresismo rooseveltiano, permitieron la ampliación de las clases medias y el florecimiento de la sociedad de consumo.

Daniel Belgrad ha señalado que durante la posguerra se creó un “discurso liberal,” en el cual el universalismo estadounidense se expresó mediante “una declaración ideológica sobre lo que era natural y bueno, y por extensión, sobre lo que era innatural y malo.”¹³⁸ De esta forma se establecía un maniqueísmo como la manera principal de comprender al mundo, lo que a menudo implicaba que aquello que era distinto a la sociedad estadounidense se percibía como objetivamente malo, irracional e ilógico. No obstante, era claro que el país aún estaba rezagado en varios ámbitos sociales, siendo la situación de la población afroamericana una de ellas. Sin embargo, Pedro Javier González ha sugerido que los beneficios derivados del crecimiento económico “actuaron como una razón suficientemente poderosa para ignorar desigualdades e injusticias sociales.”¹³⁹

¹³⁶ En el ámbito académico, este nuevo papel de Estados Unidos en la geopolítica mundial se justificó mediante un rechazo del aislacionismo, así como del marxismo. Peter N. Carrol y David W. Noble, *The free and the unfree: a new history of the United States*, Nueva York, Penguin, 1988, p. 365.

¹³⁷ “Para muchos, era impensable que el comunismo pudiese ganar por sus propias fuerzas, e increíble que los científicos soviéticos estuviesen tan adelantados como los norteamericanos o los británicos. La respuesta tenía que estar en otra parte, en la subversión y la traición.” Morison *et al.*, *op. cit.*, p. 758.

¹³⁸ Daniel Belgrad, “The 1950s and 1960s”, en Karen Halttunen, (ed.), *A companion to American Cultural History*, Malden, Blackwell Publishing, 2008, p. 237. TP.

¹³⁹ González, *op. cit.* p., 470.

En el ámbito literario, la posguerra vio el abandono de la literatura de tintes marxistas en favor de una separación entre el arte y la política.¹⁴⁰ De acuerdo con Charles Molesworth, autores de la época, como J.D Salinger, E.L. Doctorow y Jack Kerouac no pueden ser colocados en categorías “europeas de izquierda y derecha,” debido a que en la posguerra existió una “tendencia a separar lo social de lo político”.¹⁴¹ A grandes rasgos, los escritores de la posguerra habían abandonado la posibilidad de un cambio social, enfocándose en cambio en las repercusiones que una sociedad conformista podría tener sobre un personaje.

La escuela del *New Criticism* dominó el ámbito literario durante los diez años siguientes al fin de la guerra. De acuerdo con Gail McDonald: “mantenía una serie de criterios que incluían una lectura microscópica del texto,” así como una postura analítica ahistórica, pues “sus métodos ponían una atención mínima al contexto histórico, la biografía del poeta o cualquier otro asunto tangencial a las palabras en la página.”¹⁴² Es decir, su mayor preocupación era la forma y la técnica, no el autor ni su escuela, por ello consideraba al poema como una abstracción; su cabeza más visible era el poeta estadounidense T. S. Eliot –ganador el premio Nobel de literatura en 1948–, quien opinaba que

la poesía debería de ser tratada como poesía y no como otra cosa; no como un sermón o una biografía de disfraz ligero, no como un grito del corazón y ni siquiera como un vehículo para el placer. En suma, el poema debe ser entendido como un objeto que merece una atención intelectual en sus propios términos.¹⁴³

Es decir, el poema se consideraba en términos académicos, como un objeto que existía liberado de todo vínculo con el mundo exterior y su creador. Durante el dominio del *New Criticism*, la poesía tomó un giro preciosista, impersonal, abstracto y altamente intelectualizado.

¹⁴⁰ Catharine R. Stimpson, "Literature as Radical Statement" en Elliott Emory (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, Nueva York, Columbia University Press, 1988, p. 1060–1061.

¹⁴¹ Charles Molesworth, "Culture, Power and Society", en Emory, *op. cit.*, p. 1024, 1023. TP.

¹⁴² Gail McDonald, *American Literature and Culture. 1900–1960*, Malden, Blackwell Publishing, 2007, p. 195. TP.

¹⁴³ Citado en *ibid.*, p. 196. James E.B. Breslin señala que el orden literario dirigido por Eliot era una “jerarquía” y que “durante los diez años posteriores a la Segunda Guerra Mundial [Eliot] se alzó hasta una posición de poder y eminencia casi papales.” James E. B. Breslin, "Poetry" en Emory, *op. cit.*, p. 1079–1080. TP.

En este contexto surgieron los escritores *beat*,¹⁴⁴ quienes no conformaron una entidad monolítica. Esta tesis sugiere que la generación *beat* puede comprenderse como una corriente heterogénea que, enfrentada con un panorama que inspiraba indiferencia y desconfianza, trata de plantear respuestas vitales ante las dudas existenciales en la posguerra. Es hora de sintetizar las características que compartían estos autores.

2.5 El camino beat entre la obscuridad

En este punto es necesario aclarar el mote de generación *beat*, debido a que se habla de un grupo y no de una generación.¹⁴⁵ Como ya se ha señalado, no era una escuela de pensamiento ni mucho menos un movimiento artístico –los cuales se definen a sí mismos mediante la publicación de manifiestos. Se trató de un grupo de escritores afines que saltaron a la fama en la segunda mitad de la década de 1950 mediante novelas exitosas entre la juventud, así como por las polémicas legales y culturales que sus obras despertaron. Es posible ver a la generación *beat* partiendo de una interrogante en común: *¿Cómo y por qué vivir?*

Sus respuestas se plantearon de manera distinta y por ello es posible entenderlas desde la óptica de tal o cual autor. Sin embargo, el epíteto ha

¹⁴⁴ Es necesario mencionar que, si bien la generación *beat* es la corriente literaria más reconocida de la contracultura durante la posguerra, no se trató de la única. Breslin menciona que “la década de 1950 fue fértil en cuanto a trabajo *underground*, el cual produjo teorías, estilos, comunidades, revistas y prensas alternativas [...] estos grupos estaban unidos por un rechazo estridente de las autoridades del momento.” *Ibid.*, 1082. TP. Entre las otras corrientes que nadaron contra la corriente tras la guerra, se pueden mencionar a los *Black Mountain Poets* y el renacimiento de Harlem. Michael Davidson sugiere que el “movimiento *beat*” era tan sólo “una vertiente en un movimiento ecléctico y diverso” en el San Francisco de la década de 1950. Davidson, *op. cit.*, p. 60. TP. Vale la pena recordar que Gore Vidal publicó *The City and The Pillar* en 1948, libro por el cual fue acusado de normalizar la homosexualidad. Asimismo, Patricia Highsmith publicó *The Price of Salt* en 1952 bajo el seudónimo de Claire Morgan, donde presentó un romance lésbico en términos justos, en un momento en el que la homosexualidad en la literatura era presentada como un asunto trágico que llevaba al suicidio, el crimen o la locura.

¹⁴⁵ La idea de una “generación” está influida por la sombra de la “generación perdida,” en la cual se agrupan escritores estadounidenses de la década de 1920, quienes se exiliaron en Europa. Entre ellos se encuentran autores de renombre como Ernest Hemingway, Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald y John Dos Passos. Igualmente, el mote de generación puede atribuirse a John Clellon Holmes y su famoso artículo “The Beat Generation”.

sobrevivido porque es posible identificar una serie de planteamientos que fueron comunes entre sus integrantes. Entre ellos, (1) se colocaba a la confesión como un principio central de su arte literario, en el cual postularon una ampliación de horizontes que superara el rígido lenguaje académico de la poesía del *New Criticism*; (2) practicaban un acercamiento a la marginalidad y sus expresiones culturales como consecuencia del rechazo a una sociedad conformista, y por último, (3) proponían la búsqueda activa de espacios de libertad y autonomía, con el objetivo de recuperar los valores del individualismo, los cuales consideraban inherentes al ser estadounidense.

Los escritores *beat* desafiaron las limitantes impuestas por la tradición y a menudo trataron de romper las convenciones editoriales, morales, gramaticales y estilísticas de la época. Burroughs desarrolló la técnica *cut-up* durante la década de 1960, en la cual un texto era recortado y sus palabras eran reacomodadas para producir un nuevo texto; Jack Kerouac utilizaba de manera novedosa la puntuación, lo cual constituía, junto a su propuesta de improvisación literaria, una emulación del lenguaje, el fraseo y la cadencia de un músico de jazz. Allen Ginsberg modeló la métrica de su poesía para que cada verso tuviera la duración del aliento humano. De acuerdo con el análisis de Davidson, para el escritor *beat*, la escritura se convirtió en una forma de participar en el “ritmo ‘natural’ de la vida”, pues se consideraba que “la palabra no representa, más bien encarna los poderes que se encuentran latentes en el mundo.”¹⁴⁶ De esta forma, la literatura *beat* se convertía en un reflejo de la búsqueda de respuestas que sus autores llevaban a cabo en el mundo.

Kerouac, quien había tratado de imitar el estilo de Thomas Wolfe en su novela de 1950, *The Town and the City*, estaba buscando un estilo propio, en el que pudiera cantar las crónicas de su generación. A pesar de que la escritura de *OTR* se ha vuelto legendaria por su carácter espontáneo, Kerouac pasó muchos años sin saber sobre qué escribir ni cómo escribirlo.¹⁴⁷ Tras llevar a cabo los viajes alrededor del país junto a Neal Cassady por casi tres años, Kerouac aún tenía dificultades para

¹⁴⁶ Davidson, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁷ Este proceso se desarrolla con mayor detalle en el apartado 3.1 de este trabajo.

encontrar una manera efectiva de expresar las aventuras vividas, el sentido de camaradería, y la sensación de posibilidad que ofrecía el camino. El mismo Neal Cassady fue quien, a través de una carta extensa, le mostró el método según el cual podía expresarlo todo. La “carta de Joan Anderson,” –como se conoce el documento mecanografiado– le mostró a Jack que era posible hacer de “la realidad –sin adornos y sin censura– su sujeto” y que era necesario “escribir sobre la vida sin cambiar nada.”¹⁴⁸

Esto constituía un tabú para la escuela de T. S. Eliot, la cual establecía una separación tajante entre el creador y su obra literaria. Los autores de la generación *beat* entendieron que esta separación no tenía sentido en un contexto en el que el consumismo, la producción en masa, la muerte atómica y la burocratización de la vida parecían anular al individuo. Kerouac y Holmes creían que su misión como escritores era alcanzar una “honestidad completa”, pues consideraban que era la única respuesta apropiada para el problema de “consciencia y creencia que enfrentaba su generación.”¹⁴⁹ Para este grupo de escritores, el arte debía surgir, ante todo, del acto de la confesión, el cual ya practicaban mucho antes de la publicación de sus obras. Burroughs, quien había estudiado psicoanálisis en Europa, solía someter a Kerouac, Ginsberg y Carr a largas sesiones de análisis, a la vez que éstos se turnaban para analizarlo. De acuerdo con Nicosia, “podían pasar toda la noche platicando de sus sentimientos”¹⁵⁰ y, como Kerouac escribió en *OTR*, se comunicaban “con absoluta sinceridad y absoluta totalidad todo lo que tenemos en la cabeza.”¹⁵¹ Esto se tradujo en un estilo de escritura que buscaba plasmar en la página un relato que reflejara los acontecimientos de la vida propia.

A menudo se toma literalmente aquel famoso pasaje de Kerouac en el que dice que sólo le interesa la gente que “está loca por vivir”¹⁵² para subrayar que la

¹⁴⁸ Nicosia, *op. cit.*, p. 338. TP.

¹⁴⁹ Nicosia, *op. cit.*, p. 238. TP.

¹⁵⁰ Nicosia, *op. cit.*, p.151. TP.

¹⁵¹ Kerouac, *En la carretera*, p. 67. En opinión de Goffman la confesión se trataba del “núcleo del movimiento beat”. Goffman, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵² “... la única gente que me interesa es la que está loca, la que está loca por vivir, por hablar, ávida de todas las cosas a un tiempo, la gente que jamás bosteza o dice un lugar común... sino que arde, arde, arde como candelas romanas en medio de la noche.” Kerouac, *En la carretera*, p. 22. Davidson

generación beat debe ser entendida por su culto al movimiento, la exaltación y el orgasmo. En realidad, los *beat* se caracterizaron por vivir lo que escribieron y escribir lo que vivieron.

A lo largo de su vida, hemos visto cómo Jack Kerouac se posicionó, una y otra vez, al margen de la sociedad. Lo mismo es cierto para Ginsberg y Burroughs. Como lo señaló Amiri Baraka, ellos gozaban del privilegio de la piel blanca, por lo que su inconformismo venía dado por elección y no por la falta de opciones. No obstante, desde su perspectiva, no había otra opción más que el rechazo a la sociedad. Davidson ha sugerido que, desde la percepción *beat*, existía una “obscuridad” ininteligible que rodeaba a todos, la cual había sido “creada y mantenida por fuerzas más allá del control del individuo.”¹⁵³

Para contrarrestarla era necesario la reafirmación del yo individual, el cual se entendía como un aspecto esencial del espíritu estadounidense. A pesar de su rechazo a la sociedad contemporánea, los escritores *beat* postularon una visión artística basada en la tradición nacional. Davidson señala que en esta coyuntura existía la impresión de que se abandonaba el espíritu democrático de Walt Whitman,¹⁵⁴ quien en su “Song To Myself” escribió que iría a vivir con los animales, pues “ni uno solo de ellos está enajenado por la manía de poseer objetos.”¹⁵⁵ En la opinión de Jennie Skerl, los escritores *beat*, al igual que los escritores asociados al trascendentalismo, “buscaron una alternativa espiritual al impulso materialista

señala que “uno de los mitos más persistentes sobre los escritores beat es su supuesto culto a la energía, una tendencia a exaltar el presente sobre el pasado, la acción en lugar de la reflexión, el movimiento sobre la estasis.” Davidson, *op. cit.*, p. 63. TP.

¹⁵³ Davidson, *op. cit.*, p. 64. TP. Para Ginsberg, esta obscuridad tomó la forma de “Moloch,” un dios canaanita ante el cual se hacían sacrificios humanos. La segunda sección de Aullido es una denuncia de la sociedad estadounidense donde ésta es equiparada a Moloch. Ante la pregunta: “¿Qué esfinge de cemento y aluminio abrió sus cráneos y devoró sus cerebros y su imaginación?” Ginsberg responde: “¡Moloch cuyos ojos son mil ventanas ciegas! ¡Moloch cuyos rascacielos se yerguen en las largas calles como inacabables Jehovás!” Ginsberg, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁴ Davidson, *op. cit.*, p. 94

¹⁵⁵ Whitman, *op. cit.*, p. 47. TP. De manera análoga, Ralph Waldo Emerson escribió: “quienquiera sea un hombre, debe ser un inconforme.” Citado en Barbara Packer, “Ralph Waldo Emerson”, en Emory, *op. cit.* p. 388. TP. Los trascendentalistas ya habían llevado a cabo un rescate del individualismo y del misticismo en el contexto de la industrialización y urbanización estadounidense del siglo XIX.

persistente en el capitalismo industrial.”¹⁵⁶ Esto significó una renuncia a los impulsos materialistas, un abandono ascético que adoptaba al viaje como una búsqueda de libertad.¹⁵⁷

Adicionalmente, los escritores *beat* se colocaron al margen de la normalidad social a través de la adopción de ciertos rasgos de la cultura afroestadounidense, así como de las clases obreras. De acuerdo con Robert Holton, la ropa que usaban –los pantalones de mezclilla y las camisas de franela, ambos elementos asociados con la clase obrera–, la música que escuchaban y la droga que consumían actuaron como “marcadores diacríticos que acentuaban una separación de la identidad clasemediera.”¹⁵⁸ Para ellos, el jazz y la cultura negra parecían un refugio para su marginalidad autoasumida. Sin embargo, esta adopción tenía implicaciones problemáticas.

En el sureste estadounidense existían una serie de medidas legales que mantenían una segregación racial entre negros y blancos, así como severas restricciones al derecho de voto, lo que en conjunto se conoce como las Leyes de *Jim Crow*, vigentes desde el final de la etapa de la Reconstrucción, a finales del siglo XIX. Desde entonces, la población afroamericana vivía una situación poco envidiable. Su estatus marginal la había llevado a construir una cultura que existía en paralelo con la cultura dominante, la cual habían llevado consigo hacia los centros urbanos del noreste y el medio oeste. El hecho de que un grupo de jóvenes blancos *decidieran* adoptar sus modismos, su música y su forma de ser, en un intento de encontrar refugio de la sociedad blanca, era, por decir lo menos, insensible. Sus experiencias eran idealizadas y su sufrimiento ignorado. De acuerdo con Penny Vlagopoulos, se trataba de un sentimentalismo “primitivista y racial”¹⁵⁹,

¹⁵⁶ Skerl, *op. cit.*, p. 2. TP.

¹⁵⁷ Davidson sugiere que el escape mediante el viaje está presente en la tradición literaria estadounidense, “desde *Huckleberry Finn* y *Moby Dick* hasta *En el camino*.” Davidson, *op. cit.*, p. 64. TP. Este ascetismo puede relacionarse con la ética protestante del trabajo, la cual postulaba una vida de trabajo arduo y de sacrificio personal, lo que contrasta con el hedonismo consumista prevaleciente en la posguerra.

¹⁵⁸ Holton, “The sordid hipsters”, p. 18. TP.

¹⁵⁹ Penny Vlagopoulos, “Reescribir América. Kerouac y el país de los 'monstruos underground' en Cunnell, *op. cit.*, p. 84–85.

que, al igual que Mailer, utilizaba una perspectiva exótica para apreciar las expresiones culturales de la población afroamericana.

Para Manuel Luis Martínez, este aspecto de la automarginación se trataba de un “deseo paradójico” de “escapar a las limitaciones de la organización mediante la apropiación de posiciones y subjetividades marginales” al mismo tiempo que se negaban las demandas de los marginalizados. Martínez lo llama la “adopción de máscaras étnicas”, sugiriendo que era una forma de escapar al conformismo.¹⁶⁰

Este acercamiento a la marginalidad puede ser visto como un intento de refugiarse de las convenciones sociales, como había dicho Kerouac a Holmes. Se pretendía dejar atrás las responsabilidades que la blanquitud conllevaba, superar las obligaciones y el comportamiento que se esperaba de parte de un hombre blanco en la sociedad mediante la adopción de máscaras étnicas, mientras se conservaban todos los derechos asociados al color de piel blanco, pues la máscara era metafórica. No obstante, como se verá más adelante, durante su crónica mexicana, Kerouac mantuvo una distancia muy clara con respecto a los mexicanos, lo que puede interpretarse como una herramienta del narrador colonial, en la cual el explorador utiliza su color de piel como un recurso para construir su propia legitimidad.

Por último, los escritores *beat* expresaron su angustia sobre la sociedad a través del abandono de ésta, la cual puede reconocerse en dos sentidos: la huida física hacia otros lugares y la introspección. En el fondo se encontraba un anhelo profundo de libertad. Tras refugiarse en aspectos culturales de la marginalidad, los *beat* redoblaron sus esfuerzos para apartarse de la sociedad.

Las drogas se habían convertido en una herramienta, en primer lugar, para facilitar la vida. Cuando los días exigían ser aprovechados al máximo, usaban

¹⁶⁰ Martínez, *op. cit.*, p. 6, 9. TP. Martínez es un crítico de los *beat* y sugiere que la contracultura como tal es imposible, pues nunca puede existir una dicotomía genuina entre ésta y la cultura. *Ibid.*, p. 25. TP.

bencedrina¹⁶¹ y cuando los momentos exigían ser saboreados, era el turno de la marihuana. En el caso de Burroughs, el uso de la heroína y la morfina surgió de la simple curiosidad. De acuerdo con Holmes, se buscaba conocer el mundo interior, pero las drogas servían también como un escape del “intolerable mundo exterior.”¹⁶² Es decir, las drogas constituían simultáneamente una forma de disociación, de viajar sin moverse para eludir la realidad. Por el otro lado, eran vistas como medios para acceder a una realidad distorsionada en la cual la introspección y la epifanía eran posibles.

El caso de Burroughs es sintomático de esta huida doble. Se había criado en San Luis, Missouri y siempre había sido un excéntrico, además de que era homosexual. Su llegada a Nueva York –así como su ingreso mensual asegurado por su familia– le permitió explorar los aspectos más sórdidos de la ciudad bajo la sombra del anonimato. Es probable que se sintiera cómodo entre los marginados de Times Square, pues allí nadie lo juzgaba.¹⁶³ Tras un roce con la ley en Nueva York, en donde robaba carteras en el metro y abrigos en las cafeterías y consumía heroína y morfina, Burroughs se mudó a una granja en Texas, de donde tuvo que huir tras nuevos problemas legales. Después de enfrentarse con las autoridades en Nueva Orleans, huyó a México, donde esperaba que la policía lo dejara solo.¹⁶⁴

Una esperanza parecida tenía Kerouac cuando tomó el adelanto de mil dólares que recibió como anticipo de *The Town and the City* y llevó a su madre, y a la familia de su hermana, a vivir en una casa a las afueras de Denver, con la esperanza de recrear el hogar familiar de su niñez en Lowell. Desde la perspectiva de Kerouac, el viaje se vuelve una acción concertada para *recuperar* la niñez perdida.¹⁶⁵ Por otro lado, el personaje de Cassady señala en *OTR*, sobre la

¹⁶¹ Kerouac tenía el hábito de recurrir a ella para escribir: el primer borrador de *OTR* fue mecanografiado en veinte días gracias a la energía que le proporcionaron la bencedrina y la cafeína. Pero su abuso le llevó a repetidos ataques de flebitis a una joven edad.

¹⁶² Holmes, “La filosofía...”, p. 306.

¹⁶³ MacAdams, *op. cit.*, p. 125–126.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶⁵ Puede parecer una idea contradictoria, pero Kerouac declaró que creía en “un buen hogar, en una forma de vida cuerda y sana, en la buena comida, en el ocio reparador, en el trabajo, en la fe y en la esperanza [...] la verdad es que me causó cierto asombro comprobar que era uno de los pocos seres en el mundo que creía realmente en ellas, sin necesidad de ir por ahí convirtiéndolas en una

posibilidad de que él y Kerouac terminen como vagabundos: “no hay nada malo en terminar así. Si te pasas toda una vida no interfiriendo en los deseos de los demás incluidos los políticos y los ricos, nadie te molesta luego a ti y puedes hacer lo que se te antoje y hacerlo a tu modo.”¹⁶⁶ En *OTR*, el personaje de Kerouac discute con el antiguo mentor de Cassady, quien le muestra una foto de juventud de su amigo, señalando que entonces mostraba mucho potencial y buenas intenciones, que pudo haber sido un gran hombre. A esto, el narrador responde: “A mí me gusta más como es ahora. Los grandes hombres del mundo son infelices.”¹⁶⁷ Este tipo de posturas ingenuas pretendían cortar de tajo con la sociedad, así como desaparecer los problemas propios mediante la automarginación y el desplazamiento. Es decir, se quiere hacer de cuenta que el vagabundo no participa de la sociedad, por lo cual se le puede considerar como libre de culpa.

Al contrario, Burroughs expresaba una actitud distinta, pues, como lo reveló posteriormente en su novela *Almuerzo Desnudo*, concebía al Estado y a su burocracia como monstruos sin rostro que acosaban al individuo, impidiendo su búsqueda de placer y experiencias, sobre todo porque para él, ello significaba romper la ley. Podría decirse que Burroughs abogaba por una versión extrema del *laissez faire*. De manera análoga, pero menos pesimista y oscura era la visión de Kerouac; desde su perspectiva había una concepción nostálgica de la libertad basada en los valores estadounidenses de la familia nuclear. El aspecto más significativo de la generación *beat* desde Kerouac es una recuperación de la libertad vista desde la infancia.¹⁶⁸

Esta pulsión por emprender una huida de la sociedad tiene sus raíces, en el caso tanto de Burroughs como el de Kerouac, en la noción estadounidense de la *frontier*, la cual surge como un espacio de posibilidad en donde el verdadero ser

aburrida filosofía de clase media.” Kerouac, *En la carretera*, p. 255. El de Kerouac es un individualismo estadounidense: a decir de McNally, creía que la sociedad “estaba loca, era un error perverso,” por lo que quería “convertirse en un Thoreau de las montañas.” McNally, *op. cit.*, p. 144.

¹⁶⁶ Kerouac, *En la carretera*, p. 355.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 365.

¹⁶⁸ Este aspecto podría ayudar a dilucidar una de las contradicciones más obvias en Kerouac, el hecho de abogar por una vida de libertad irrestricta en el camino a la vez que era mantenido por su madre y vivía con ella.

estadounidense brota sin obstáculos. De acuerdo con Frederick Jackson Turner: “el avance de la frontera significa un continuo alejamiento de la influencia de Europa, una firme progresión hacia la independencia según planteamientos norteamericanos.”¹⁶⁹ Es decir, que la *frontier* tenía implícita la noción de que, mientras más al oeste uno se dirigiera, más estadounidense resultaría el asunto. Sin embargo, ya no había más *frontier*, y como lo atestiguaba la historia personal de Cassady –recordemos que creció en la pobreza en Denver–, el oeste se hallaba afligido por los mismos problemas sociales que el resto del país. Era necesario hallar un nuevo oeste, un nuevo lugar donde la civilización nociva diera paso al primitivismo salvaje para que el hombre estadounidense pudiera vivir de una manera estadounidense.

Por otro lado, es necesario recordar este deseo por evadirse físicamente cuando se analice la crónica mexicana de Kerouac. Este trabajo cree y espera demostrar que este aspecto en conjunto de los escritores de la generación *beat* influyó de manera directa la visión que el autor de *OTR* construyó sobre México, imaginando un país idóneo para los inconformistas estadounidenses, en donde la promesa de libertad estadounidense pudiera cumplirse de forma cabal.

A pesar de considerarse como la pieza clave de la contracultura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, la generación *beat* reafirmaba los valores y los mitos de la sociedad estadounidense, en este caso, la frontera como posibilidad y el individualismo como método.

¹⁶⁹ Frederick Jackson Turner, “El significado de la frontera en la historia americana”, *Secuencia* 7, enero–abril 1987, p. 189, DOI: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i07.170> (consulta: 15 de agosto de 2017). Vale la pena señalar que aquí frontera se refiere al vocablo inglés de *Frontier*, que denomina una zona donde la civilización y lo inexplorado conviven. Turner la definió como “el borde exterior de la ola, el punto de contacto entre la barbarie y la civilización.” *Ibid.*, p. 188.

Al respecto, un número de autores han cuestionado la legitimidad subyacente al considerar a la vanguardia *beat* como una *contracultura*. Manuel Luis Martínez argumenta que la “institucionalización de un Estados Unidos corporativo, así como la organización de los suburbios”¹⁷⁰ dio pie a la creación de un deseo de escape. Para él, la intención de huir hacia la frontera imaginaria del oeste y cumplir una fantasía de autodeterminación, era compartida por el hombre común, quien estaba a merced de “los dictados corporativos.”¹⁷¹ El autor propone que, tanto las expresiones de la “cultura reaccionaria” de la posguerra, tales como el “corporativismo, la sociedad de consumo, el macartismo, el conformismo y el complejo industrial militar,” así como la “automarginación” de lo que se conoce como el disenso, son en realidad “manifestaciones de temor respecto a las crecientes demandas y visibilidad de las mujeres y de las minorías étnicas, así como de las limitantes inherentes a la vida organizada.”¹⁷² El denominador común en ambos puntos de vista sería la articulación de un “neoindividualismo, mediante la creación de un espacio propio protegido de las exigencias del ‘otro’.”¹⁷³ En esencia, Martínez ha subrayado que la generación *beat*, al postular el individualismo como uno de los pilares de su enfoque artístico, se colocó en un aislamiento social que no quería cambiar nada de la sociedad, tan sólo eludirla. Ello permitiría explicar por qué, a pesar de su cercanía con la cultura afroamericana, Kerouac nunca participó en el movimiento de los derechos civiles de la década de 1950.

Por otro lado, Gail McDonald ha señalado que el panorama cultural en la posguerra estuvo dirigido al restablecimiento del orden patriarcal que existía antes de la Segunda Guerra Mundial. El paréntesis de la guerra que permitió el ingreso de las mujeres a la fuerza de trabajo fue cerrado y, en cambio, existió un enfoque que privilegió la perspectiva masculina: “su reingreso a la vida civil, sus necesidades económicas, sus traumas, su dolor,”¹⁷⁴ etc. De acuerdo con McDonald, el hogar

¹⁷⁰ Martínez, *op. cit.*, p. 6. TP.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 7–8. Martínez señala que, al contrario de las figuras marginadas por su etnicidad, aquellos automarginados conservaban la prerrogativa de re–acceder a la sociedad en el momento en que así lo desearan. *Ibid.*, p. 12. TP.

¹⁷³ *Ibid.* TP.

¹⁷⁴ McDonald, *op. cit.*, p. 202. TP.

construido en torno a la familia nuclear patriarcal no podía satisfacer a todos, por lo que la figura del “forastero” –es decir, del automarginado– entre la población joven promovió “modos de vida no validados por el sello de la normalidad.”¹⁷⁵ McDonald propone que las respuestas del inconformismo se llevaron a cabo como “clubes totalmente masculinos,”¹⁷⁶ en donde se buscaba, entre otras cosas, reafirmar la masculinidad amenazada por la emergencia de la figura femenina como actor económico y social, así como por las limitaciones de la vida “normalizada.”¹⁷⁷

Las opiniones de McDonald y Martínez permiten situar a la generación *beat* en un punto medio. Usualmente se ha tratado de colocarla en un pedestal o bien señalarla como el punto de inflexión a partir del cual la contracultura estadounidense surge y es en este sentido en que suele verse como un simple antecedente para el movimiento *hippie* de la década de 1960. Asimismo, se le considera como la dicotomía definitiva de la sociedad de la posguerra, cuyo conformismo se ha vuelto no un cliché, sino una caricatura. En realidad, el estudio de la generación *beat* como parte de la coyuntura de la posguerra revela un movimiento heterogéneo cuyas inquietudes y propuestas estaban enraizadas firmemente en los postulados básicos del ser estadounidense, en el marco de una sociedad individualista, patriarcal y conservadora.

Cuando Kerouac comenzó a escribir la que sería su novela más famosa en quería transmitir la experiencia *beat* al público general, de una peregrinación nacional en busca de una vida distinta, en la cual *algo* parecido a Dios pudiera encontrarse a bordo de un Chevrolet modelo 1934 en el camino a Kansas, o bien en el escenario de *Birdland*. Sabía que las vivencias de los últimos años junto a sus amigos eran valiosas porque apelaban al tradicional sentido de libertad que los estadounidenses tanto anhelaban. En el siguiente capítulo, se revisa la escritura de la novela, su contenido y sus objetivos, así como las primeras impresiones de México que se expresan en ella.

¹⁷⁵ *Ibid.* TP.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 199. TP. McDonald usa el término para designar al grupo de pintores del expresionismo abstracto de la posguerra, entre ellos, Willem De Koonig, Mark Rothko y Jackson Pollock.

¹⁷⁷ *Ibid.* TP.

3. En el camino a México

“Ya he escrito toda la carretera... toda una novela de 125,000 [palabras]... Es sobre ti, sobre mí y sobre la carretera.”

Jack Kerouac a Neal Cassady, mayo de 1951

De acuerdo con la leyenda popular asociada con la creación de *OTR*, Kerouac se sentó a escribir en un rollo gigantesco de papel una novela que ya tenía en la mente. Según esta leyenda, el autor escribió sobre los viajes que realizó durante tres años por todo el país, a lo largo de tres semanas ininterrumpidas, ayudado por la bencedrina y otras drogas. Supuestamente, de esta forma épica fue que llegó al mundo esta novela, en un acto de creatividad y, sobre todo, de *espontaneidad*.¹⁷⁸

En realidad, sabemos que la leyenda de la escritura de *OTR* es otro de los mitos contruidos en torno a la generación *beat* que requiere ser demolido. Ahora es claro que el proceso de escritura fue largo, así como convencional.

Kerouac escribió *OTR* entre 1948 y 1951. Sabemos que hubo al menos tres versiones además del “rollo” manuscrito, el cual fue completado en tres semanas entre marzo y abril de 1951, además que éste fue concebido por su autor como un borrador a partir del cual haría revisiones y correcciones. Entre 1951 y 1955, Kerouac trabajó su texto sin mucho éxito, pues fue rechazado en repetidas ocasiones por distintas editoriales. A partir del interés que presentó la editorial *Viking* en 1955 –gracias a la intervención de Malcolm Cowley–, Kerouac llevó a cabo una serie de ediciones y cambios.

Es claro que la escritura y publicación de *OTR* no fueron hechos fortuitos ni espontáneos. Tras esta crónica clásica de la generación *beat* se encuentra el trabajo

¹⁷⁸ De acuerdo con este relato, Kerouac habría llevado el manuscrito enrollado hasta las oficinas de sus editores, *Harcourt Brace*, en donde lo desplegó y exigió que se imprimiera sin correcciones ni revisiones. Es fácil percibir en esta leyenda cierto atractivo juvenil, donde el genio incomprendido es rechazado por su editor, quien asume la figura de representante de la sociedad “cuadrada.” Cunnell, “Esta vez deprisa...” en Cunnell *et al*, *op. cit.*, p. 10.

intelectual de Kerouac, quien a través de los años de locura –real y fingida– desarrolló un estilo propio, una mezcla entre biografía, ficción y poesía. Kerouac escribía desde sus años de *Horace Mann*, donde llegó a publicar cuentos en el periódico escolar. Después de su primer abandono de Columbia escribió el volumen titulado *Atop an Underwood*, posteriormente, tras sus viajes con la Marina Mercante, escribió *The Sea Is My Brother*. Ambos volúmenes nunca fueron publicados durante su vida, acaso porque no creía que lo merecieran.¹⁷⁹ El final de la guerra mundial y la muerte de su padre lo impulsaron a escribir su primera novela formal. El resultado fue *The Town and The City*, completada en 1948 y basada en sus experiencias personales durante la guerra. A diferencia de *OTR*, en ella había un estilo de ficción tradicional: Kerouac utilizó un narrador omnisciente y construyó una trama sobre un joven que se debate entre los valores pueblerinos de su familia que vive en el pueblo ficticio de Galloway y el estilo de vida decadente de la gran ciudad en Nueva York. Había tratado de ajustar sus vivencias en una historia inventada, en lugar de plasmar la realidad vista en primera persona. A pesar de su mejor esfuerzo, el libro no fue bien recibido, pues las comparaciones con Thomas Wolfe no le favorecieron. Necesitaba encontrar otra forma de expresarse, de hacer que su verdad fuera palpable en la página escrita.

3.1 La novela

OTR pasó por varias versiones antes de convertirse en el rollo manuscrito legendario. Cunnell da cuenta de al menos tres “protoversiones” entre 1948 y 1951.¹⁸⁰ Kerouac inició su “vida en la carretera”¹⁸¹ en 1947, por lo que es justo decir que la novela se escribió en el camino. Tras la conclusión de *The Town and the City* en 1948, comenzó la planeación de otros dos libros. Uno de ellos trataría sobre un

¹⁷⁹ No obstante, circularon ampliamente ente su círculo de amigos en Nueva York. Allen Ginsberg, por ejemplo, revisó *The Sea Is My Brother* y tuvo curiosidad por conocer al “marinero romántico” que había escrito una poética novela de 500 páginas sobre el mar, por lo que se sorprendió al ver que se trataba del jovial joven en pantalones de mezclilla y camisa de franela que estaba comprando cerveza.

¹⁸⁰ Cunnell, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸¹ Kerouac, *En la carretera*, p. 17.

personaje que había creado basado en el programa radiofónico de “La Sombra”, el cual solía escuchar en su niñez. El otro se encontraba más difuso, sólo sabía que trataría las experiencias que había adquirido en su primer viaje a través del país en el verano de 1947. Kerouac había recorrido miles de kilómetros y sentía la urgencia de llevar esas historias a la página. Cunnell refiere que Kerouac “llenaba cuadernos, diarios, cientos de páginas a mano, y cartas, además de diálogos y planes al respecto.”¹⁸² Esta nueva historia retrataría a dos jóvenes que “van a California haciendo autostop, en busca de algo que al final no encuentran, [...] se pierden en la carretera y vuelven con la esperanza de algo *más*.”¹⁸³

Entre las protoversiones se encuentran, de acuerdo con Cunnell: la “Novela de Ray Smith de otoño de 1948”; las “versiones con Red Moultry/Vern [luego] Dean Pomery Jr. de 1949” y “Desaparecido en la carretera” de 1950. En cada una de estas protoversiones se encuentran fragmentos fácilmente reconocibles de *OTR*.

En la “Novela de Ray Smith”, por ejemplo, Ray decide irse a California tras su novia, pero se pierde en Bear Mountain –como le pasó a Kerouac y se retrata en la versión final de *OTR*–. Allí, Ray conoce a un chico francocanadiense, Warren Beauchamp, quien lo lleva de regreso a Nueva York para conseguir dinero. Una vez en Nueva York, el padre de Warren muere y él y Ray buscan a sus amigos *hipsters* de Times Square. En su diario, Kerouac admitió que no sabía “adónde [iba] la novela.”¹⁸⁴ En este esbozo se presentaba una de las ideas clave detrás de *OTR*, que el viaje era necesario a pesar de que no rindiera los frutos esperados. El principal conflicto para Kerouac era la creación de personajes en los cuales pudiera revivir sus experiencias y anécdotas, pues tenía “problemas para crear las historias personales y escenarios de familia” para cada uno de ellos.¹⁸⁵

Para el año de 1949, Kerouac se había dado cuenta que la novela debía tratar de Neal tanto como de la vida en el camino. De esa forma, la Novela de Ray Smith dio paso a las versiones con Red Moultry, el álgter ego de Kerouac y Vern

¹⁸² *Ibid*, p. 11.

¹⁸³ *Ibid*. Cursivas en el original.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁵ Nicosia, *Ibid.*, p. 343. TP.

Pomery Jr., el álgter ego de Cassady. No obstante, seguía atorado tratando de otorgarle una historia personal a cada uno de ellos. En esta otra versión ambos eran medios hermanos con una finca en Colorado venida a menos. Se encontraban de nuevo fragmentos reconocibles de su vida, entre ellos la experiencia de Cassady en la cárcel, Burroughs como un personaje mentor y la necesidad de ponerse a viajar en busca de algo.

Pronto comenzó a escribir “Desaparecido en la carretera”, en donde Ray Smith viaja hacia el este con una caja de libros europeos robados, se pierde en Iowa y conoce a Dean Pomeray Jr., ladrón de autos. Kerouac concluyó que tampoco sabía hacia dónde se dirigía esta historia y decidió comenzar de nuevo. En un brevísimo manuscrito de cinco cuartillas, tachó todos los seudónimos y en su lugar escribió “Jack Kerouac” y “Neal Cassady.” Era diciembre de 1950.

En *OTR* se encuentra un deseo de dar testimonio de las aventuras que emprendió por todo el país entre 1947 y 1950. Su segunda esposa, Joan Haverty – a quien conoció cuando regresó de México, a finales de 1950– le preguntaba “¿Qué fue lo que en realidad hicieron tú y Neal?” El manuscrito de 1951 fue su respuesta.¹⁸⁶ Llegar a este estilo no fue fácil para Kerouac, pues tuvo que replantearse su propio proceso creativo.

En esta labor de sacudirse lo aprendido, lo auxilió Neal Cassady. El 30 de diciembre de 1950, Ginsberg y Kerouac recibieron una larga carta de Cassady, en donde describía una noche de juerga que involucraba a una tal Joan Anderson.¹⁸⁷ Cassady la había escrito durante tres tardes bajo el impulso de la bencedrina y quería la opinión de sus amigos sobre su texto. A Kerouac le sorprendió, pues confesó que “ningún escritor antes de él le había hecho saber los pensamientos de

¹⁸⁶ Referido por Nicosia, *op. cit.*, p. 343. TP.

¹⁸⁷ La famosa “Carta de Joan Anderson” como se ha conocido, se consideró perdida por más de cuarenta años. Recientemente fue descubierta en unos archivos muertos, donde se cree que llegó después de que Kerouac se la diera a su editor la evaluara. Hoy en día se encuentra en subasta y no se sabe si será publicada. Un fragmento de ella puede hallarse en Neal Cassady, *El primer tercio*, tr. de Fernando González Corugedo, Barcelona, Anagrama, 2006. En esta carta narraba sus conquistas y aventuras verídicas, que a menudo derivaban en escenarios ridículos, en un estilo frenético y verídico. Cassady tenía la costumbre de consumir marihuana o bencedrina como una forma de superar su inhibición ante la máquina de escribir, lo que le permitía escribir de forma ininterrumpida.

un joven sin techo, ni le había hecho sentir tan profundamente la necesidad de mujeres de un huérfano de madre.”¹⁸⁸ Cassady había “encontrado una forma de escribir sobre cosas intensas y reales, como abortos y taxistas enanos, las cuales eran demasiado sórdidas, macabras o improbables para la mayor parte de la literatura.”¹⁸⁹ Por su parte, el autor reaccionó con agradable satisfacción a las entusiastas respuestas de sus amigos, cuyas opiniones respetaba. Neal aseguró que él había escrito “los incidentes exactamente como habían ocurrido”,¹⁹⁰ aunque ahora diríamos que sólo había escrito lo que quería que se supiera, es decir, que una de las lecciones implícitas en la “Carta de Joan Anderson” es que uno puede crear los mitos que uno elija sobre su propia vida, siempre que la narración se cubra de una capa de verosimilitud.

Este recurso resultó valioso para Kerouac, pues significaba que se podía escribir sobre la vida propia sin tener que cambiar los nombres propios ni los lugares, que era posible hacer de la subjetividad el personaje principal de la literatura. Esta noble intención recuerda un poco a Tucídides puesto de cabeza. Si éste se aprestaba a contar los hechos como habían sucedido mediante una postura imparcial, Cassady proponía que la verdad se encontraba en un recuento completo de los hechos desde una perspectiva absolutamente subjetiva.¹⁹¹

La justificación para este tipo de narrativas es la autoridad que el sujeto reclama para sí mismo, sugiriendo que, debido a que lo narrado se ha visto y vivido en carne propia, merece ser compartido. Sidonie Smith y Julia Watson sugieren que, como lectores, tenemos una idea de cuáles vidas son importantes, cuáles son interesantes para el público en general y cuáles son las experiencias que consideramos valiosas.¹⁹² Neal era un obrero en la compañía de ferrocarriles en California cuando escribió la Carta, tenía dos hijos y estaba casado con Carolyn Cassady, por mucho su matrimonio más duradero y estable, a pesar de sus

¹⁸⁸ Nicosia, *op. cit.*, p. 337. TP.

¹⁸⁹ *Ibid.* TP.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 338. TP.

¹⁹¹ Además de la influencia de Cassady, Cunnell considera que lo motivó la competencia amistosa con John Clellon Holmes, quien acababa de mostrarle la versión final de su novela *Go*, que sería publicada al año siguiente. Cunnell, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹² Smith y Watson, *op. cit.*, p. 236-237.

constantes engaños y parrandas. Desde el punto de vista convencional, su vida no tenía nada de extraordinario, aunque hay que tomar en consideración que la audiencia que tenía en mente eran sus propios amigos, Ginsberg y Kerouac y que la principal razón por la que la escribió fue para compartir sus aventuras, es decir, para confesarse como antaño lo hacían, lo que explica el enfoque de la “Carta” en las parrandas. No obstante, la Carta es un intento de su autor para reclamar cierta legitimidad como autor, desafiando las normas literarias al respecto de las narrativas autobiográficas. Smith y Watson sugieren que éstas surgieron durante la Ilustración como una forma de “evaluar el estado del alma o el significado de los logros públicos.”¹⁹³ Cassady, en cambio, había escrito sobre la vida propia desde la marginalidad, sobre sus noches de juerga, sobre episodios obscenos, sobre aquellos aspectos que parecían a primera vista de mal gusto, sobre todo si se recuerda el clima de autocensura que se promovía durante aquellos años, en el cual las nociones de decencia y respetabilidad eran normadas por los medios masivos, por lo que la forma en que uno se presentaba en público era muy cuidada. De alguna forma, la “Carta” representaba la emergencia de una nueva voz en el panorama literario de la posguerra, pues prefiguró el surgimiento tanto de *OTR* como del estilo que los escritores *beat* popularizarían a mediados de la década de 1950.

Cunnell opina que Kerouac ya se encontraba trabajando en un texto autobiográfico y que el impulso de la “Carta de Joan Anderson” sólo sirvió para convencerlo de que estaba en lo correcto.¹⁹⁴ No obstante, es claro que Kerouac, entonces un escritor joven, retomó las lecciones más importantes del texto de su amigo, entre ellos, la narración autobiográfica escrita en primera persona, la subjetividad como principio guía, la confesión como motivación y la indecencia como forma de verosimilitud.

OTR nació entonces como una novela autobiográfica escrita por un escritor que buscaba un estilo propio, quien consideraba que sus experiencias en las carreteras estadounidenses al lado de su variado grupo de amigos eran dignas de

¹⁹³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹⁴ Cunnell, *op. cit.*, p. 35.

leerse por el público en general, el cual podría aclamarlo como el nuevo cronista de la vida nacional.¹⁹⁵ Este carácter autobiográfico requiere que se distinga la vida que se nos comunica en la página escrita: ¿se trata de la vida en familia del autor, de sus recuerdos de la infancia, de su tiempo en la universidad? El libro comienza con la siguiente frase: “Conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre.”¹⁹⁶ Más adelante, dice: “con la aparición de Neal empezó de veras para mí esa parte de mi vida que podría llamarse mi vida en la carretera.”¹⁹⁷ De esa manera, el libro establece sus prioridades. Más que ser un libro sobre la carretera, es un libro sobre Neal y la carretera y como tal, saca a la luz los episodios al respecto a la vez que omite otros aspectos de su propia vida.

Este formato requiere que el autor proporcione a su narración la estructura de una novela de ficción, esto es, que tenga una coherencia narrativa, así como un desenlace satisfactorio. Estas consideraciones contribuyen a dismantelar el mito de la escritura espontánea y genial de *OTR*, pues la novela presenta una estructura dramática convencional. Ello quiere decir que Kerouac nos presenta una interpretación de un aspecto de su propia vida, pues construye un significado al reflexionar sobre su pasado, tejiendo un sentido que la vida como la experimentamos diariamente carece.

Por otro lado, la insistencia de Kerouac en escribir siguiendo a pie juntillas la sugerencia de Cassady, enfocándose en los aspectos obscenos de sus vivencias, le provocaría algunos dolores de cabeza durante el proceso de edición. Después de la recomendación positiva de Malcolm Cowley para que se publicara el manuscrito, el departamento legal de la editoria Vikingl llevó a cabo una revisión exhaustiva del manuscrito para evitar cualquier demanda por difamación, debido a que Kerouac había usado los nombres verdaderos de sus amigos. Asimismo, la editorial expresaba preocupación por que el libro se prohibiera debido a su contenido

¹⁹⁵ "Cada vez me gusta más pensar que puedo ser rico y famoso dentro de nada." Citado en *ibid.*, p. 29.

¹⁹⁶ Kerouac, *En la carretera*, p. 17.

¹⁹⁷ *Ibid.*

obsceno, como le sucedió a Burroughs y a Ginsberg, alrededor de los mismos años.¹⁹⁸

Por último, es necesario recordar que la confesión era uno de los pilares, no sólo del arte *beat*, sino también de la camaradería y amistad que los unía entre sí. En retrospectiva parece natural que este estilo confesional fuera el predilecto de Kerouac, pero basta con recordar a su primera obra publicada, *The Town and The City*, para ver que aún a finales de la década de 1940 se sentía atado a las convenciones del género, tratando de ficcionalizar sus vivencias, repartiendo sus propias memorias entre distintos personajes. En *OTR*, en cambio, se libera de estos obstáculos y se encuentra en libertad para poder contar su historia, para compartir su vida como un libro abierto, literalmente.

A partir de esta noción de la vida como arte fue que Kerouac concibió a su obra en conjunto como una que podría leerse al igual que novela ininterrumpida, en donde se hiciera la crónica desde su niñez hasta sus últimos años. De esa forma nació su idea de la “Leyenda de Duluoz”, aunque esa es otra historia.¹⁹⁹

3.2 Los viajes

Kerouac viajó entre 1947 y 1950 a lo largo de Estados Unidos y México, lo cual plasmó en *OTR*. La novela se estructuró en torno a estos trayectos y, aunque en el rollo no se señalaran capítulos o partes, durante las correcciones Kerouac dividió la obra en cuatro libros y un epílogo.

El primer periplo llevó al protagonista desde Nueva York hacia Denver, donde se reunió con sus amigos de Columbia, Ed White, Bob Burford y Allan Temko, así

¹⁹⁸ Tras una larga negociación con *Viking*, en septiembre de 1956, se le informó que "la publicación dependía de tres condiciones: 'que estemos seguros de que se hacen los cambios de rigor (supresiones y reestructuraciones); que sepamos con seguridad que el libro no se prohibirá por inmoral; que no nos ocasione demandas por difamación.'" *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁹ De acuerdo con Davidson, *op. cit.*, p. 68: "[Kerouac] esencialmente escribió una sola novela larga en toda su vida [...] la 'Leyenda de Duluoz' y trata de los intentos de Jack Duluoz, es decir Kerouac, de encontrar un lugar de vitalidad y comodidad en medio de la vida moderna y alienada en Estados Unidos." TP.

como con Allen Ginsberg y Neal Cassady. Después iría a San Francisco para embarcarse junto a su amigo de Horace Mann, Henri Cru y navegar por unos meses. Como no consiguió embarcarse, fue a Los Ángeles para recoger uno de sus guiones rechazados en Hollywood, donde conoció a Bea Franco –“Terry la mexicana” en la edición de 1957–, con quien tuvo un breve romance que representó el primer contacto de Kerouac con la cultura mexicana. El libro cierra con su regreso a Nueva York. El segundo libro presenta el primer viaje que hicieron Kerouac y Cassady juntos. En uno de sus impulsos clásicos, Cassady manejó desde San Francisco hasta Carolina del Norte para sorprender a Jack en la casa de su hermana durante la Navidad de 1948. A partir de ahí y en compañía de LouAnne, su exesposa y Al Hinkle, su compañero de trabajo, condujeron a Nueva York, de regreso a Carolina del Norte, de vuelta a Nueva York y finalmente hacia Nueva Orleans, donde se había establecido Burroughs en una granja. Desde allí se dirigieron a San Francisco, donde Kerouac se sintió abandonado y traicionado por su amigo.

En el tercer libro, el protagonista, después de malgastar su anticipo por *The Town and the City* por tratar de recrear el hogar familiar en Denver, se dirige a San Francisco, donde el personaje de Neal es echado por su esposa. Entonces se trasladan hacia Denver y de ahí a Detroit donde Kerouac visita a su primera esposa, pero se convence de que su relación no tenía salvación. Este apartado concluye cuando Neal se queda a vivir en Nueva York con una mujer que acababa de conocer. El último libro comienza cuando el narrador decide irse a Denver para estar con sus amigos antes de reunirse con Burroughs en la Ciudad de México. Una vez en Denver, se le unen Neal y Frank Jeffries –un amigo de Ed White– y juntos recorren México. El libro termina cuando Jack cae enfermo de disentería tras llegar a la Ciudad de México, momento en que Neal lo abandona. El epílogo cuenta el último encuentro que tuvo con Neal en Nueva York antes de empezar la redacción de la novela.

3.3 Las motivaciones

En la novela, el narrador justifica su nomadismo con el pretexto de buscar al padre de Neal, quien lo había criado y a quien le había perdido la pista. Además de ello, el personaje de Jack confiesa que siempre había querido conocer el oeste de Estados Unidos.²⁰⁰ De acuerdo con Nicosia, Kerouac el autor “nunca dudó que el oeste fuera el verdadero Estados Unidos.”²⁰¹ Al parecer, suscribía la tesis de Turner, quien propuso que “al moverse hacia el Oeste, la frontera se vuelve cada vez más norteamericana”, alejándose de la influencia de Europa.²⁰² Entre sus amigos, Kerouac distinguía entre aquellos que por su carácter e ideología eran “orientales” –Burroughs y Carr– y aquellos que eran “occidentales” –Hal Chase, oriundo de Denver y él mismo–. En esta distinción, Kerouac hacía referencia a la obsesión de Carr y Burroughs por la literatura europea, así como su moralidad decadente, en contraste con Chase y él mismo, quienes, gracias a sus valores pueblerinos eran un “aliento esperanza del Estados Unidos pionero.”²⁰³ En la novela esto se ve reflejado en la insistencia con que el narrador mira hacia el oeste.²⁰⁴

De acuerdo con Nicosia, Kerouac llegó a concebir a *OTR* como una “alegoría” sobre la “traición” de los valores tradicionales estadounidenses. Esta se podía ubicar en 1848 según Kerouac, año en que “Estados Unidos había perdido su sentido común colectivo y corazón despreocupado.”²⁰⁵ En ese año, la fiebre del oro en California desencadenó una avalancha de personas hacia el oeste, muchas de las cuales abandonaron a las familias con las que viajaban. A pesar de su ascendencia francocanadiense, Kerouac era un estadounidense de pies a cabeza, pues a pesar

²⁰⁰ “Antes de eso yo siempre había soñado con irme al Oeste, con ver el país, aunque nunca había pasado de planearlo de forma vaga y no había llegado nunca a partir realmente. Neal era el tipo perfecto para la carretera...” Kerouac, *En la carretera*, p. 17.

²⁰¹ Nicosia, *op. cit.*, p. 135. TP.

²⁰² Turner, *op. cit.*, p. 189.

²⁰³ Nicosia, *op. cit.*, p. 155, 144.

²⁰⁴ Esto coloca a la generación *beat* en contraste con la generación perdida, pues si esta había escogido el exilio europeo para eludir el provincialismo estadounidense, Kerouac elegía el oeste estadounidense. Adicionalmente, este cambio ilustra el cambio en el centro de gravedad cultural y político durante la posguerra, pasando de Europa a Estados Unidos.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 269. TP.

de sus propias fallas y dudas sobre la dirección que tomaba el país, éste se trataba de su mayor fuente de inspiración.

Su visión de Estados Unidos era una idealización del país al que su padre había emigrado desde Quebec. Como se ha visto, puede decirse que la generación *beat* desde Kerouac fue una reacción ante la amenaza que se cernía sobre los valores clásicos estadounidenses del individualismo y la libertad. Por ello, en el tercer libro, Neal y Jack llegan a la conclusión de que era mejor acabar como un vagabundo que como carne de cañón de la burocracia, el ejército o la industria. En *OTR*, los personajes titulares a menudo rechazan la estabilidad en sus vidas para emprender viajes sin fines claros. Después de todo, buscaban un escape.

3.5 México en el camino

Durante su primer viaje por Estados Unidos, el narrador visitó Denver y San Francisco, pero fue en el sur de California donde conoció a una mujer que lo introdujo en un nuevo mundo.

En la novela, cuando el protagonista conoció al personaje de Bea Franco, ella acababa de dejar a su esposo y esperaba encontrar trabajo en Los Ángeles. Kerouac se dirigía allí para recoger uno de sus guiones rechazados en Hollywood. Antes de eso, había trabajado como guardia de seguridad en Oakland, lo que le había bajado mucho los ánimos. Cuando se conocieron, no tenían nada que perder. Su relación no estuvo exenta de una desconfianza mutua, pues romper las barreras raciales en 1947 no era sencillo. Kerouac era inseguro y desconfiado con las mujeres y esto vio reflejado en su narrador, quien expresa su convencimiento de que ella era una prostituta que lo llevaría a una trampa en un hotel, donde su patrón le quitaría todo su dinero. Esta sospecha surgió no sólo de la forma en que se conocieron –en el autobús a Los Ángeles– sino del hecho de que Bea era mexicana, además de que se trataba de una paranoia inducida por su misoginia. Al mismo tiempo, Bea llegó a pensar que Kerouac era un tratante de blancas que la llevaría a caer en la prostitución. Esta desconfianza mutua tenía una cierta inequidad, pues

Kerouac sólo se arriesgaba a perder dinero y tal vez ropa, mientras que Bea se arriesgaba al trabajo sexual forzado o peor. Tras superar el episodio, ambos acordaron que podrían vivir juntos en Nueva York. En realidad, era difícil que eso ocurriera, pues bien pudieron haberse ido inmediatamente con el poco dinero que tenían, pero ello hubiera implicado un compromiso a largo plazo para el personaje, quien acababa de separarse de su primera esposa. Se quedaron en California bajo el pretexto de ahorrar un dinero antes de emprender el trayecto a Nueva York.

Como les fue imposible encontrar trabajo en Los Ángeles, decidieron ir a buscar entre los mexicanos de Bakersfield, California y cuando ello no dio frutos, Bea sugirió ir a Fresno, California con su hermano. Allí se reunió con su hijo y Kerouac encontró trabajo como jornalero recogiendo algodón. Como no les alcanzaba para más, vivieron en una tienda junto a los demás trabajadores, en su mayoría mexicanos y “*okies*” –migrantes de Oklahoma que habían huido del *Dust Bowl* durante la Depresión–. Como era de esperarse, Kerouac era muy malo para recoger algodón. En el primer día, se vio eclipsado por las habilidades para recoger algodón de Bea y su hijo, quienes decidieron ayudarlo. No obstante las decepciones y la falta de dinero, la vida en la tienda a un costado del camino formaba parte de su fantasía en la que el narrador dejaba de ser un neoyorquino blanco para convertirse en un “hombre de la tierra” –“como siempre lo había soñado”–, en un mexicano.²⁰⁶ Kerouac observó a una pareja de jornaleros negros y se le ocurrió que “recogían el algodón con la misma santa paciencia que sus abuelos antes de la guerra civil.”²⁰⁷ Para él, todo se trataba de una experiencia más de la que podía escapar en cualquier momento yendo a la oficina postal más cercana para solicitarle un giro de dinero a su madre. En cambio, todos los demás en esas tiendas estaban inmersos en una vida de marginación, pobreza y opresión sistémica.²⁰⁸

²⁰⁶ Kerouac, *En la carretera*, p. 142.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁸ Las condiciones de trabajo para los obreros mexicanos durante la posguerra eran regidas por el racismo que los consideraba como trabajadores de segundo orden. Véase, por ejemplo, la huelga de 1951 en Silver City, Nuevo México, en la cual los trabajadores mexicanos lucharon durante quince meses para obtener los mismos salarios y condiciones de vivienda de sus pares estadounidenses, posteriormente ficcionalizada en la película de 1954 “*The Salt of The Earth*”, dir. por Herbert J. Biberman, guión de Michael Wilson, prod. por Paul Jarrico. Es de notarse que tanto Biberman como

Recuperando a Holton y a Martínez, es claro que, en su texto, Kerouac desplegó frente a los mexicanos de California la misma estrategia que había usado ante a los inuit de Groenlandia y a los afroamericanos de las urbes. Excitado por la existencia de experiencias heterogéneas, se apresuró a adoptar sus identidades como una máscara, esperando de esta forma poder olvidar sus problemas y obligaciones, a pesar de que su entendimiento de estas identidades marginales se mantenía en un nivel básico y superficial. Se trataba de una rebelión que no quemaba sus naves, pues sabía que podía retornar en cualquier momento a su estado anterior, a su blanquitud. Asimismo, es posible que Kerouac creyera que, en cierta forma, esta gente en los márgenes de la sociedad disfrutara de una vida más libre, más apegada a los principios fundacionales del ser estadounidense, es decir, autónoma, ascética, con cierto grado de anarquía.

Nicosia opina que este episodio de la vida real con Bea Franco representó un punto de quiebre para Kerouac, pues con él cruzó una línea que las personas decentes de Lowell nunca cruzarían.²⁰⁹ Es decir, que se le podía perdonar cualquier otra cosa que hubiera hecho antes, pero el vivir con una madre soltera en una tienda a las afueras de Fresno representaba una transgresión de la que no había retorno. En realidad, se ha demostrado que Kerouac no estaba atado por consideraciones éticas. Él entendía que era posible –y hasta deseable– buscar todo tipo de experiencias sin prestar atención a sus implicaciones morales. Ya Kerouac y Ginsberg además habían descubierto que la santidad no estaba atada a la moralidad de ningún tipo, creían, al contrario, que era posible encontrar la beatitud en la decadencia. Su gran aportación al imaginario *beat* fue establecer la santidad de lo mundano, la idea de que Dios estaba tras cada esquina y para encontrarlo no había más que *salir* al mundo. Kerouac ya había transgredido los preceptos morales de un pueblo pequeño como Lowell desde que comenzó a frecuentar a las prostitutas de Times Square en 1939, así que la pretendida línea que Nicosia traza

Wilson y Jarrico fueron vetados de Hollywood debido a su participación en la película, en el caso del director, de forma vitalicia. Durante la filmación la actriz mexicana Rosario Revueltas, quien era la protagonista, fue deportada de Estados Unidos. La película fue no fue exhibida en el país sino hasta la década de 1990.

²⁰⁹ Nicosia, *op. cit.*, p. 200.

no parece más que una exageración porque implica ignorar que Kerouac había aprendido a separar a Lowell del mundo. De cualquier forma, el episodio de Bea Franco en la novela sirve como un primer asomo al mundo de la mexicanidad, en el cual el narrador parece entregarse por completo a pesar de sus limitaciones para comprenderlo más que de manera superficial, además de que sirve para resaltar su práctica de adoptar y desechar la marginalidad como disfraz con una rapidez sorprendente.

La siguiente aparición de México en *OTR* sucede cuando Kerouac viaja a Denver con la idea de encontrarse en la Ciudad de México con Burroughs, quien tenía varios meses de vivir allí con su esposa e hijos. Había llegado a México tras enfrentar cargos en Texas y Nueva Orleans de posesión de drogas y de armas, lo que sólo había fortalecido su impresión de que Estados Unidos era un lugar donde sus aficiones –la heroína y las armas, entre otros– no se podían ejercer con libertad. Lo que Burroughs necesitaba era una tierra tan salvaje como él, o una que por lo menos le permitiera ejercer su derecho al salvajismo sin interferencias, que es lo que encontró en México. Burroughs pensaba que sus amigos también disfrutarían una estancia en México, pues la vida era “barata y agradable.”²¹⁰ Es necesario señalar que sólo le interesaba el país como un lugar donde el brazo de la justicia no podría alcanzarlo; desde su óptica cuasi anarquista, era el lugar perfecto. Su llegada a México inauguró su exilio autoimpuesto, que duraría hasta la década de 1970.

En la vida real, esta invitación lo convenció de dirigirse a México, pues buscaba un lugar donde pudiera escribir sin distracciones, aunque puede suponerse que también buscaba un final merecedor para su libro. En la novela, el narrador ya comenzaba a referirse a México como la “tierra mágica al final del camino.”²¹¹ Allí, el narrador señala: “volví al Oeste solo con un dinero que había ganado recientemente, y con la idea de bajar hasta México y gastármelo allí [...] no tenía nada que hacer ni ningún sitio adonde ir.”²¹² Es decir, el aburrimiento y la abundancia

²¹⁰ Carta de Burroughs a Ginsberg, 26/9/49 en McNally, *op. cit.*, p. 149.

²¹¹ Kerouac, *En la carretera*, p. 389. También debe haber causado una buena impresión que el país fuera tan barato, pues siempre le preocupaba el dinero.

²¹² *Ibid.*, p. 352.

de dinero surgen como motivos para emprender el viaje a México, sentimiento que es repetido por Frank Jeffries en Denver, quien quiso acompañarlo porque no sabía qué hacer consigo mismo. Al llegar a la Ciudad de México, buscaría inscribirse en el *Mexico City College*, institución educativa que atendía a los estadounidenses en la ciudad.²¹³

En Denver, al narrador se le unió Neal Cassady de manera sorpresiva, además del mencionado Jeffries. El personaje de Neal señaló que viajaba a México porque quería obtener un divorcio rápido y barato de su segunda esposa y México era el lugar indicado para hacerlo. Uno puede preguntarse si no era más sencillo para Cassady tomar un autobús a una ciudad fronteriza y hacerlo allí, en lugar de comprar un auto y manejar desde Nueva York hasta la Ciudad de México, pero es claro que sólo quería participar en una nueva aventura con su querido amigo.

En el texto, México se revela como una fuente de asombro para los tres viajeros y da la impresión que el narrador estaba satisfecho por haber superado la dicotomía estadounidense entre este y oeste, pues ahora se dirigía hacia el sur.²¹⁴

Al llegar a Texas, los personajes se preguntaron qué les deparaba más allá de la “mágica frontera”, elemento que sirve para señalar grandes expectativas para el futuro de su itinerario. Si San Antonio, Texas parecía una “locura”, el personaje de Neal dijo, “¡Imagínate México! ¡Vámonos! ¡Vámonos ya!” Sintiéndose explorador de los ríos africanos a punto de internarse en la selva ignota, el personaje de Cassady expresó: “—Ah —suspiró Neal—. El final de Texas. El final de Norteamérica. Ya no sabemos nada”.²¹⁵ El que la línea fronteriza se equipare con el “final de Norteamérica” y que más allá de ella no conozcan nada sirve para sugerir la diferencia fundamental entre los dos países vecinos, uno de los cuales escapa a toda comprensión porque se percibe como ontológicamente distinto. Uno puede suponer que al cruzar la frontera hacia Canadá, estas reacciones no habrían tenido mucho sentido. Pero en México, la frontera se construye como la separación entre

²¹³ *Ibid.*, p. 362.

²¹⁴ En realidad, pronto se revelaría que el sur mexicano era una extensión del oeste estadounidense.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 386.

dos entidades disímiles, pues por un lado se encuentra la civilización y por el otro la ausencia de ella. Les parecía que su conocimiento terminaba en la línea fronteriza, pero en realidad cargaban con los prejuicios hacia México y los mexicanos. La construcción de México en la novela apenas comenzaba.

Al cruzar la frontera, descubrieron que el panorama “se ajustaba exactamente a la idea que teníamos de México”,²¹⁶ pues se trata del que se sabe poco pero del que se tienen muchos prejuicios. A la vez, el narrador se refiere a las “calles españolas” y la manera en que Nuevo Laredo le parece “Barcelona”,²¹⁷ lo que deja entrever que estaba mezclando sus ideas de la hispanidad. A medida que avanzaron por el país, esta visión de una tierra extraña se arraiga en el texto.

El inicio del romance entre los protagonistas y México fue tal que eventualmente se mostraron dispuestos a superar los lugares comunes que prevalecían sobre México y los mexicanos en Estados Unidos. Neal recordó con desagrado “todas esas historias estúpidas que hemos oído sobre México [...] Esa mierda de los jodidos latinos y demás... Cuando lo que en realidad son es honrados y amables y no te hinchan las narices con estupideces.”²¹⁸

Para Kerouac, conducir por México:

no era como conducir por Carolina o Texas, o Arizona o Illinois, sino conducir a través del mundo por lugares donde finalmente aprenderíamos a contarnos entre los felajin del planeta, los indios que rodean el mundo desde Malaya a la India, a Arabia, a Marruecos, a México, a Polinesia. Porque estas gentes eran inequívocamente indias, y no se parecían en nada a los Pedros y Panchos del estúpido folklore norteamericano. Tenían pómulos altos y ojos rasgados y maneras suaves. No eran necios, no eran payasos; eran indios grandes y graves y habían dado origen a la humanidad (eran sus progenitores). Y ellos sabían esto al vernos pasar, al ver a aquellos norteamericanos con los bolsillos llenos que se daban aires de importancia y que habían venido a su tierra a pasar unos días de francachela; sabían quién era el padre y quién era el hijo en la vida antigua sobre la tierra, y no hacían ningún comentario. Porque cuando la destrucción llegue al mundo estas gentes seguirán mirando con los mismos ojos tanto desde las cuevas de México como desde las cuevas de Bali, donde empezó todo y donde Adán fue amamantado y aprendió a

²¹⁶ *Ibid.*, p. 388.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 393.

conocer. Tales eran mis pensamientos al adentrarme en la ciudad ardiente de Victoria, donde habríamos de vivir la tarde más loca de toda nuestra existencia.²¹⁹

Este extenso párrafo permite apreciar la construcción que su autor estaba llevando a cabo de un México propio. Comienza por establecer su diferencia con lo ya conocido, es decir, los caminos de su país natal. En seguida, introduce el término “felajin”, asegurando que se trataba de los indios mexicanos a la vez que de los nativos de otras latitudes lejanas y distintas. Como más adelante podrá verse, este vocablo se encuentra en el centro de su idea de lo exótico, de la otredad concebida como una masa heterogénea cuya característica unificadora es su tono de piel moreno y su carácter ajeno a lo estadounidense. Kerouac parece establecer un vínculo entre los felajin y Adán, el personaje bíblico que fue expulsado del Jardín del Edén, lo que sugiere un carácter ahistórico, así como una cierta cercanía con Dios y con la naturaleza, lo que se acentúa mediante la imagen de la cueva, la cual ha sido parte integral de mitos de creación como el lugar donde se da a luz a la raza humana. El autor cree que, mediante esta extraña comparación, está de alguna manera superando los prejuicios que desde Estados Unidos prevalecían sobre los mexicanos. Los mexicanos “no se parecían en nada”, dice, como si presumiera de una postura radical y progresista frente a su público. El autor intuye que estos indios que lo miran con desprecio, son mejores que *nosotros*, pronombre que engloba tanto al narrador, como a los protagonistas y a la audiencia lectora. Este párrafo contiene, en un breve espacio, casi toda la idea de México que Kerouac construye a lo largo de su relato. Se trataba de un lugar nuevo, de un exotismo exagerado, cuyo conocimiento tenía implícito una nueva perspectiva sobre la vida, una experiencia heterogénea, distinta de su país natal.

Era claro que ya no se encontraba en Estados Unidos, que conocía de cabo a rabo, sino en un lugar que escapaba a toda definición. México era novedoso y a menudo desafiaba toda explicación. Hay que recordar que ya conocía casi todo Estados Unidos, Groenlandia y Londres, sin embargo ninguno de estos lugares mereció un lugar tan privilegiado ni le provocó tantas visiones. Es necesario desarrollar este análisis para tratar de hallar de los elementos que conforman esta

²¹⁹ *Ibid.*, p. 396.

visión hallada en la novela. Esto nos permitirá responder qué significaba México para Kerouac. A través de las herramientas conceptuales de Norma Klahn, Mary-Louise Pratt, así como del estudio de Urs Bitterli, el siguiente capítulo lleva a cabo un análisis detallado de la crónica mexicana de *OTR*.

4. “...for it was fiesta, and we were so gay”: el México idílico de Kerouac

“–Piensa en este inmenso país que se abre ante nosotros, y en esas enormes montañas de Sierra Madre que hemos visto en las películas, y en las selvas que se extienden hacia abajo y en la meseta desértica, tan grande como la nuestra y que llega hasta Guatemala y Dios sabe adónde más... ¡Fiuuu! ¿Qué vamos a hacer? ¿Qué haremos? ¡Movámonos!”

En *The Highway* de Ray Bradbury se presenta la historia de Hernando, quien junto a su esposa e hijo vive al lado de una carretera mexicana por la cual pasan los turistas estadounidenses. En una ocasión, Hernando mira alarmado cómo una gran cantidad de automóviles manejan frenéticos hacia el norte, de vuelta a Estados Unidos. Cuando uno de ellos se detiene frente a su casa para pedir agua para el radiador de su coche, los tripulantes se muestran desesperados por regresar a casa porque, dicen en tono ominoso, que “ha sucedido.” Hernando se queda atónito, pues no sabe a qué se refieren, por lo que el conductor exclama con desesperación: “¡Ha llegado, la guerra atómica, *el fin del mundo!*” Después de que se marchan, regresa a trabajar la tierra y, mirando a su familia y casa intactas, se pregunta en voz alta, “¿A qué se refieren con ‘*el mundo*’?”²²⁰

La línea fronteriza entre México–Estados Unidos, además de separar a dos entidades nacionales, señala –como lo refiere la historia de Hernando– el límite entre dos mundos. No sólo hay diferencias étnicas y religiosas, también culturales, sociales y políticas. En ella parece terminar el desarrollo, la industrialización y el estado de derecho. Más allá, abunda la corrupción, la pobreza y la inestabilidad. Esta perspectiva se ha perpetuado a través de la cultura estadounidense, que

²²⁰ Ray Bradbury, “The Highway” en Ray Bradbury, *The Illustrated Man*, Nueva York, Avon Books, 1997 [originalmente publicado en 1951], pp. 59–60, <https://archive.org/details/illustratedman00brad> 1 (consulta: 15 de abril de 2018). El cuento se encuentra en las páginas 56–61.

presenta ambos lados de la frontera como una dicotomía: la “civilización”, por un lado y la “barbarie” por el otro. De acuerdo con Norma Klahn, en esta división entre países se “descubre el umbral para cruzar hacia lo desconocido”,²²¹ expresión que recuerda a lo dicho en la novela por el personaje de Cassady –“El final de Norteamérica. Ya no sabemos nada”–.²²² Para Kerouac, México era la “tierra mágica al final del camino”,²²³ lo que parece confirmar lo señalado por Klahn. De esta forma comenzó la construcción del país a través de las páginas de *OTR*, pues se trataba de una especie de frontera final en donde su aventura alcanzaría su conclusión.

Las expectativas de México habían sido alimentadas por Burroughs, así como por la forma en que el país había sido conceptualizado por la cultura estadounidense. Kerouac creía ser el fotógrafo de su propio viaje, seguro de que eran sus ojos los que encuadraban las imágenes capturadas, pero poco sospechaba que era la placa fotográfica donde se fijaban sus impresiones –oculta al interior de la cámara– la cual definía toda su visión. En ella estaban representados la suma de los prejuicios, referencias y símbolos referentes a México. Daniel Cooper Alarcón lo denomina “*mexicaness*”, en el cual México “es un concepto que abarca un amplio terreno, geográfico, social y cultural en el flujo histórico, se trata de un concepto que es producto de una compleja red de discursos a la vez que es un lugar físico.”²²⁴ Paralelamente, Norma Klahn se ha referido a él como “*south of the borderism*” y lo define como “la manera en que Estados Unidos y sus pobladores han llegado a aceptar a México, mientras continúan inventando la imagen del ‘otro’, defendiendo y definiendo la suya propia.”²²⁵ Tanto Alarcón como Klahn resaltan la influencia de Edward Said al señalar que se trata, ante todo, de una figura discursiva moldeada y patrocinada por grupos hegemónicos a través de la producción cultural,

²²¹ Norma Klahn, “La frontera imaginada, reinventada o de la geopolítica de la literatura de la nada”, en Ma. Esther Schumacher (comp.), *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 463.

²²² Kerouac, *En la carretera*, p. 386.

²²³ *Ibid.*, p. 389.

²²⁴ Daniel Cooper Alarcón, *The Aztec Palimpsest. Mexico in the Modern Imagination*, Tucson, The University of Arizona Press, 1997, p. XV.

²²⁵ Klahn, *op. cit.*, p. 461.

como la literatura, la prensa y la cinematografía.²²⁶ De acuerdo con Klahn, la aventura estadounidense en México puede ser “positiva o negativa” pero siempre hace alusión a la dicotomía entre las diferencias insalvables de los caracteres mexicano y estadounidense.²²⁷ Esto permite que la perspectiva estadounidense sobre el viaje en México llegue a distintas conclusiones, aunque siempre parta de los mismos supuestos sobre el país.

En este capítulo se identifican los elementos que conforman al México de *OTR*. En primer lugar, se construye como un escape, un lugar que contrasta con Estados Unidos, en donde el narrador y el personaje de Neal se sienten atrapados y perseguidos. Segundo, se reconoce como un entorno exótico cuya principal característica es ser distinto del país natal de los protagonistas. En este sentido, se representa como una amalgama de partes distintas cuyo hilo conductor es su carácter exótico. En tercer término, se identifica que el autor utiliza el vocablo de *felajin* o *indios felajin* o *indios* para referirse a los mexicanos, sin distinguir entre su etnicidad, color de piel o clase social, lo cual se considera como la conclusión lógica de su visión exótica, así como un recurso retórico que lo coloca en los márgenes de la modernidad, aunque se trata de una apreciación surgida desde la posición privilegiada del turismo poscolonial, lo que parece contradecir su propósito. En cuarta instancia, se señala la manera en que el *felajin* posibilita el reconocimiento del prejuicio estadounidense contra los mexicanos de parte del narrador, lo que lo lleva a tratar de superarlo con resultados mixtos. Por último, se relaciona la crónica mexicana en *OTR* con los viajes de exploración llevados a cabo por europeos alrededor del siglo XVIII mediante el trabajo de Urs Bitterli, lo que ubica a Kerouac como parte de la conversación occidental sobre la otredad. Asimismo, se trata de comprender esta construcción teniendo en cuenta al público para el que Kerouac escribía, lo que lleva a sugerir que México es, en cierta forma, *descubierto* por el narrador.

²²⁶ Alarcón señala que es posible “escrutar la producción sistemática de *mexicaness* para develar y entender los intereses económicos, sociales y políticos que la impulsan.” *Op. cit.*, p. XIV, XV. TP.

²²⁷ Klahn, *op. cit.*, p. 463.

4.1 México como un escape

A través de *OTR*, Kerouac comprende al viaje como un escape en el que no sólo uno se aleja de la sociedad, sino uno en el cual se trata de recrear el país idílico al que la familia de su padre había emigrado a principios del siglo XX. Kerouac viajaba para escapar de sus problemas: su madre controladora, los pesados intelectuales neoyorquinos –quienes no entendían por qué siempre vestía mezclilla y franela–, el rechazo continuo del mundo editorial y la falta de empleo fijo. Es esta pulsión, como lo ha señalado Sampedro, la que instiga el viaje inaugural del libro.²²⁸

El viaje a México se concibió en un principio como una oportunidad para despejar la mente y escribir, algo que Kerouac ya había tratado de hacer desde que se llevó a su familia a vivir a una parcela a las afueras de Denver. Cuando ese proyecto fracasó, contempló trabajos de construcción y minería en todo Estados Unidos, pero prefirió pasar el verano en la Ciudad de México con Burroughs porque no tenía nada mejor que hacer.²²⁹ Los itinerarios que Kerouac había presentado en la novela seguían cierto patrón: dirigirse a donde se encontrara algún viejo amigo, huir de sus problemas y encontrar inspiración. No obstante, el periplo mexicano sería distinto, porque al llegar allí, se encontraría aislado, con la única excepción de Burroughs, quien en ese entonces estaba muy ocupado explorando los círculos de adictos en San Juan de Letrán. En México, Kerouac, podría encontrar una inspiración distinta, una que los vacacionistas buscan con ahínco: un lugar nuevo donde tomar un respiro del mundo real.

De acuerdo con Drewey Wayne Gunn, existe un antecedente entre los escritores estadounidenses, quienes tienen una “reiterada necesidad [...] de escapar de su propia cultura para encontrar una perspectiva” y para ello recurren a México.²³⁰ ¿Qué clase de perspectiva nueva se encuentra en el país del sur? La

²²⁸ “El motivo que mueve a Sal a realizar ese primer viaje es, por tanto, la curiosidad por conocer el Oeste, pero también la necesidad de huir de su propia situación personal, una depresión provocada por la separación de su mujer. Éste es precisamente el acontecimiento que abre la novela.” Sampedro, *op. cit.*, p. 147.

²²⁹ Nicosía, *op. cit.*, p. 322.

²³⁰ Drewey Wayne Gunn, *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556–1973*, tr. de Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 285.

respuesta puede encontrarse en las diferencias fundamentales entre ambos países, pues, mientras Canadá es un país distinto y se encuentra –al igual que México–, cerca de Estados Unidos, lo cierto es que comparte un gran número de cualidades con aquél, entre ellas, la herencia anglosajona y niveles parecidos de desarrollo industrial. No sólo son países ricos, también son culturalmente afines. La diferencia principal es que México, como un país poco desarrollado, se concibe como una aventura cultural, así como un espacio análogo a la *frontier* oeste perdida, es decir, como un espacio de libertad.²³¹ Es por ello que Klahn sugiere que México se ha concebido como un espacio “para evadirse, para huir de la ley o de códigos sociales implícitos”, así como “para romper con las reglas.”²³²

Una de las películas favoritas de Kerouac, *El tesoro de la Sierra Madre* de John Huston (1948), estelarizada por Humphrey Bogart y Tim Holt –basada en el libro de Bruno Traven–, pudo haber contribuido a esta impresión. En ella, los protagonistas, un par de mendigos estadounidenses que viven en México sin ninguna preocupación, conocen y se asocian con un compatriota que quiere explotar una veta mineral, lo cual les permitiría hacerse ricos en poco tiempo. Sin embargo, pronto se cierne sobre ellos una amenaza que podría arrebatarles todo mediante la violencia. Una serie de elementos remiten al género *western*: el uso del plano americano, el dominio del hombre sobre la naturaleza, así como la ausencia generalizada de la ley. En la película, el sur mexicano se convierte en un entorno similar al oeste mítico. Se trata de un lugar donde la civilización es incipiente y las riquezas se pueden obtener mediante el trabajo duro, es decir, se encuentran allí para que alguien las aproveche.

La manera en que México se construye como la antinomia de Estados Unidos en la novela de Kerouac recuerda a la trama de Traven, pues si en ésta lo que sucede en México sólo puede suceder allí, ya que el oeste estadounidense se ha perdido, de manera análoga en *OTR* la libertad sale a relucir con frecuencia durante

²³¹ Burroughs así lo había interpretado y por ello había huido hacia México. De igual forma, es un lugar común en la ficción estadounidense el que los criminales pretendan huir hacia México.

²³² Klahn, *op. cit.*, p. 464.

el periplo mexicano, algo que no sucede cuando el protagonista/narrador se encuentra en su país natal.

Esto es claro cuando se revisa un apartado anterior al viaje mexicano, una ocasión en que el narrador, Cassady, Al Hinkle –amigo de éste de Denver– y LouAnne –ex esposa de Neal– fueron detenidos por la policía en su camino a Nueva Orleans por exceso de velocidad. Los agentes sospechaban que se trataba de unos delincuentes depravados que corrompían a la pobre de LouAnne, quien creyeron que era menor de edad. Fueron interrogados y amenazados: si no pagaban la multa, se llevarían a Cassady a Pennsylvania, donde le harían una “acusación concreta”.²³³ Esta anécdota sugiere que los policías buscaban cualquier motivo para encerrarlos, lo que a todas luces era una injusticia. Finalmente pudieron zafarse de este problema pagando una multa de 25 dólares, más un soborno, lo que los dejó sin un centavo para el resto de su viaje. El narrador sugirió que haberles quitado todo su dinero “equivalía a una invitación al robo.”²³⁴ El personaje de Cassady, quien entendía muy bien este proceder, señaló: “Me quita todo el dinero y me acusa de vago. Esos tipos lo tienen todo tan fácil.”²³⁵ Esta anécdota lleva al narrador a concluir que “los policías norteamericanos se hallan embarcados en una guerra psicológica contra aquellos norteamericanos que no se dejan amedrentar con papeles imponentes o amenazas.”²³⁶ Esta historia coloca a los protagonistas, unos jóvenes despreocupados que cruzan el país frente a los que podrían considerarse como sus antagonistas: los policías, figuras autoritarias que restringen la libertad porque pueden, quienes pueden torcer la ley a voluntad para castigar a aquellos que no se

²³³ Kerouac, *En la carretera*, p. 196. Ante la amenaza, preguntaron qué tipo de acusación se haría contra Cassady, a lo que les respondieron: “No importa qué acusación. No te preocupes por eso, listillo.” *Ibid.* Lo que revela arbitrariedad del autoritarismo de los policías estadounidenses. Por otro lado, no se explica bien por qué tendrían que llevarlo a Pennsylvania, pues estaban cruzando Virginia hacia el sur.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 197. Cassady quería “volver a Virginia a pegarle un tiro a aquel poli en cuanto se hiciera con una pistola.” *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 197. Hay que recordar que Kerouac se desempeñó por algunos meses como guardia de seguridad en las barracas de marineros en Oakland en 1947. Nunca sintió que estuviera “hecho para ser policía” y opinaba que sus compañeros eran “un grupo de hombres horribles, [...] con alma de policías.” *Ibid.*, p. 98, 101.

ajustaban a sus estándares. El personaje del policía se coloca como un símbolo del autoritarismo y la paranoia que existía en la sociedad de la posguerra.

Este episodio contrasta con lo que Kerouac escribe una vez que sus protagonistas llegan a la línea divisoria entre México y Estados Unidos. Al cruzar, “los [agentes de aduana] mexicanos miraron nuestros equipajes con desgana. No parecían en absoluto funcionarios. Eran holgazanes y afectuosos. Neal no podía dejar de mirarlos.”²³⁷ Más adelante, se encontraron con otro agente, cuando dormían en su coche a las afueras del pueblito El Limón, al sur de Tamaulipas, cuya amabilidad y despreocupación provocó esta reacción: “Dios nunca ha hecho que tengamos estos policías adorables en nuestra Norteamérica. Nada de sospechas, nada de líos, nada de molestias; era el guardián del pueblo dormido, y no había más que hablar.”²³⁸ Este contraste es necesario para entender la forma en que ambas entidades nacionales se construyen a lo largo de *OTR*. Por un lado se encuentra la ley estadounidense, que busca acosar y reprimir a los jóvenes, y por el otro, están los funcionarios mexicanos, quienes se contentan con supervisar de lejos, cuya indiferencia permite a la vida florecer y seguir su curso. Esta diferencia se hace manifiesta tan pronto como se cruza al otro lado, lo que funciona como una promesa de lo que se encontraba más adelante: la libertad. En realidad, diría Klahn, lo que sucede es que esta diferencia entre ambos países se construye a partir de un punto de vista que subraya la diferencia fundamental entre dos entidades, una de las cuales se halla más cercana a la civilización, mientras que México, al contrario se describe como un lugar incivilizado, lo cual no se aprecia como una falta, sino como un acierto. Entonces es posible apreciar la manera en que no sólo el paisaje cambia tras cruzar la división entre ambos países, pues se modifica también el escenario en que los protagonistas actúan. Transitan entre la civilización y la falta de ésta, pasan de ser susceptibles de ser considerados como criminales de poca monta y vagabundos a ser –aunque no puedan o no quieran reconocerlo– extranjeros y como tales, turistas.

²³⁷ *Ibid.*, p. 388. Cassady señaló con asombro: ¿Estáis viendo cómo son los *polis* en este país? ¡No puedo creerlo! -Se frotó los ojos-. Debo de estar soñando." *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, p. 414.

Para entender la naturaleza del turismo de Kerouac en México, creo que vale la pena repasar el caso de Katherine Anne Porter, célebre escritora estadounidense de la primera mitad del siglo XX, cuya experiencia en México, donde vivió por muchos años, fue muy distinta. Ella ya estaba familiarizada con el país cuando se quedó a vivir en la capital y sus alrededores en la década de 1920. Durante sus viajes, conoció a Diego Rivera, presencié la filmación de un segmento de *¡Que Viva México!* de Serguei Eisenstein, investigó y escribió sobre el arte nacional, publicó en las páginas de *El Herald* y hasta tuvo tiempo de desencantarse de la izquierda revolucionaria nacional.

Jack Kerouac, al contrario, viajó en carretera junto a Cassady en un coche medio destartado desde Colorado hasta la Ciudad de México, donde se quedó a vivir con su viejo amigo Burroughs. Allí, fumó marihuana, se emborrachó y escribió sin distracciones. Jorge García-Robles ha señalado con tino: “en México, Jack más bien entró en contacto con gente pandrosa y extrema en sus formas de vida, no con intelectuales bienpensantes.”²³⁹ Pudiendo haberse desempeñado como intelectual extranjero en un país menos desarrollado, como lo hizo Porter –cuya natural curiosidad la llevó a escribir un volumen sobre el arte mexicano, así como una serie de narrativas breves donde intentaba aprehender el modo de ser nacional–, prefirió tomar el papel de turista despreocupado. Por ejemplo, llama la atención que Burroughs se haya inscrito en un curso sobre cultura maya en el *Mexico City College*, pues estaba muy interesado en el carácter “siniestro, oscuro y caótico” del país.²⁴⁰ Kerouac, al contrario, no tenía interés alguno en convivir con la comunidad estadounidense en México. Tampoco veía la utilidad de infiltrarse entre la intelectualidad esnob de otra nación, después de haber sido rechazado y humillado por la élite cultural neoyorquina. Mucho menos le interesaba la enredada historia de un país ajeno, sobre todo de uno que no tenía incidencia en su árbol genealógico.²⁴¹

²³⁹ García-Robles, *op. cit.*, p. 104.

²⁴⁰ Carta de Burroughs a Kerouac, 1951, citada por Howard Campbell, "Beat Mexico. Bohemia, Anthropology and 'the Other'", *Critique of Anthropology*, Londres, vol. 23, no. 2, junio 2003, p. 216.

²⁴¹ En contraste, durante su posterior estancia en Francia, Kerouac gustaba de revisar viejos archivos en busca de sus antepasados bretones antes de su migración a Quebec.

Hay que decirlo, a Kerouac no le interesaba el país, sino lo que este representaba: una posibilidad.

De acuerdo con Paul Fussel, el turista, al contrario del explorador, persigue aquello que ha sido preparado con anticipación para su disfrute.²⁴² Si se toma en cuenta que la carretera Panamericana había sido completada apenas unos años antes del periplo de Kerouac y que el gobierno mexicano publicitaba con entusiasmo al país como un destino turístico entre los estadounidenses desde la década de 1940,²⁴³ esta definición parece adecuada.

Al parecer, Kerouac era consciente de este aspecto, pero cabe preguntarse la importancia que jugó en su perspectiva. En uno de los episodios contenidos en la novela, Kerouac y sus amigos asistieron a un burdel en Ciudad Victoria, Tamps., donde bailaron, bebieron y escucharon mambo a un volumen que los dejó “anonadados durante unos segundos, al caer en la cuenta de que nunca habíamos osado poner la música tan alta como nos había gustado (y nos gustaba así, a ese volumen).”²⁴⁴ Kerouac describe el episodio como una fiesta en donde todo el vecindario detuvo sus actividades y fue a ver a los “norteamericanos [sic] que bailaban con las chicas.”²⁴⁵ Los tres amigos fueron tratados como reyes, disfrutaron

²⁴² Paul Fussel: “El explorador busca lo que no ha sido descubierto, el viajero lo que ha sido descubierto por el hombre en la historia y el turista lo que ha sido descubierto por los empresarios y preparado para él por medio de las artes de la publicidad de masas.” Citado en Klahn, *op. cit.*, p. 466 *apud* Paul Fussel, *Abroad: British Literary Travelling Between the War*, Nueva York, Oxford University Press, 1980, p. 39. Si bien es cierto que Kerouac, Cassady y Jeffries no transitaron las avenidas tradicionales del turista en México, –por ejemplo, a Kerouac le aburría visitar el Zócalo y las pirámides de Teotihuacán; sólo visitó ambos años después ante la insistencia de Ginsberg, hecho marcado por la única fotografía conocida de Kerouac en el país– el estado mexicano ya tenía en pie una infraestructura suficiente para colocarse como un destino para los estadounidenses, lo que queda ejemplificado por la habilidad para el desfalco demostrada por los administradores del burdel en Ciudad Victoria.

²⁴³ Ricardo Pérez Monfort, "'Down Mexico Way'. Estereotipos y turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940" en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.), *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1919–1945*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, p. 159. Pérez Monfort apunta: “Siguiendo los lineamientos de una producción determinada por los requerimientos de un consumo masivo aunque específico -el estado-, las representaciones de México también estuvieron determinadas por el gusto y las expectativas de ese público igual de simplificador y aún más palpablemente conformista.” *Ibid.*

²⁴⁴ Kerouac, *En la carretera*, p. 403. El narrador opinó además que así es como debía de sonar una máquina de discos: “es la forma para la que se inventaron.” *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

de las mujeres y derrocharon su dinero, el cual los hacía sentir como millonarios.²⁴⁶ Al final de su fiesta, sin embargo, fueron sorprendidos por una cuenta de más de “trescientos pesos –o treinta y seis dólares norteamericanos–, que era mucho dinero” para gastar en un burdel.²⁴⁷ Esto le ocasionó algo de molestia a los estadounidenses, aunque no rompió la ilusión creada por el mambo, el alcohol y las mujeres del lugar, pues se sintieron inmersos en un “orgiástico sueño último.”²⁴⁸ Es claro que el administrador del lugar sabía que, al ser estadounidenses los tres clientes, era su deber verles la cara, lo que puede ayudar a dar una idea del flujo constante de turistas estadounidenses a una zona como Ciudad Victoria, que se encuentra a unas horas del cruce fronterizo. Esta actitud abusiva, no obstante, no aplacó el entusiasmo del autor, por lo que se trata de la primera instancia en que el texto se niega a creer que México fuera capaz de malicia alguna, sin importar cuánta perfidia sus habitantes mostraran hacia él, o cuánta mala suerte encontrara a su recorrido, de lo cual se hablará más adelante.

Kerouac en México, como el extranjero de Julia Kristeva, estaba “disponible y liberado de todo.”²⁴⁹ Empero, esta libertad del deber se complementaba con una libertad del tener. En México, Kerouac no era nadie ni tenía nada. Pero esto no le contrariaba y, en cambio, lo complacía.²⁵⁰ Al igual que el extranjero de Kristeva, “de haberse quedado en su tierra, quizás habría sido un marginal, un enfermo, un fuera de la ley.”²⁵¹ En cambio, en México era un turista.

En la crónica mexicana de Kerouac está implícita una comodidad. En uno de los viajes con Cassady y LouAnne, escribió que habían robado gasolina, cigarros y víveres como una forma de demostrar la precariedad de su situación, que la vida en

²⁴⁶ “Yo conocía bien el valor del dinero mexicano; para mí era como si tuviera un millón de pesos.” *Ibid.*, p. 405.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 407.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 408.

²⁴⁹ Kristeva, *op. cit.*, p. 21.

²⁵⁰ Posteriormente tendría más razones para mantener una vida nómada, cuando su segunda esposa lo demandó para obtener la pensión alimenticia de su hija, a quien Kerouac rehusaba a reconocer como propia. Para su mala fortuna, su súbita fama a partir del éxito de *OTR* en 1957 lo convirtió en un blanco fácil para ella y para sus fanáticos, así como para críticos y periodistas. No obstante, tras esa fecha, no volvió a visitar el país y se refugió en su vida doméstica y en el alcoholismo.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

el camino era a menudo miserable pero aún así necesaria. En cambio, en la carretera mexicana, no refirió que se viera obligado a recurrir al robo, tampoco que fuera acosado por la policía local, lo que en cierta forma coloca a México como un país donde el viaje era asequible, al menos dentro del marco de referencia de la novela. De esta forma, nuestro país se construyó como una alternativa a Estados Unidos, pues a lo largo de *OTR*, se hila una narrativa en la cual uno aparece como la antinomia del otro. Si en éste se coartaba el derecho al disfrute, al nomadismo, en aquél no había límites para la libertad personal; si en éste el autoritarismo asomaba su rostro, en aquél no se apreciaba más que la displicencia con la que sus autoridades dejaban que la vida transcurriera. De esta forma, el autor recalca la diferencia fundamental y radical entre ambos países, prefiriendo la otredad que se atribuye a México.

4.2 Una tierra exótica

En 1939, la exitosa canción “*South of The Border*” colocó a México como un lugar donde las fantasías románticas eran posibles, donde era posible enamorarse de una *señorita*, andar a caballo en las haciendas y donde la *fiesta* daba paso a la felicidad. A pesar de ello, la canción termina por demostrar que toda fantasía debe llegar a un fin y que la aventura mexicana es una temporal: “*Then she sighed as she whispered, 'manana'/Never dreaming that we were parting/And I lied as I whispered, 'manana'/Cause our tomorrow never came [...] The misión bells told that I mustn't stay/South of the border, Mexico way*”²⁵²

México era, como lo ha señalado Ricardo Pérez Monfort, conveniente y fascinante. La cercanía geográfica determinaba su conveniencia, mientras que su exotismo, es decir, el hecho de que fuera tan distinto a su vecino del norte, constituía su canto de sirena.²⁵³ Para Kerouac, este exotismo significaba que México estaba

²⁵² “*South of the Border*”, escrita por Jimmy Kennedy y Michael Carr para la película de 1939 del mismo nombre.

²⁵³ Pérez Monfort, *op. cit.*, p. 159. En la melodía “*South of the Border*”, de la cual Klahn tomó prestado el nombre, se narra el romance del protagonista estadounidense con una mujer mexicana. Allí se encuentran codificados los aspectos idílicos del exotismo mexicano: mujeres bellas, felicidad, fiestas,

conformado de partes disímboles y elementos extraños cuyo único denominador en común era su naturaleza exótica, es decir, su carácter no estadounidense. Las calles de Nuevo Laredo le parecían las de Barcelona y los ancianos allí le recordaban a “oráculos orientales.” En Monterrey, encontró “aceras repletas de humanidad estilo Hong Kong” mientras que a las afueras de la ciudad había cabañas “de aire africano.” En Ciudad Victoria, Tamaulipas, observó “estrechas calles árabes”, y el prostíbulo donde bailaron se convirtió en un “extraño paraíso árabe.” Antes de entrar a la Ciudad de México, Kerouac encontró unos mexicanos que le parecen habitantes de la “Antigüedad”, de “Judea”, provenientes del “mundo dorado del que venía Jesús.”²⁵⁴ México se parecía a cualquier otra cosa más que a sí mismo.

En el texto, Kerouac expresa una sed por ver y describir todo ello que aparecía como separado del universo de cosas estadounidenses. No obstante, esta experiencia se vinculaba con aquello que el autor creía saber sobre lo distinto a lo conocido. Juan Ortega y Medina escribió que los conquistadores españoles, al fundar pueblos en tierras mesoamericanas y nombrarlos en honor a sus poblaciones natales, identificaban “la novedad con la tradición [...] para no perderse física y espiritualmente.”²⁵⁵ Kerouac, al encontrarse en un lugar ignoto, trataba de situarse epistemológicamente en él, nombrándolo para no sentirse perdido. Es sólo que, en lugar de tener la urgencia de nombrar lugares “nuevos”, sentía la necesidad de decir a qué le recordaban, a qué se parecían. De esta forma, el panorama dejaba de ser sólo mexicano y se convertía en un amasijo de referencias con poca o nula relación entre sí, una especie de prueba de Rorschach en la cual la mancha negra en forma de México hace que el autor recurra a pensar en todo aquello que era *exótico*.

Mary Louise Pratt ha señalado que los escritores europeos “reclaman

aventura y romance, todo dentro del alcance de un viaje –en este caso, de una cabalgata. Curiosamente, el amorío fugaz narrado en la canción es similar al que Kerouac tuvo con Bea Franco: un aventurero se enamora de una mexicana impulsado por un fetichismo étnico, se divierte y, a pesar de la promesa de reencontrarse, al final la abandona para regresar a su normalidad. Es lícito preguntarse si Kerouac ya conocía la melodía y si el episodio de Bea Franco fue adaptado para hacer homenaje o referencia a la melodía, sugerido por el uso del vocablo *mañana*.

²⁵⁴ Kerouac, *En la carretera*, p. 388, 389, 394, 395, 421.

²⁵⁵ Juan A. Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 29.

autoridad para su visión" al momento de escribir sobre sus viajes en el mundo no desarrollado. Esto quiere decir que lo que el escritor describe es lo que hay, que no hay forma de verlo de otra manera ni existe un atenuante para los calificativos empleados. Kerouac efectivamente reclama autoridad para su visión y nunca aminora su punto de vista, aunque en sus descripciones no se aprecia la misma actitud denostadora que Pratt denuncia, según la cual el escritor europeo "condena", "trivializa" y se "disocia" lo que ve.²⁵⁶ Las descripciones del autor corren en el sentido inverso, en lugar de considerar oprobiosa la naturaleza exótica del lugar descrito, se le alaba por ello. Al contrario de los autores citados por Pratt, para Kerouac, la principal ventaja de México es su diferencia, su falta de civilización. Ello permite que en el texto, el país se construya no sólo como ontológicamente distinto, sino como una especie de ventana por la cual el autor describe simultáneamente al resto del mundo, tanto en sus paisajes como en sus habitantes y es por ello que la consecuencia lógica de este exotismo culmine en el uso repetido del vocablo "felajin".

Al utilizar este término, Kerouac creía que estaba superando la visión de los mexicanos que provenía del "estúpido folklore norteamericano",²⁵⁷ sin embargo, como se ha visto, ésta tenía sus raíces en la construcción de la otredad mexicana frente al *nosotros* estadounidense. En un breve párrafo que está cargado de simbolismo, Kerouac teoriza que los mexicanos era "inequívocamente" indios y que se trataba de los "felajin", aquellos indios que "rodean el mundo desde Malaya a la India, a Arabia, a Marruecos, a México, a Polinesia."²⁵⁸ Es decir que, según el autor, los mexicanos no eran mexicanos, sino más bien eran indios cosmopolitas, indistinguibles de los indios del Medio Oriente, Asia y África.²⁵⁹

²⁵⁶ Mary-Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 388, 389.

²⁵⁷ "No se parecían en nada a los Pedros y Panchos del estúpido folklore norteamericano." Kerouac, *En la carretera*, p. 421.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 396.

²⁵⁹ Se recuerda la definición que Albuquerque-García proporciona del relato de viaje, en la cual refería que éste se podía definir por su apego a una descripción factual que pretende cierta objetividad. Pues bien, este pasaje de *OTR* puede servir para confirmar su perspectiva subjetiva a pesar del predominio de la descripción. Albuquerque-García, *op. cit.*, p. 16.

4.3 Los indios “felajin”

Felajin es el plural del vocablo árabe *fallah* que quiere decir “campesino”. Este vocablo llegó a Kerouac mediante Burroughs, quien era un lector voraz de historia, sociología y psicología y estaba familiarizado con la ambiciosa obra de Oswald Spengler, *La decadencia de occidente*, publicada en dos volúmenes entre 1918 y 1922 en Alemania. Spengler postuló una novedosa interpretación de toda la historia humana, en la cual se superaba la perspectiva eurocentrista que dividía a la historia entre antigua, medieval y moderna. En su lugar, proponía un sistema global según el cual las civilizaciones humanas debían ser evaluadas como organismos vivos y que, como tales, evolucionaban desde una niñez hasta llegar a una decadencia; se trataba de una concepción cíclica de la historia.

Spengler señaló que los pueblos pasaban por tres etapas de desarrollo: la primitiva, la que está inserta en la cultura y la *felajin*. La etapa primitiva es la antecesora de lo que denomina “pueblo–cultura” o *naciones*, en las cuales “subyace una idea.”²⁶⁰ Por su parte, los pueblos–felah o *felajin* son aquellos que han *sobrevivido* a una cultura, como por ejemplo, “las poblaciones egipcias en los tiempos postromanos.”²⁶¹ Spengler dice que, tanto para los pueblos primitivos, como para los *felajin*, “la vida, tal como la experimentan [...] se trata tan sólo de un ir y venir zoológico, [se trata de] una existencia sin planear que sucede sin propósito ni cadencia en la caminata por el tiempo, en la cual los eventos son muchos, pero están desprovistos de significado.”²⁶² Por otro lado, “los únicos pueblos históricos, para quienes la existencia *es historia mundial*, son las naciones.”²⁶³ Los *felajin*, entonces, son –por así decirlo– los *que quedan* de una cultura que floreció, cayó en decadencia y de la cual ahora no existen más que campesinos que están a merced de los eventos históricos, los cuales están fuera de su control. Mientras que la

²⁶⁰ Oswald Spengler, *The Decline of the West. Perspectives of World–History*, tr. de Charles Francis Atkinson, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1922, p. 69, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.96490> (consulta: 15 de febrero de 2018). Cursivas propias. TP.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 169. TP.

²⁶² *Ibid.*, p. 170. TP.

²⁶³ *Ibid.*, p. 171. TP.

nación spengleriana construye y se expande, los *felajin* se limitan a vivir entre las ruinas de una existencia sin objetivo.

Kerouac tomó este concepto y lo puso, no de cabeza, sino de costado. Donde Spengler vio la gloria desdibujada de un pueblo falto de motivos para existir, Kerouac vio a la población inmemorial que, mediante su labor cotidiana, banal, rutinaria e intrascendente vive mejor que cualquier otra civilización. Kerouac sólo modificó su valorización y dejó intactas las implicaciones esencialistas de la conceptualización de Spengler, pues no discutió sobre la condición de atraso de los *felajin*, tan sólo se convenció de que los prefería, precisamente por vivir fuera de la historia.

A lo largo de la crónica mexicana de *OTR*, el recorrido a través del país es a menudo expresado en términos de reverencia y maravilla, en el cual los protagonistas se cruzan con paisajes, elementos y personajes que les remiten bien a los relatos bíblicos o a cierta vaga sensación que da cuenta de una cualidad histórica. Por ejemplo, cuando unas niñas trataron de venderles chucherías, los tres viajeros se vieron sorprendidos por sus miradas: “*Eran ojos como los que la Virgen María debió de tener cuando era niña. Vimos en ellas la tierna y misericordiosa mirada de Jesús y nos miraban a los ojos sin pestañear.*”²⁶⁴ Se trata de una comparación significativa si recordamos el catolicismo en el que Kerouac se crió, al cual se apegaba fervientemente durante su niñez. Este pasaje, además de resaltar la noción *beat* de que lo divino podía hallarse entre lo mundano, como sucede a lo largo de *OTR*, sugiere que los personajes se encontraban ante seres completamente distintos, cuya divinidad inspiraba humildad, lo que planteaba asimismo la posibilidad de redención de los protagonistas.

Más adelante puede hallarse esta descripción:

Casi perdí el juicio cuando pasamos a través de un polvoriento y ruinoso pueblo de casas de adobe, en el que centenares de pastores se hallaban congregados a la sombra de un muro desvencijado. Sus largas túnicas removían el polvo, sus perros brincaban, sus hijos corrían, sus mujeres, con la cabeza baja, miraban con expresión doliente mientras *los hombres, que empuñaban altos cayados, nos veían pasar con porte noble, de jefes, como si les hubiera interrumpido en sus meditaciones*

²⁶⁴ Kerouac, *En la carretera*, p. 418–419. Cursivas propias.

*comunales bajo el sol el paso de aquel ruidoso y absurdo trasto norteamericano con sus tres maltrechos ocupantes.*²⁶⁵

En este caso es interesante el contraste entre la sabiduría personificada por los mexicanos y los tres estadounidenses “maltrechos” que interrumpen la escena con su “trasto”, como si se tratara de un beodo que irrumpe la solemnidad de una misa, pues la narración sugiere que ellos no pertenecen allí. Esta escena puede interpretarse como un reconocimiento de Kerouac de su propia extranjería y como un reconocimiento tácito de su inferioridad espiritual. Como si se tratara de un intruso, Kerouac irrumpe en la existencia pacífica, inmemorial, ahistórica, solemne y natural de los *felajin*. No obstante, ambas fantasías poco tiene que ver con el otro, pues se trata de proyecciones que hace el narrador sobre quien se convierte en el objeto de su observación. Lo que llama la atención sobre estas inspiradas descripciones es que en ningún momento los mexicanos son aproximados por el narrador, que no se intenta salvar la distancia que existe entre el observador y el que es observado. En el caso de las niñas, el narrador no trata de conocer más de ellas, porque no quiere romper la ilusión de su divinidad, una que se basa en la proyección de valores y cualidades basadas en una visión superficial e ignorante de su autor. Con los pastores sucede lo mismo, pues, si se trata de una postal que el narrador observa desde su automóvil, no puede tratarse de una observación larga y detallada –además, si le fascinó tanto la visión, ¿por qué los personajes no se detuvieron a conocer y ver de cerca a los pastores antiquísimos y solemnes?–, sino de una mirada apresurada, en la cual no existe voluntad para conocer los detalles, sólo para confirmar una hipótesis del autor.

Robert Holton ha señalado que Kerouac volcó su fe hacia los *felajin* debido a que “le parecían estar situados, culturalmente hablando, fuera de las estructuras, categorías, deseos y frustraciones de la modernidad,” lo que le permitía liberarse “de los deseos convencionales de la clase media blanca.”²⁶⁶ Holton sugiere que la sencillez atribuida a la figura del *felajin* puede vincularse a predilección que Kerouac tenía por la cultura afroamericana –en particular con el jazz y su principio

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 421. Cursivas propias.

²⁶⁶ Robert Holton, “Kerouac Among...”, p. 79. TP.

improvisatorio—, ya que en ambas, la inmediatez y la espontaneidad abren la posibilidad de “acceder a una profundidad que la cultura dominante no permite.” Holton opina que la figura del felajin “permite representar una postura que no es del todo premoderna ni posmoderna, sino más bien extramoderna.”²⁶⁷ Es decir, que el felajin del texto se coloca fuera del paradigma de la modernidad, al igual que el Hernando de Bradbury se encontraba en un *mundo* distinto al de los visitantes estadounidenses. Para nuestro narrador, esta cualidad de estar colocado fuera de la modernidad y de la historia es precisamente lo que permite que México pueda considerarse un espacio propicio para la heterogeneidad, para la libertad.

En el centro del concepto del *felajin* se encuentra la idea que México es un remanso de paz, alejado del capitalismo, la tecnología y los conflictos mundiales, es decir, como una entidad fundamentalmente distinta de Estados Unidos, como lo ha señalado Klahn:

los anglosajones se construyeron o inventaron a ellos mismos -en estereotipos de moral superior, con gran capacidad de trabajo y prósperos- los mexicanos, en el mejor de los casos, podían ser misteriosos, románticos, amantes de la diversión, relajados, pintorescamente primitivos, o por lo contrario, conspiradores, sensuales, desordenados, perezosos, violentos e incivilizados.²⁶⁸

Una visión similar a la de Kerouac, en la que México es alabado en lugar de despreciado por su supuesta inferioridad puede encontrarse en un libro de 1931, titulado *Mexico: A Study of Two Americas* de Stuart Chase, en el que se llevó a cabo una comparación entre dos poblaciones, Tepoztlán en México y Middletown en Estados Unidos. En México, Chase encontró un pueblo que, si bien no “rechazaba del todo los logros de la era de las máquinas”, disfrutaba más las “cualidades de la vida y de los valores” de un mundo previo a la industrialización. En México, el tiempo se medía por “el sol y el clima, no por los relojes”, y sus habitantes no deseaban ni riquezas ni objetos.²⁶⁹ Chase interpretaba esta cualidad “primitiva” como una

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 83-84. TP.

²⁶⁸ Klahn, *op. cit.*, p. 461-462.

²⁶⁹ Anteriormente en la novela, el narrador ya había prefigurado esta alternativa mexicana mientras se encontraba entre los jornaleros mexicanos de California. Cuando Freddy, el hermano de Bea Franco y su amigo, Ponzo, le dicen que pueden conseguir dinero fácilmente transportando estiércol

ventaja, pues los mexicanos, desprovistos de máquinas para el trabajo agrícola, dependen los unos de otros. Aunado a la laxitud de su gobierno, es decir, lo que percibió como falta de control burocrático, Chase llegó a pensar que Tepoztlán podía considerarse como un reflejo auténtico de Estados Unidos antes de su industrialización, creyendo que allí podrían encontrarse los preceptos básicos de la democracia jeffersoniana: el pequeño propietario y un gobierno reducido.²⁷⁰ Es claro que Kerouac hace eco de las ideas de Chase, a pesar de que es poco probable que lo haya leído. Como lo ha señalado Klahn, se trata de una firme expresión del *south of the borderism*: México puede ser bueno o malo, pero siempre se parte de los mismos principios que lo colocan en contraste frente a Estados Unidos.

Por otro lado, el recurso del felajin, de acuerdo con Jorge García-Robles, permite que el autor asuma un “disfraz de la inocencia”, según el cual la inocencia que el narrador mantiene a lo largo de la novela se proyecte sobre el país en un esfuerzo desesperado para encontrar un refugio, tanto físico como metafísico. Esta doble inocencia está basada en un sentimiento nostálgico, el cual afirmaba una pretendida moralidad pueblerina e inocente para sí mismo, representativa de un país que sólo existía en sus recuerdos, a la par de una inocencia desorbitada para un lugar en el cual las reglas opresivas del capitalismo burocrático dejaban de existir para dar pie a un entorno de libertad en donde el individuo recobraba su poder y autonomía.²⁷¹ García-Robles señala que, debido a esta imagen del mexicano como *felajin* perfecto, sabio y grave, Kerouac, a lo largo de su vida y de sus obras, mantuvo una fidelidad hacia el país, pues, a pesar de la pobreza, la baja calidad de

en el camión de Ponzo, el narrador descubre, que “mañana” resumía su ética de trabajo y solución para todo: “Hoy bebemos. Mañana trabajamos [...] *Mañana* lo hacemos”. Kerouac consideraba que “mañana” era “una palabra preciosa [...] que probablemente quiere decir ‘paraíso’.” *En la carretera*, p. 136–137 Cursivas en el original. Es probable que este énfasis en la palabra *mañana* y su falso significado provinieran de la famosa melodía “*South of The Border*”, formando una referencia completa sobre su aventura con Bea Franco, a quien abandonó al igual que el protagonista de la canción dejó a su enamorada mexicana.

²⁷⁰ El libro de Chase es comentado en Susman, *op. cit.*, p. 155–156.

²⁷¹ García-Robles sugiere que Kerouac se atribuía a sí mismo una inocencia, la cual extendió a México y sus habitantes. No obstante, lo considera un disfraz y señala que por eso “nunca desbarró contra México, [pues] de haberlo hecho, su propia ‘inocencia’ se había vuelto inverosímil.” García-Robles, *op. cit.*, p. 132. A pesar de todo, Kerouac mantenía una actitud positiva, aunque anticuada de Estados Unidos. Nicosia refiere que la canción favorita de Kerouac del musical “*South Pacific*” decía: “Soy tan ingenuo como Kansas en agosto, soy tan normal como el pay de mora azul”, lo cual “expresaba la clase persona a la que aspiraba ser.” Nicosia, *op. cit.*, p. 269. TP.

vida, la corrupción endémica, la criminalidad y las corridas de toros, nunca dijo sentirse decepcionado por el país.²⁷²

Esta hipótesis adquiere fuerza cuando se recuerda el final del viaje mexicano en *OTR*: tras llegar a la Ciudad de México, donde los personajes deambulan durante la madrugada por las calles de la ciudad consumiendo tacos de chamorro y admirando a los hípsters capitalinos, el narrador se enferma de fiebre. Acto seguido, despierta en el hospital, en donde el personaje de Cassady le anuncia que de inmediato se regresaría con su esposa a San Francisco,²⁷³ dejándolo mientras se recuperaba de la malaria que lo había postrado en la cama –la cual es, junto a la disentería, la enfermedad típica de los exploradores occidentales en los trópicos–. En lugar de servir como una oportunidad para enmarcar al país como un lugar de mala suerte, donde la enfermedad acecha y las amistades se rompen, México termina bien parado, pues más bien se refuerza la noción de que no es el destino del viaje el que cuenta, sino el trayecto y lo que pasa durante él, como ya había sucedido en otras partes de la novela.

Sin embargo, el comportamiento que el narrador tiene en México es distinto del que Kerouac había expresado con anterioridad. Como se ha visto, el episodio de Groenlandia²⁷⁴ representó un primer intento por parte del autor para identificarse

²⁷² Kerouac era un amante de los animales y quedó horrorizado cuando presencié una corrida de toros. Este episodio es referido en García-Robles, *op. cit.*, p. 51 (es notable que no haya sido incluida en la narración de *OTR*). Otros autores anglosajones han expresado su decepción de México en sus obras literarias. Por ejemplo, D.H. Lawrence, escribió en *La serpiente emplumada*: “Kate volvió a sentir esa amarga decepción que experimentan todos los que conocen bien a México: una desesperanza amarga y estéril.” D.H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, intro. de Cedric Watts, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1997, p. 29. Traducción de García-Robles, *op. cit.*, p. 51. Nótese la forma en que Lawrence hace que esta opinión sea una imposible de eludir, que se trate de una conclusión lógica y racional. Alan Riding, corresponsal de *The New York Times* en México, finalizó su libro *Vecinos distantes* –el cual tenía como objeto “presentar” a México ante sus compatriotas en aras de la apertura económica de la década de 1980– expresando con cierta desilusión: “En espíritu, México no es –y quizá nunca será– una nación occidental.” Alan Riding, *Vecinos distantes, Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz–Planeta, 1985, p. 439. Jack London, quien había pintado un emocionante retrato de la fortaleza y ferocidad de la lucha revolucionaria mexicana en su clásico cuento “El mexicano”, expresó su decepción con el país durante su desempeño como corresponsal de guerra para *Harper’s Magazine* durante la ocupación estadounidense de Veracruz de 1917.

²⁷³ Si se recuerda, Cassady había dicho que iba a México sólo para divorciarse de Carolyn, su mujer de San Francisco para así quedarse con su mujer de Nueva York y, a pesar de que el libro señala que sí lo obtuvo, en realidad no se separó de Carolyn hasta la década de 1960.

²⁷⁴ *Vid.* p. 25.

con la otredad marginalizada, en este caso, con los nativos inuit, en un mecanismo que Martínez ha identificado como la adopción de máscaras étnicas.²⁷⁵ Por otra parte, en *OTR*, el protagonista, durante su narración en el sur de California, se había identificado tanto con los mexicanos como con los agricultores afroamericanos, extendiendo esta práctica.²⁷⁶ Pero en el México de *OTR* no había lugar para este recurso. Allí, el narrador no se convierte en mexicano, pues mantiene su extranjería al frente de su proceder durante el desplazamiento por la carretera mexicana, como lo han dejado ver los episodios arriba analizados, en los cuales la divinidad y antigüedad de los felajin mexicanos se contrasta contra los viajeros estadounidenses, cuya pertenencia es cuestionada por estas visiones. No le convenía ser un mexicano, porque no podría disfrutar del privilegio asociado a su condición de turista, la cual le permitía ser recibido por las sonrisas y el entusiasmo de los nativos, aunque esta relación se mediaba por la transacción económica. La automarginación que había practicado a lo largo de su vida y que se había presentado en *OTR* ya no tenía sentido en México, pues allí era recompensado por su blanquitud. En *OTR*, ya había fantaseado con respecto a su pertenencia a los mexicanos y a los negros de Bakersfield porque ello le permitía escapar de las obligaciones sociales de su condición de hombre blanco, pero ello ya no era deseable en México, pues si era un mexicano allí, no habría mambo a todo volumen, ni fiestas, ni prostitutas que comprar, ni niñas que le vendieran chucherías, ni pastores con cayados, ni sorpresas a cada esquina.

A lo largo de la crónica mexicana, acaso porque era consciente hasta cierto punto de esta condición, el narrador intenta contrarrestar esta condición de turista mediante lo que Mary-Louise Pratt ha denominado el “lamento del hombre blanco”,²⁷⁷ el cual se define como la opinión occidental que busca superar las restricciones comerciales inherentes a la industria turística para poder acceder al aspecto *auténtico* del lugar que se visita, que ocasiona un “efecto de lo real”²⁷⁸ en

²⁷⁵ Vid. p. 54.

²⁷⁶ “[Los trabajadores agrícolas blancos] pensaban que yo era mexicano, claro está; y lo soy.” Kerouac, *En la carretera*, p. 142. “Suspirando como un viejo negro recolector de algodón, me tumbé en la cama y fumé un cigarrillo.” *Ibid.*, p. 141.

²⁷⁷ Pratt, *op. cit.*, p. 393, 395.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 395.

su lector. Este tiene la impresión que lo que está leyendo es en efecto la realidad que se esconde tras los anuncios engañosos de la industria turística. No obstante, señala Pratt, lo que se toma por la realidad sin filtros es un desprecio y una incompreensión del mundo no occidental de parte del autor.

Kerouac viajó a México como turista, aunque su experiencia y su crónica permiten ver que se veía a sí mismo como una especie de explorador, descubriendo un mundo nuevo para sus lectores y amigos en Estados Unidos. Es probable que considerara a la industria turística como parte del consumismo clasemediero que tanto despreciaba.²⁷⁹ A final de cuentas –debió pensar–, no viajaba por placer ni por negocios, viajaba en busca de la *libertad*.

En el texto, el narrador a menudo despliega una estrategia para diferenciarse de los turistas estadounidenses, como, por ejemplo, cuando cruzan por un pueblito mexicano y, tras notar las miradas sobre ellos, menciona casi con orgullo que “la visión de tres jóvenes norteamericanos barbudos y desaliñados en lugar de los habituales turistas bien vestidos”²⁸⁰ debía llamar la atención de los mexicanos. El narrador utiliza su apariencia y código de vestimenta como un marcador diacrítico²⁸¹ para establecer una diferencia entre él y los demás que pudieron haber pasado por allí como turistas, rechazando de esta forma la etiqueta para sí mismo y su grupo. Tal vez pensaba que, debido a que no iba a quedarse en un hotel y porque no planeaba conocer los destinos que los turistas estadounidenses frecuentaban, podía eludir esta etiqueta. Sin embargo, cuando se analizan los motivos de su viaje –el escapismo–, sus patrones de consumo –por ejemplo, cuando se maravillaba ante las piñas vendidas al costado del camino, la fiesta improvisada que les ofrecieron en el burdel de Gregoria, donde además, les cobraron de más–, así como su negativa a reflexionar sobre su perspectiva, la cual estaba sintetizada en el *South of the borderism* planteado por Klahn, es necesario admitir que Kerouac era un

²⁷⁹ Había escrito: “Creo en un buen hogar, en una forma de vida cuerda y sana, en la buena comida, en el ocio reparador, en el trabajo, en la fe y en la esperanza. Siempre he creído en estas cosas. Y la verdad es que me causó cierto asombro comprobar que era uno de los pocos seres en el mundo que creía realmente en ellas, sin necesidad de ir por ahí convirtiéndolas en una aburrida filosofía de clase media.” Kerouac, *En la carretera*, p. 255

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 392.

²⁸¹ Como lo señalara Holton, “The Sordid...”, p. 18.

turista más, a pesar de sus ínfulas de explorador. Asimismo, se puede admitir que su crónica, a pesar de estar escrita en el estilo referido por Pratt, está repleta de buena voluntad hacia el país y sus habitantes, sólo que por las razones equivocadas. Al igual que la visión estadounidense de México parte de la noción que postula que la línea fronteriza separa a la civilización de la incivilización, la óptica imperialista parte del supuesto que la ontología de la otredad ya se encuentra dada por su carácter opuesto al yo occidental. Queda entonces la posibilidad de ver en esta diferencia una inferioridad o, al contrario, una ventajosa superioridad.

Esta especie de turismo “extramoderno” que se presenta en el texto puede encontrarse en un pasaje interesante, en el cual el narrador se presenta como un mensajero que anuncia el fracaso de la modernidad que Estados Unidos –y él mismo– representa. Por un momento, se rompe la ilusión del felajin ubicado fuera de la historia cuando describe a los “pueblos del ápice del mundo”, quienes:

habían bajado montañas remotas o más altas para extender las manos en demanda de algo que creían que la civilización podía darles, sin imaginar siquiera remotamente la tristeza y las ilusiones rotas que ésta llevaba en su seno. No sabían que existía una bomba capaz de destruir todos nuestros puentes y orillas hasta reducirlos a amasijos –como en los estragos de las avalanchas–, y que pronto seríamos tan pobres como ellas y tenderíamos las manos para implorar lo mismo que ellas.²⁸²

Aquí los nativos se convierten en suplicantes, quienes necesitan *algo* de aquellos que saben que lo tienen, los turistas estadounidenses. Por un breve momento, Kerouac se aleja de sus fantasías y visiones, contradiciendo buena parte de sus ideas sobre México. ¿No se trataba acaso de los felajin, *indios* sabios cuya existencia ahistórica era mejor que la de los pueblos civilizados? ¿Por qué ahora los identificaba como suplicantes y a sí mismo como representante de la civilización?

²⁸² Kerouac, *En la carretera*, p. 420. Unas páginas atrás, Kerouac ya había expresado un pensamiento equivalente: “Porque cuando la destrucción llegue al mundo estas gentes seguirán mirando con los mismos ojos tanto desde las cuevas de México como desde las cuevas de Bali, donde empezó todo y donde Adán fue amamantado y aprendió a conocer.” *Ibid.*, p. 396. Es decir, como esta gente siempre ha vivido fuera de la historia, poco les ocupará que la historia misma llegue a su fin. Esta ansiedad a raíz de la bomba atómica era generalizada, pues antes de que la Unión Soviética efectuara su primera prueba atómica en 1949, Paul Boyer ha señalado que, a partir de los bombardeos de Japón, los “estadounidenses se vieron a sí mismos como víctimas en potencia, en lugar de verse como una amenaza a otros pueblos.” Boyer, *op. cit.*, p. 14. TP.

Me parece que se trata, en primer lugar, de un recurso que al parecer subvierte la figura del mesías occidental, pero al final se queda corto. Éste era visto como el portador de la civilización occidental entre los pueblos incivilizados, lo cual el narrador no cuestiona, tan sólo sugiere que la civilización que él representa no traía más que “tristeza e ilusiones rotas”, es decir, que sus promesas eran vacías y que más le valía a los suplicantes no adoptarla.²⁸³

Asimismo, se reconoce que esta civilización pronto dejará de existir, lo que sugiere la ansiedad ocasionada por los inicios de la Guerra Fría y el prospecto de un enfrentamiento atómico entre las dos potencias, es decir, se expresa una certeza en cuanto a la destrucción atómica del mundo civilizado, tras lo cual su población retornaría a la vida en estado *felajin*. Entonces se reconoce que la barrera que separaba a ambos era sólo temporal. Como una forma de contrarrestar esta ansiedad en la era atómica, el texto asoma que la destrucción del mundo traería consigo una nueva era *felajin*, en donde podría haber un retorno a una vida más sencilla y mejor. Si la modernidad, con sus promesas de igualdad, desarrollo y democracia, emanada de la Ilustración y la Revolución Francesa, postulaba que la marcha hacia el progreso era el pináculo de la existencia humana, el narrador de *OTR* la concebía como una gran decepción de promesas vacías. En cambio, creía encontrar el lado positivo del fin de la civilización. Kerouac, a través del texto, expresaba una visión cíclica de la historia humana –al igual que Spengler– en contraposición con la teleología liberal que postulaba la victoria final del binomio democracia–capitalismo estadounidense. En ella se encontraba un gran pesimismo sobre el futuro, la ciencia, la tecnología y el mundo en la posguerra.

²⁸³ Esto sugiere Pratt como un aspecto del viaje en el contexto poscolonial: “Pocos mundos prístinos les quedan por descubrir a los europeos, y los viejos han desmentido hace tiempo el mito de la misión civilizadora.” Pratt, *op. cit.*, p. 389. Otros ejemplos donde se presenta un paternalismo mesiánico pueden encontrarse antes: Durante el trayecto a la Ciudad de México, Neal se lamentó por no poder darle a una mexicana más que un peso por la piña que le acababa de vender; cuando unas niñas le ofrecieron un cristal de roca, Cassidy les dio a cambio su reloj de pulsera, lo que agradecieron profusamente y que provocó que Kerouac viera a su amigo como “el Profeta que hubieran estado aquellas criaturas”, quienes “detestaban vernos marchar.” En otra ocasión, el personaje de Neal expresa su creencia de que un mexicano nunca habría visto un coche estacionado delante de su casa. Más adelante añade: “Fuera de la carretera, sobre aquel risco, a muchos kilómetros a los lejos, serán aún más salvajes y extraños, porque esta carretera panamericana civiliza en parte a los miembros de esta 'nación' más cercanos al asfalto.” Kerouac, *En la carretera*, p. 417-418.

De esta manera, en *OTR*, México se convierte en un consuelo frente a la decepción civilizatoria y el prospecto de su final. Mediante la figura del *felajin*, el texto amplía sus horizontes y, al igual que el Hernando de Bradbury, puede ver que el mundo no se acabaría con la guerra atómica, sino que seguiría su curso como lo había hecho por cientos de miles de años.

4.4 El prejuicio

El que Kerouac haya convertido a los mexicanos en respetables *felajin* fue una mera inversión de la visión negativa que sobre ellos pesaba en los estadounidenses, algo que Klahn ya había previsto en el concepto *south of the borderism*. Este conjunto de ideas sobre la diferencia y sobre todo la supuesta inferioridad cultural del mundo hispanohablante proviene, como lo ha señalado Ortega y Medina, del conflicto anglo-español por el Atlántico durante los siglos XVI y XVII, el cual también se llevó a cabo por la vía literaria.

Desde la perspectiva inglesa, España y sus dominios se encontraban sumidos en un atraso atribuible a su carácter “papista” y poco industrial. Los viajeros ingleses, al describir a las colonias españolas, daban cuenta de una “realidad humana que hallaban desorbitada, extraña y ajena al esquema modernista y protestante anglosajón.”²⁸⁴ Esta visión pervivió por los siglos subsecuentes, manifestándose en las vísperas de la Guerra de 1846–48 entre México y Estados Unidos, cuando el diplomático Wilson Parrot se quejó de los mexicanos, diciendo que la raza castellana había degenerado, debido a la sobreabundancia de recursos, en la raza mexicana, inmoral, presuntuosa y maligna.²⁸⁵

²⁸⁴ Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 26, 110.

²⁸⁵ Nota de Wilson Parrot a James Buchanan, 23 de agosto de 1845, en Carlos Bosch García, *Documentos de la relación de México con los Estados Unidos (1 de diciembre de 1843–22 de diciembre de 1848) IV. De las reclamaciones, la guerra y la paz*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1985, p. 577. TP.

En la novela, los protagonistas expresan un deseo por tratar de superar este prejuicio, lo que señala que eran conscientes de él.²⁸⁶

De acuerdo con Mary-Louise Pratt, entre los escritores occidentales que viajan al mundo no desarrollado en el contexto poscolonial, existe una tendencia a negar cualquier vínculo histórico entre el país visitado y el país del visitante, a pesar del historial de ocupación colonial de las potencias de europeas. Pratt señala que esta omisión parece calculada para subrayar la miseria en que los países no desarrollados se encuentran y de alguna manera justificarla con argumentos esencialistas.²⁸⁷ En *OTR* parece que hubo un esfuerzo por tratar de reconocer la historia compartida entre México y Estados Unidos. Cuando manejan por Monterrey, el personaje de Cassady tiene una epifanía:

Ahora, Jack, lo estamos dejando todo atrás para empezar una fase absolutamente nueva y desconocida de la vida. Hemos vivido todos estos años y hemos pasado por todo tipo de problemas y todo tipo de diversiones... ¡y ahora nos llega esto! y de forma que podemos no pensar más que en ello, sin preocuparnos por nada más, y seguir adelante con la cara bien alta, así, ¿lo ves?, y *comprender el mundo* tal como, hablando en serio y con toda sinceridad, *no lo habían comprendido antes otros norteamericanos...*, *porque estuvimos aquí en el pasado, ¿no es cierto? La guerra contra México. Los soldados arrastrando los cañones por este terreno...*

—Es el mundo —dijo Neal—. ¡Dios mío! —exclamó a continuación, golpeando el volante con las palmas—. *¡Esto es el mundo!* Si la carretera continuara podríamos llegar hasta Sudamérica... ¡Piensa en ello!²⁸⁸

Tal vez el paso por Monterrey, Nuevo León, provocó el recuerdo de la batalla que transcurrió en aquella ciudad en 1846 y ello permitió al narrador el tratar de reconocer la historia común entre los dos países. En este monólogo se establece que, con este viaje, los protagonistas podrían *superar* su perspectiva estadounidense, para ver el mundo como “no lo habían comprendido otros norteamericanos.” Se cree que para trascender la perspectiva estadounidense de México es necesario el reconocimiento de la historia compartida. Asimismo, parece rechazarse de manera tajante la visión ensimismada estadounidense al darse

²⁸⁶ “Fíjate en todas esas historias *estúpidas* que hemos oído sobre México y sus campesinos humildes y toda esa mierda... *Esa mierda de los jodidos latinos y demás...* Cuando en realidad son honrados y amables y *no te hinchan las narices con estupideces.*” Kerouac, *En la carretera*, p. 393. *Cursivas propias.*

²⁸⁷ Pratt, *op. cit.*, p. 389.

²⁸⁸ Kerouac, *En la carretera*, p. 390–91. *Cursivas propias.*

cuenta que México “es el mundo.” Se trataba de una apertura de horizontes. Al contrario de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, en donde el río sirve como una advertencia de la decadencia, corrupción y terror que se encuentra tierra adentro, aquí la carretera parece ser un buen augurio constante, una posibilidad de libertad y el medio para alcanzar el mundo entero y huir de la obscuridad que se cierne sobre el país natal.²⁸⁹

El personaje de Cassady expresó su asombro ante lo que consideró como un ambiente de libertad, en el cual podía encontrarse libre de ser juzgado, tanto moral como legalmente:

Aquí no existe el *recelo*, nadie desconfía de nadie. Todo el mundo está tranquilo, todo el mundo te mira directamente con ojos oscuros, sin decirte nada; sólo te *miran*, y en esa mirada las cualidades humanas son suaves y mansas, pero cualidades que siempre están ahí... Fíjate en todas esas historias *estúpidas* que hemos oído sobre México y sus campesinos humildes y toda esa mierda... *Esa mierda de los jodidos latinos y demás...* Cuando en realidad son honrados y amables y *no te hinchan las narices con estupideces*. Me asombra tanto todo esto...²⁹⁰

Esta observación permite que surja la contradicción entre el “estúpido folklore norteamericano” y la experiencia propia. El personaje de Cassady, quien se nos había presentado como un “jovencito a punto de salir del reformatorio y envuelto por completo en el misterio”²⁹¹ al principio de la novela, se asombra por la calidez con que fue recibido —“aquí nadie desconfía de nadie”—, lo que sugiere una ausencia de actitudes paranoicas. En seguida, reconoce la mirada que se posa sobre él, lo que le permite apreciar la cualidad humana del otro. Todo ello le permite tener una perspectiva renovada para tratar de superar el prejuicio hacia los mexicanos, pues contrasta las *historias estúpidas* con la *realidad* que estaba describiendo. El personaje cree que está descubriendo algo que le había sido ocultado, como si esas historias estúpidas fueran una cortina que se podía correr para revelar lo que se

²⁸⁹ El paisaje, sobre todo el río, es otro personaje en la novela de Conrad, una incógnita, entidad misteriosa y fatal en su seducción: “Yo observaba la costa. Observar una costa que se desliza ante un barco equivale a pensar en un enigma. Está allí ante uno, sonriente, torva, atractiva, raquíca, insípida o salvaje, muda siempre, con el aire de murmurar: ‘Ven y me descubrirás’.” Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, tr. de Sergio Pitol, México, Terramar Ediciones, 2008, p. 29.

²⁹⁰ Kerouac, *En la carretera*, p. 393. Cursivas propias.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

hallaba detrás, algo que no se parecía en absoluto a lo que lo ocultaba. No obstante, esta revelación llegaba lentamente.

Cuando cruzaron la frontera, es decir, antes de llegar a Monterrey y comenzar a manifestar una epifanía sobre los mexicanos, el narrador vio a “docenas de hombres con sombrero de paja y pantalones blancos sin hacer nada salvo apoyarse contra las sucias y desconchadas fachadas de los comercios”, cosa que “se ajustaba exactamente a la idea que teníamos de México.”²⁹² Los hombres con sombreros de paja que no hacen nada es una clara alusión a la holgazanería, mientras que las fachadas sucias y desconchadas dan una idea del entorno de pobreza, aspectos que se ajustan a la idea que tenían sobre México. En ese momento, poco importó para el narrador que se trataran de las altas horas de la noche, en las que el horario laboral había terminado ya, o que se tratara de las afueras de Nuevo Laredo. Sólo importó que lo que veía se adecuaba a lo que México se suponía que era. Más adelante, tratarían de acercarse a los mexicanos.

Norma Klahn ha señalado cómo los relatos y descripciones estadounidenses sobre México, los cuales reproducen la construcción exótica y distinta de México para sus lectores domésticos, “presentan al ‘otro’ como objeto, impidiendo de esa manera la creación de un espacio en el que se posibilite el diálogo.”²⁹³ Hay una escena en *OTR* en la cual se intenta un diálogo entre los estadounidenses y los mexicanos. Tras cruzar Nuevo León, los viajeros se detienen a las afueras de Ciudad Victoria, Tamps. para cargar gasolina cuando se les aproxima un vendedor llamado Gregor, quien les ofrece una pantalla para el parabrisas. Kerouac responde medio en broma que preferiría “una señorita”, a lo que Gregor responde afirmativamente, pero advierte que deben esperar a que anochezca, cuando los llevaría al burdel donde bailarían mambo. Cassady, entusiasmado, le pregunta “¿Adondey?” –tras lo cual le presume su uso del español– y además le pide que le consiga marihuana, a lo que Gregor accede, provocando una ruidosa reacción celebratoria de Cassady. Durante este breve intercambio, Kerouac nota que otros

²⁹² *Ibid.*, p. 388. Cursivas propias.

²⁹³ Klahn, *op. cit.*, p. 470.

mexicanos “comentaban cosas [entre sí] sobre el norteamericano chiflado”, hecho que es celebrado por Cassady: “Míralos, Jack: están hablando de nosotros, y pasándolo en grande. ¡Oh Dios, qué mundo éste!”.²⁹⁴ Desde este momento, queda claro que el personaje de Cassady era el más emocionado con la posibilidad de contacto e intercambio.

Después del alboroto, Gregor los llevó a casa de su madre, quien, para sorpresa de los viajeros, era quien le daba la marihuana.²⁹⁵ Los hermanos de Gregor se acercaron a fumar, con cierta desconfianza: “Al final se acercarían a saludarnos, pero aún les llevaría algunos minutos decidirse a levantarse y recorrer el trecho que les separaba de nosotros.” Este “trecho que les separaba” era tanto metafórico como físico. A pesar de la barrera del lenguaje –ni Kerouac ni Cassady hablaban español, y tampoco Gregor y sus hermanos hablaban inglés– pronto se dio el

hecho insólito de que unos cuantos norteamericanos y mexicanos estaban *volando* juntos en el desierto, y más insólito aún, que se estaban mirando unos a otros desde una distancia de un palmo. El caso es que los hermanos de Gregor se pusieron a hablar de nosotros en voz baja, mientras Neal y Frank y yo comentábamos cosas sobre ellos.

– ¿Véis a ese hermanito tan raro de ahí atrás?

–Sí, y al que tengo aquí a mi izquierda también; es como un jodido rey egipcio. Estos tipos son GENIALES. Jamás he visto nada semejante. Están hablando, preguntándose cosas sobre nosotros, lo mismo que hacemos nosotros respecto de ellos, con la única diferencia de que seguramente lo que a ellos les interesa es cómo vamos vestidos (bueno, también a nosotros nos interesa cómo van vestidos ellos), y se dirán que qué extrañas son las cosas que llevamos en el coche y qué extraña que es NUESTRA forma de reírnos, tan distinta de la suya, y puede que hasta comparen nuestro olor con cómo huelen ellos. *Pero daría lo que fuera por saber lo que están diciendo de nosotros.*²⁹⁶

Este encuentro representa un intento por acercarse a los mexicanos como algo más que sujetos pasivos de la mirada. En la curiosidad de Cassady se encuentra

²⁹⁴ Kerouac, *En la carretera*, p. 397.

²⁹⁵ El personaje de Cassady pregunta con sospecha: “¿Y qué pasa con tu madre? - indagó Neal- ¿Qué va a decir de la marihuana? - Oh, es ella la que me la consigue.” Este intercambio parece sugerir que los roles de autoridad están invertidos en México, pues a menudo en *OTR* se hace referencia a la severidad con que la madre del narrador trata a Cassady, así como a sus malas opiniones sobre los amigos de su hijo. *Ibid.*, p. 398.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 399–400. *Cursivas propias.* Es de notarse que uno de los hermanos mexicanos se describa “como un rey egipcio”, lo que, además de señalar su aire de realeza felajin, sirve como referencia exótica: parece un rey egipcio porque es la única analogía *morena* que encuentra.

un sentido ingenuo de igualdad que reconoce que el otro puede ser también uno mismo, que también ejerce su propia mirada. Esta lógica se presenta en contraste con la pasividad que el narrador otorgaba a los mexicanos, sobre quienes proyectó su concepto de *felajin*. El hecho de que Cassady *quiera* saber lo que los mexicanos dicen sobre él es un reconocimiento de que se trata de un encuentro entre iguales, cuyo punto de vista es válido.²⁹⁷

De acuerdo con Klahn, el mexicano se ha presentado con frecuencia como un objeto durante los viajes a México, en los cuales “la lengua, como código de comunicación, nunca, o rara vez, se menciona,”²⁹⁸ lo cual parece describir el enfoque de Kerouac el narrador: la observación desde lejos. En contraste, el personaje de Cassady se decantaba por un enfoque opuesto: acercarse a ellos y maravillarse por hallarse reflejado en el espejo de su humanidad.²⁹⁹ Esta diferencia de enfoques puede estar relacionada con las expectativas de ambos.

Por un lado, el personaje de Cassady estaba encantado con la libertad, soltura y desfachatez que encontró en México; por el otro estaba Kerouac, , cuyo objetivo era encontrar un refugio de sus problemas personales y profesionales. Para el primero era más relevante el contacto humano, para el segundo, lo importante era la posibilidad de observar y encontrar inspiración. En la novela, ambos personajes desempeñaban un rol distinto. Kerouac era el tímido observador, colocado en una esquina, anotando cuidadosamente cada suceso ocurrido a su alrededor en la libreta que siempre cargaba. Cassady, por su parte, era el estimulante necesario, pues no sólo era el sustituto de su hermano muerto, también era quien hacía que las cosas pasaran. Si Kerouac era Tucídides, escribiendo hechos verídicos para evitar que se desvanecieran en la memoria, entonces

²⁹⁷ Irónicamente, este acercamiento humano, el único extenso que aparece en la novela, estaba normado por una relación económica, no sólo porque Gregor les vendiera marihuana, sino también porque fue él quien al terminar de fumar los llevó al burdel en Cd. Victoria, donde de seguro obtuvo una comisión.

²⁹⁸ Klahn, *op. cit.*, p. 463.

²⁹⁹ Kerouac mismo reconoce que Cassady “había encontrado gentes como él” en México. Asimismo, al llegar a la Ciudad de México y manejar en su tránsito caótico, Cassady, quien “conducía como un indio”, celebra con un sonoro “¡Yujú! [...] ¡Éste es el tráfico con el que he soñado toda mi vida!” *Ibid.*, p. 395, 422–423.

Cassady era su Pericles, un personaje cuyas hazañas inmortalizó. A pesar de sus diferencias, ambos personajes parecen satisfechos y hasta aliviados de constatar que, en efecto, existe un mundo más allá de Estados Unidos, tierra que amaban no obstante la aparente imposibilidad de vivir en ella. La importancia de México es que les proporciona a ambos una sana alternativa a la sociedad de la posguerra. A final de cuentas, tanto el México de *OTR* ofreció una redención para el protagonista, que a cambio éste lo construyó como un idilio que poco o nada tenía que ver con lo que suponían los infundados prejuicios estadounidenses, aunque se fundara en los mismos principios.

4.5 México salvaje

Por último, es necesario relacionar la crónica mexicana de *OTR* con los relatos de viajes occidentales durante la modernidad. Como lo ha señalado Albuquerque-García, el relato de viajes se caracteriza porque se articula en torno a la descripción o écfasis, “entendida como mecanismo que busca ‘poner ante los ojos’ la realidad representada.”³⁰⁰ En el apartado anterior se ha señalado la manera en que el personaje de Cassady contrasta el prejuicio con la *realidad* que estaba frente a él, lo que les permite a los viajeros ver lo que ningún otro estadounidense había visto antes. Por otro lado, la crónica mexicana recuerda a los viajes de exploración llevados a cabo entre los siglos XVII y XVIII, en los que los exploradores expresaban un interés filosófico por observar estadios anteriores de civilización, así como un ánimo científico descriptivo durante viajes destinados al hallazgo de rutas comerciales, recursos que explotar y tierras que poseer.

Urs Bitterli ha señalado las formas en que occidente ha identificado al otro de formas distintas, pero casi siempre desde una perspectiva que lo ata sin remedio al primitivismo. Para Bitterli, “bárbaro”, “salvaje” y “pagano” son antónimos de aquello que uno mismo se considera: “eran conceptos que definían a la parte contraria del

³⁰⁰ Albuquerque-García, *op. cit.*, p. 17.

encuentro cultural por su heterogeneidad y extranjería.³⁰¹ Esta perspectiva se trata de un punto de partida, por lo que cualquier valorización es posterior a ella. El geógrafo griego Estrabón, por ejemplo, opinaba positivamente sobre la falta de lujos y la sencillez con que los escitas llevaban su vida, a pesar de su “barbarismo”. Esta vertiente, en la que Bitterli identifica una nostalgia, se extiende, pasando por Julio César, hasta los viajes de exploración en África y las islas del Pacífico durante los siglos XVII y XVIII.³⁰² De esta manera el “salvajismo” del otro se estableció como una fase primaria de desarrollo –una manera de observar en acción al teórico “estado de naturaleza” de la filosofía política– y a menudo se le otorgó un aspecto positivo de sencillez e inocencia, de alguien impoluto e incorrupto.³⁰³

A través de la apreciación de lo primitivo –la transformación del “bárbaro” en el “buen salvaje”, dice Bitterli– se expresa una “decidida voluntad de huir justo *de esta* cultura, aunque no ciertamente, de huir a la realidad de la forma de vida arcaica, y sí, en cambio, de huir al reino de los ensueños y la fantasía.”³⁰⁴ Una doble nostalgia invade esta perspectiva. Por un lado, nostalgia de la infancia de la humanidad que estas sociedades primitivas parecen representar; por el otro, nostalgia de la condición humana en el Paraíso, en donde se estaba cerca de Dios o de la tierra. En ambos casos se vive “fuera de la historia”, en “concordancia con la naturaleza”, “más allá del bien y del mal, libres de pasiones devoradoras como la envidia, la codicia, la ambición y el prurito de notoriedad, que han tornado la existencia del hombre civilizado en una aventura peligrosa y agotadora.”³⁰⁵ Estas

³⁰¹ Urs Bitterli, *Los "salvajes" y los "civilizados". El encuentro de Europa y Ultramar*, México, FCE, 1982, p. 445. En “palabras de Levi–Strauss, bárbaro es siempre aquel a quien otro le califica como tal.” *Ibid.*, p. 446.

³⁰² Bitterli, *op. cit.*, p. 448. Bitterli señala que en la descripción de Estrabón se halla una “oculta alabanza y una apenas confesada nostalgia.” *Ibid.* De forma paralela, Juan A. Ortega y Medina sugiere que la visión anglosajona del continente americano en el siglo XVII era de una “naturaleza agigantada y exuberante más allá de toda imaginación. El habitante de estas tierras maravillosas es el indio, el manso y bello salvaje; hombre ajeno a las codicias y violencias de la férrea edad del mundo.” Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 32.

³⁰³ Véase, por ejemplo, el buen salvaje propuesto por Rousseau en contraste con el planteamiento hobbesiano de la “guerra de todos contra todos.”

³⁰⁴ Bitterli, *op. cit.*, p. 451

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 456–457, 458. Gunn, por ejemplo, considera que la perspectiva beat de México es “positiva” ante el “primitivismo”, el cual ya habían rechazado D. H. Lawrence y Aldous Huxley. Esta postura deja claro que Gunn considera a México, Sudamérica, Argelia y la India como una extensión de la misma cosa, una otredad pasiva y exótica, lista para explorarse. A pesar de haber escrito un

características se transmitían mediante textos, en los que, al igual que en *OTR*, a menudo se ignoraban aquellos aspectos que parecían contradecir la narrativa creada. En el caso de Tahití, por ejemplo, Bitterli señala que, a pesar de la inclinación de los indígenas tahitianos al robo y al asesinato de niños, los cronistas del siglo XVIII insistían que ellos representaban la perfecta convivencia del hombre con la naturaleza, obviando todo aquello que no se ajustara a esa construcción.³⁰⁶ Al igual que Kerouac, la proyección que hace el narrador occidental a menudo tiene poco que ver con los eventos observados. En cambio, sólo se toman en cuenta aquellos aspectos que sirven para alimentar a la narrativa que ya se ha acordado.³⁰⁷

El viaje de Kerouac recuerda a los viajes de exploración europeos porque parte de los mismos principios epistemológicos y ontológicos. Como si la navegación del capitán Cook hubiera ocurrido apenas días antes, Kerouac escribió sobre México y los mexicanos con el entusiasmo de un explorador náutico. La lectura de Bitterli lo deja en claro, pues el indio *felajin* de Kerouac vivía fuera de la historia y era incapaz de hacer mal, al igual que los indígenas tahitianos, según como los habían visto los europeos. Si los exploradores dieciochescos creían ver en acción al estado natural del hombre, Kerouac creía ver en acción al hombre que sobreviviría a la destrucción de la civilización a manos del terror atómico, al igual que una sociedad que se parecía más a la que los padres fundadores estadounidenses tenían en mente, lo que Stuart Chase ya había señalado en la década de 1930. Mientras que los exploradores europeos buscaban extender sus dominios imperiales y dominar poblaciones, materias y rutas oceánicas, Kerouac

extenso libro sobre escritores y viajeros anglosajones en México, Gunn nunca se detiene a analizar su propia perspectiva. Gunn, *op. cit.*, p. 285. Esto hace eco de lo que ha señalado Nair María Anaya: “como práctica discursiva, la tradición del exotismo ha sido un elemento muy significativo para la sobrevaloración etnocentrista de la cultura europea, pues ha permitido establecer una nítida línea divisoria ente ‘Nosotros’ y los Otros.” Anaya *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁶ Bitterli, *op. cit.*, p. 467.

³⁰⁷ Pratt ha señalado que la institucionalización y la racionalización de las sociedades europeas los ha llevado a mirar con nostalgia a otras sociedades no occidentales, como ejemplos de lo que se ha perdido: entre otros, el impulso, la pasión, la naturaleza, etc. Se trata de la invención de un “otro proyectado” con el fin de lograr una “autocomprensión” del yo europeo. Estas lecturas de las sociedades no europeas parecen reflejar las ansiedades de los europeos por la rápida institucionalización y racionalización de sus propias sociedades. Pratt, *op. cit.*, p. 96. Igualmente Albuquerque-García sugiere que a partir del Renacimiento, el relato de viajes considera que “para comprendernos mejor a nosotros mismos es necesario estudiar mejor a los otros.” Albuquerque-García, *op. cit.*, p. 25.

escribía para anunciar el descubrimiento de un lugar distinto, heterogéneo, donde se podía andar en libertad.

La visión de Kerouac estaba fundada en los mismos principios que Edmundo O’Gorman ha identificado en su clásico estudio *La invención de América*, donde señala que Estados Unidos se fundó bajo la idea de que el Nuevo Mundo era “la oportunidad para ejercer sin los impedimentos tradicionales, la libertad religiosa y política y de dar libre curso al esfuerzo y al ingenio personales”, en donde podría llevarse a cabo un “transplante de creencias, costumbres, sistemas e instituciones europeas.”³⁰⁸ Esta idea implicaba que la vida fuera de la sociedad era posible y hasta deseable, pues el individuo llevaba a cuesta sus ideales y sólo buscaba ejercerlos en libertad, lo que podía hacerse en una tierra prístina, en donde los indígenas eran considerados como poco más que un estorbo y cuyo paganismo demostraba que, a final de cuentas, no tenían la gracia de Dios.

La posición de Kerouac en el texto se detiene, por así decirlo, a la mitad del camino, pues ya hemos visto que expresaba con fervor la nostalgia de la *frontier* y ejercía el individualismo necesario, pero, acaso debido a su cultura católica, no consideraba –como lo habían hecho otros turistas literarios del mundo anglosajón– que el atraso mexicano fuese motivo de frustración, sino que, al contrario, lo adoptaba como el motivo por el cual la promesa original del Nuevo Mundo seguía viva en México. En el texto, el narrador no se pregunta sobre el atraso mexicano, tan sólo lo disfruta porque sabe que significa una libertad que no había encontrado en otro lado. En *OTR* se expresa una satisfacción con México porque es un lugar

³⁰⁸ Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, 3a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 157.

que se encuentra aún *en* la naturaleza,³⁰⁹ pasivo,³¹⁰ listo para explorarse y sobre todo, cerca. Kerouac estaba *descubriendo* a México. Esto se vuelve claro cuando pensamos en el público que tenía en mente: no sólo sus compinches *beat* – Ginsberg, Holmes, etc.– sino todos los demás jóvenes que no se hallaban a gusto, que no querían encajar en la eficiente maquinaria que la sociedad parecía haberse convertido. Hay una escena en *OTR* en la cual Kerouac parece encontrarse entre su propia gente, mucho antes de emprender el viaje a México:

Por treinta y cinco centavos entramos en un viejo y destartado cine, nos sentamos en unos asientos de platea y estuvimos toda la noche. Por la mañana nos echaron. La gente que estaba en aquel cine nocturno era la hez. Negros desharrapados que, siguiendo un mero rumor, habían venido de Alabama a buscar trabajo en las fábricas de coches; viejos vagabundos blancos; jóvenes *hipsters* de pelo largo que habían llegado al final del camino y bebían vino barato; putas, parejas normales, amas de casa sin nada que hacer, ningún sitio adónde ir, nadie en quién creer. Ni aun pasando todo Detroit por un tamiz de alambra podría recogerse una muestra mejor de sus desechos.³¹¹

De acuerdo con Robert Holton, en este pasaje el narrador se identifica “no con la cultura moderna del consumidor, sino con su basura.”³¹² Kerouac opta por el basurero y la gente que allí mora con la esperanza de encontrar un “espacio heterogéneo alejado de las superficies homogéneas del Estados Unidos convencional.”³¹³ Lo que todos estos personajes tenían en común era el estar solos, desamparados. Entre ellos, destaca la carencia, las promesas rotas, la vagancia como forma de sobrevivencia, la búsqueda de refugio y el escape de las garras del aburrimiento. El narrador se define a sí mismo y a su público como aquellos

³⁰⁹ Aquí se recuerda a la discusión entre Sepúlveda y De Las Casas, anotada por O’Gorman: “Considerada en la perspectiva en que nos hemos colocado, esa sonada polémica se reduce al intento de determinar el grado en que la vida indígena americana se conformaba al paradigma cristiano, y si bien los intereses y la pasión no dejaron de intervenir, lo importante es que, aun en la tesis más favorable a los indios, no se pudo conceder más sentido positivo a sus civilizaciones que el de estimarlas como formas de vida humana de alto rango; pero que, en definitiva no trascendían la esfera de las posibilidades del hombre en cuanto ente de la naturaleza; el haber permanecido al margen de la enseñanza del Evangelio los indios no habían podido realizar la “verdadera” humanidad.” *Ibid.*, p. 150. Kerouac parece decantarse por modificar el juicio: ¿tal vez esta es la verdadera humanidad?

³¹⁰ Recordemos la pasividad que el narrador, de manera repetida, le otorga tanto al paisaje como a los habitantes.

³¹¹ Kerouac, *En el camino*, p. 346.

³¹² Holton, “The sordid hipsters...”, p. 16. TP.

³¹³ *Ibid.* TP.

moradores del basurero, los jóvenes que cabrían en la definición de *beat*, los autoexcluidos. Para ellos escribía, con la esperanza de convertirse en su cronista de tierras ignotas, uno que invita a la aventura en una tierra extraña y no tan lejana. En el fondo, de eso se trata el viaje a México y su posterior crónica, de extender una invitación a un lugar donde el narrador cree que la vida aún puede llevarse a cabo.

De acuerdo con Mónica Szurmuk, el otro que se construye en la literatura de viaje no se puede construir sin primero construir un yo imaginario, es decir, la audiencia del texto.³¹⁴ Su público era uno en su mayoría masculino, blanco y estadounidense, para quien el viaje a través del continente no representara un peligro para la vida, el cual, además, sintiera su libertad individual restringida por el panorama social de la posguerra y buscara, en cambio, ejercer su masculinidad mediante la camaradería, la búsqueda de espacios autónomos, los rudos empleos obreros, la posibilidad de un romance fugaz con una *señorita*, así como la oportunidad de jugar al explorador en tierras extrañas y digo *jugar* porque, al igual que los protagonistas de *OTR*, serían turistas en México y no otra cosa.

México se erigió como una entidad exótica que existía como todo lo opuesto a la sociedad estadounidense. A pesar de que no cumplía cabalmente los requisitos para considerarlo como una nueva *frontier*, para Kerouac fue suficiente. Se trataba de un remanso de paz, un escape y una fuente de inspiración. De acuerdo con el texto, México era relevante en cuanto la antítesis de Estados Unidos. De otra forma, el país poco importaba, pues hay que recordar que se trataba de una tierra que

³¹⁴ "La narrativa de viajes se basa en la existencia –real o imaginada– de dos comunidades muy diferentes. Por un lado, el escritor imagina, necesariamente, una comunidad de lectores que comparte sus valores, su cosmovisión, su lengua y su manera de conceptualizar la relación paisaje-habitante. La otra es la comunidad descrita y presentada como extranjera, con una versión diferente del mundo y de sus valores, con diferencias de lenguaje pequeño o grandes y con una relación diferente con su propio hábitat." Mónica Szurmuk, *Miradas cruzadas. Narrativas de viaje de mujeres en Argentina, 1850-1930*, tr. de María Cristina Pinto, México, Instituto Mora, 2007, p. 20.

provocaba una serie de visiones inconexas, cuyo hilo conductor era el contraste con el país natal.

OTR comienza con la búsqueda de la *frontier* en el oeste y concluye con el descubrimiento de algo parecido en el sur. Hemos visto cómo el México de Kerouac fue armado a partir de sus deseos, prejuicios e ideas. Se trató de una construcción cuyas bases en la realidad eran tenues, a pesar de que se alimentaba de episodios verídicos. Kerouac construyó el lugar que necesitaba en ese momento. Como lo ha señalado García-Robles, México era un escape seguro, en donde el mal llamado rey de los *beats* sabía que podía estar a gusto –así se lo había asegurado Burroughs–, porque, como ya se ha visto, era un lugar exótico y cercano. Kerouac creyó que estaba descubriéndolo, pero, como lo ha señalado Norma Klahn, el país siempre se había visto de esa forma desde Estados Unidos. En este sentido, el viaje de Kerouac y su crónica se enmarcan en la conversación histórica que sobre México han tenido los estadounidenses. Asimismo, se inscribe en la conversación que el occidente ha tenido en torno a aquellas regiones y países que se ubican en la periferia. Todo ello quiere decir que Kerouac no sólo llevaba consigo las ilusiones de un hombre blanco estadounidense, quien, a pesar de sus mejores deseos, no encontraba un lugar a gusto en su país natal, sino que cargaba a costas con los prejuicios y expectativas de occidente cuando se enfrenta con una sociedad distinta, con una otredad, de la que se ignora mucho y sólo se sabe que es distinta.

El comportamiento de Kerouac en México puede leerse como un conflicto constante entre una visión imperial y una humanista, visiones que no eran excluyentes. Con *visión imperial* me refiero a lo que Pratt ha señalado como la seguridad, autoridad y gravedad del escritor blanco y masculino que recorre tierras incivilizadas, que se considera dueño del paisaje a la vez que lo menosprecia. Por el otro lado, la *visión humanista* de Kerouac surge cuando deja de lado por un momento a su explorador blanco interior y hace un esfuerzo genuino por mirar a las personas que se encuentran frente a él como personas, es decir, como iguales, reconociendo su humanidad, su derecho a existir y se niega a juzgar sus

costumbres, idiomas y prácticas. No se trataba de visiones dicotómicas, pues ambas podían entrar en juego simultáneamente.

Como ejemplo de lo primero, se puede señalar la extraña insistencia en que el paisaje mexicano recuerda a lugares que el narrador seguramente no ha conocido, escribiendo que México se parecía a todos los lugares menos a sí mismo. A pesar de mantener una actitud de humildad ante los contrastes del horizonte nacional, Kerouac mostraba cierto paternalismo occidental frente a los mexicanos incivilizados, porque seguía viéndose como el portador de la civilización en una tierra salvaje. A pesar de haber escrito ríos sobre la pretendida supremacía de los mexicanos, sobre la decadencia de la civilización de la que huía, Kerouac no podía dejar de sentir una superioridad occidental, deseando que ésta pudiera extender sus bondades sobre los marginados en las orillas del mundo. Parte de esta visión imperial se encuentra en su reiterada negativa a aprender sobre la cultura mexicana, así como en su insistencia a denominar a todos los mexicanos como “indios”. Tras esta designación no se hallaba un deseo perverso, sino que se relacionaba con su estudio superficial de Spengler, lo que, aunado con su decepción con Estados Unidos, lo incitó a construir castillos en las nubes sobre las bondades excepcionales de los mexicanos. Para Kerouac, decir que todos los mexicanos eran indios era subrayar su estatus como *felajin*, es decir, como seres espiritualmente elevados y antiquísimos. A pesar de todo, denotaba una visión sumamente estadounidense de México.

Klahn ha señalado que la visión articulada en el concepto *South of the borderism* se ha reproducido acriticamente entre la cultura estadounidense, como una manera de mirar, así como de procesar los encuentros con nuestro país. Para superar esta limitante de la mirada, es necesario reconocer en primer lugar, su existencia, lo cual Kerouac no puede y no quiere hacer. Creía querer a México, cuando en realidad estaba listo para enamorarse de cualquier otro lugar que no fuera Estados Unidos. A final de cuentas, México fue una extensión de los viajes que el protagonista y narrador había emprendido por su país natal, los cuales eran

una forma explosiva para ejercer el derecho estadounidense de migrar en busca de una vida mejor.

De la misma manera en que su llamado a recuperar los valores añejos de pueblo pequeño a la vez que vivía una vida de desenfreno en la gran urbe revelaban la imposibilidad definitiva de aquellos valores, su fascinación con México a la vez que despreciaba la más mínima información sobre su cultura e historia deja en claro que Kerouac sólo lo veía en términos del contraste con su país natal.

Conclusiones

El viaje a México y la búsqueda de espacios de heterogeneidad surgieron del malestar del narrador, expresado en las primeras líneas de la novela:

Conocí a Neal no mucho después de la muerte de mi padre... Acababa de recuperarme de una enfermedad de la que ahora no me molestaré en decir nada salvo que tenía que ver con el hecho de que mi padre hubiera muerto y de mi espantosa sensación de que todo había muerto.³¹⁵

Como hemos visto, la guerra mundial, la muerte de su padre y el abandono definitivo de Lowell llevaron al autor a desertar de la universidad, comenzando un itinerario errático hasta que se estableció definitivamente en Nueva York con la firme idea de convertirse en escritor. Kerouac trató de emular esta incertidumbre al inicio de *OTR* con el objetivo de establecer un punto de partida para el narrador: tanto el padre muerto como la enfermedad de la que se recuperó señalan que se ha vuelto consciente de su propia mortalidad a pesar de su juventud, ante lo cual se presenta la aparición de Cassady en su vida, quien inaugura su vida en la carretera. El viaje, entonces, se concibe como una cura para la muerte, el movimiento como el antídoto para la sensación de que todo había muerto, lo cual recuerda a lo señalado por Davidson, que los escritores *beat* tenían la impresión que había una oscuridad que se cernía sobre la sociedad. Es por ello que el desplazamiento del narrador en la novela es un intento constante por hallar lugares donde esta oscuridad homogénea no exista, donde pueda hallar señales de Dios. Como lo señala Cunnell en la novela se transmite la impresión de que, “Dios, la autorrealización y la libertad transformadora *están ahí*, al otro lado de la ventana.”³¹⁶ En el viaje, lo sagrado se confundía con lo mundano, y el presente se fundía en el pasado.

De manera ingenua creyó que podría construir –o, mejor dicho, reconstruir– un Estados Unidos en un entorno exótico y extranjero. En realidad, y a pesar de su

³¹⁵ Kerouac, *En la carretera*, p. 17.

³¹⁶ Cunnell, *op. cit.*, p. 41. A lo que refiere Sampedro al señalar que se trata de un “recorrido protagonizado por los héroes que, partiendo de la necrópolis, se dirigen a la utopía.” Sampedro, *op. cit.*, p. 148.

continuo esfuerzo por construir un México idílico en sus escritos, Kerouac no estableció residencia permanente allí. Lo que no se muestra en la novela es que, tras ser abandonado por Cassady en el hospital, permaneció por varios meses, viviendo con Burroughs en la colonia Roma, antes de regresar en avión con su madre a Queens, Nueva York, por cierto, una forma poco adecuada de transportarse para el protagonista de una novela sobre la vida en el camino. De regreso conoció a la que sería su segunda esposa y madre de su única hija, a quien reconoció tardíamente. En el departamento de ella fue que empezó a juntar sus notas y diarios con el objetivo de escribir *OTR* y fue allí donde creó el famoso manuscrito en un rollo continuo. Posteriormente regresó al país en al menos tres ocasiones más durante la década de 1950. Durante esas visitas conoció a Esperanza Villanueva, una adicta mexicana de quien se enamoró, lo que derivó en una relación unilateral narrada en *Tristessa*, novela publicada en 1960. Una de estas estancias transcurrió en el cuarto de azotea de un edificio de la calle de Orizaba, en donde Kerouac se encerraba a fumar marihuana y alucinar con los nombres de las calles de la colonia Roma. En otra ocasión, Kerouac y su madre le rezaron a la Virgen de Guadalupe en una capilla cerca de la frontera. Su última visita al país fue notable tan sólo porque lo agarró desprevenido el temblor que ocasionó la caída del Ángel de la Independencia en 1957 y a cuyo retorno a Nueva York *OTR* fue publicada. Doce años después murió. Si México era tan adecuado para sus intereses y forma de vida, ¿por qué fue incapaz de asentarse aquí?

Burroughs, quien también había huido de Estados Unidos debido a roces con la ley, seguramente se hubiera quedado si no hubiera sido porque mató a su esposa, Joan Vollmer, en un accidente que subrayó los impulsos homicidas y suicidas de sus protagonistas. A México le siguió un largo exilio en Marruecos –diría Gunn, otro lugar exótico– en donde sus deseos, incompatibles con la decencia y la legalidad, podían ser satisfechos. Haría falta indagar más sobre las opiniones de Burroughs, pero por lo pronto esta sustitución sugiere que ambos lugares eran intercambiables. Importaba lo que no eran: remansos del orden y la ley, es decir, no civilizados. Kerouac por su parte, continuó de vagabundo por Estados Unidos tanto como pudo, aunque este rol se caracterizó por su falta de compromiso. Se trataba

nada más que de un disfraz que se colocaba a ratos y que se retiraba cuando quería. Siempre regresaba al lado de su madre, quien actuaba como una especie de anclaje a la realidad de la cual nunca pudo liberarse. Tal vez ello ayude a explicar por qué no hizo de México su residencia oficial, pues rara vez uno se establece de forma definitiva en el paraíso vacacional que deleita los sentidos porque la rutina que nos espera de vuelta a menudo resulta ineludible. En el caso de Kerouac, tal vez demuestra que su hogar estaba junto a su madre.

Este trabajo ha tenido como objetivos identificar la representación de México en la novela de Jack Kerouac, analizar ésta en función de su biografía y su pertenencia a la corriente literaria *beat*, así como distinguir los factores que influyeron en su visión.

Como se ha explicado, Kerouac expresaba un sentido de pertenencia ambiguo, pues si bien se había criado bajo la tutela estadounidense y había absorbido sus mitos y valores, su crianza en el seno de una familia francófona, así como lo que él mismo interpretó como su posterior fracaso para convertirse en un “hombre estadounidense”, ocasionaron que su identidad cultural fuese dubitativa y angustiada. Esto se transmitió en sus obras mediante el aparente abandono de su condición de hombre blanco, adoptando en cambio distintas máscaras étnicas. No obstante, su fetichización de la marginalidad le impidió acceder a ésta, más que de manera superficial.

Se ha identificado, asimismo, la manera en que la literatura *beat* se articuló como una respuesta heterogénea y poco organizada frente a los cambios sociales de la posguerra y lo que percibía como el vacío insoportable de la vida en un entorno que limitaba el individualismo. Los *beat* sugirieron huir de la sociedad como una forma de acceder a espacios de libertad, a la vez que practicaron un arte literario que borraba la línea entre el autor y su obra mediante el acto de confesión.

De ahí que la novela comenzara buscando el oeste mítico de la *frontier*, cuya muerte se descubre con frecuencia mediante recursos retóricos distintos: entre policías acosadores y personajes que no entienden la necesidad de movimiento de los protagonistas. Es entonces cuando México surge como la “tierra mágica al final

del camino”, como una especie de nuevo oeste que los protagonistas reciben con entusiasmo en contraste con su país natal, lo que posibilita que el narrador lo construya como un entorno idílico que poco tenía que ver con la realidad.

Esta construcción se ha interpretado como el fruto tanto de la necesidad de escape de sus protagonistas como del concepto de México que pervivía en la cultura estadounidense. Asimismo, se le ha podido relacionar con la conversación que occidente ha sostenido sobre la otredad no occidental, una que se identifica con el salvajismo, el exotismo y la incivilización. El felajin de Kerouac es el puente que une estas distintas influencias, porque se trata de una entidad ontológicamente distinta de los protagonistas, lo que remite a lo señalado por Klahn; es, además, un viaje en el tiempo que le deja observar al hombre en otros estados de civilización, reproduciendo la mirada occidental sobre culturas distintas, ya fuera en América o en el lejano Pacífico. Por otro lado, le facilita al autor expresar un pesimismo sobre la cultura propia que se encuentra en decadencia y que, de un día a otro, puede ser destruida. También le permite superar de manera parcial lo que el narrador reconoce como el prejuicio contra los mexicanos, lo que a su vez le posibilita alejarse aún más de su propia cultura, aunque sea en apariencia. Por último, la figura del felajin revela su predilección por una marginalidad fetichizada. Su infatuación con México y los mexicanos revelaba una profunda ignorancia –así como una negativa a superarla– sobre las diferencias entre las naciones industrializadas como la suya y las naciones cuyo tardío desarrollo las mantenía en el atraso, así como la tradición occidental de escribir al respecto. Lo que le interesaba era que México era pobre, exótico y cercano.

Este trabajo espera contribuir a la historia entre Estados Unidos y México. La candidatura de Donald Trump y su posterior ascenso al poder presidencial han vuelto a poner de relieve la peculiar relación cultural entre ambas naciones. Asimismo, la hostilidad del presidente estadounidense ha subrayado el sentimiento antimexicano que ha permeado en la sociedad estadounidense por casi dos siglos. No fue ninguna coincidencia que Trump iniciara su precandidatura denunciando la inmigración mexicana en Estados Unidos, describiendo a los mexicanos como

indeseables, violadores, asesinos y traficantes de drogas. A final de cuentas, su candidatura se construyó sobre dos pilares gemelos, denunciar la corrupción supuestamente criminal de su rival, Hillary Clinton, y construir el muro deseado en la frontera con México -que sus fanáticos convirtieron en cánticos: “*¡Encarcélala [a Hillary Clinton]!*” y “*¡Construye el muro [y que México lo pague]!*”³¹⁷ Ese muro no sólo mantendría a los inmigrantes mexicanos fuera de Estados Unidos, sino que al fin terminaría de separar lo que nunca debió estar lado a lado, porque, ¿cuál sería el objetivo de construir un muro en la división entre ambos países sino para delimitar los límites verdaderos de América del Norte, para finalmente colocar una barrera física en donde ya hay una barrera epistémica y ontológica?

De pronto, la noción de que México saca ventaja de su relación con su vecino del norte se ha adueñado de la discusión sobre la relación bilateral. No obstante, como esta investigación ha dejado en claro, ambos países están unidos por una historia en común, no sólo por su cercanía geográfica –en la que se encuentra el límite fronterizo más extenso del mundo–, sino por el intercambio cultural que, durante doscientos años, no ha sido detenido por las barreras físicas ni por la ignorancia.

México y Estados Unidos tienen una relación que no puede reducirse a una cuestión de “invasores” contra “patriotas”, como es el deseo del gobierno estadounidense actual, y debe, en cambio, expresarse como una historia compleja, fascinante, pero, ante todo, cercana, fructífera y repleta aún de historias por contar.

³¹⁷ Respectivamente, “*Lock her up!*” y “*Build the wall!*” Se trata de símbolos necesarios para llevar a cabo la promesa trumpiana de “Hacer que Estados Unidos sea grande de nuevo.”

Fuentes

Fuentes primarias:

- Ginsberg, Allen, *Aullido*, tr. de Rodrigo Olavarría, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Holmes, John Clellon "La filosofía de la generación beat (1958)" en José Vicente Anaya, *Los poetas que cayeron del cielo: la Generación Beat comentada y en su propia voz*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, Juan Pablos, 1998, pp. 298-306.
- Holmes, John Clellon, "This is The Beat Generation" *The New York Times*, Nueva York, 16 de noviembre de 1952.
- Kerouac, Jack, *En la carretera. El rollo mecanografiado original*, tr. de Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2009. (Panorama de Narrativas no. 276)
- ___, "Essentials of Spontaneous Prose", *Evergreen Review*, Vol. 2, no. 5 (summer 1958).
- ___, "Los orígenes de la Generación Beat" en José Vicente Anaya, *Los poetas que cayeron del cielo. La Generación Beat comentada y en su propia voz*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, Juan Pablos, 1998, pp. 252-260.
- Moore, Dave, "'The Old Maestro': an interview with Kerouac friend Henri Cru by Dave Moore", <http://www.emptymirrorbooks.com/beat/henri-cru-interview.html>

Fuentes secundarias:

- Aguayo, Sergio, *El Panteón de los Mitos. Estados Unidos y el nacionalismo mexicano*, México, Editorial Grijalbo, El Colegio de México, 1998.
- Alarcón, Daniel Cooper, *The Aztec Palimpsest. Mexico in the Modern Imagination*, Tucson, The University of Arizona Press, 1997.
- Albuquerque-García, Luis, "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura*, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, no. 145, p. 15-34.

- Anaya, José Vicente, *Los poetas que cayeron del cielo: la Generación Beat comentada y en su propia voz*, Mexicali, Instituto de Cultura de Baja California, Juan Pablos, 1998.
- Anaya Ferreira, Nair María, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001.
- Bitterli, Urs, *Los "salvajes" y los "civilizados". El encuentro de Europa y Ultramar*, tr. de Pablo Sorozábal, México, FCE, 1982.
- Bradbury, Ray, "The Highway" en Ray Bradbury, *The Illustrated Man*, Nueva York, Avon Books, 1997.
- Boyer, Paul, *By the Bomb's Early Light. American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, 2a ed., Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1994, 440 p.
- Campbell, Howard, "Beat Mexico. Bohemia, Anthropology and 'the Other'," en *Critique of Anthropology*, Londres, vol. 23, no. 2, junio 2003, p. 209-230.
- Carrol, Peter N. y David W. Noble, *The free and the unfree: a new history of the United States*, Nueva York, Penguin, 1988.
- Charters, Ann, *Kerouac: a biography*, St. Martin's Press, Nueva York, 1973.
- Cunnel, Howard, Penny Vlagopoulos, George Mouratidis y Joshua Kupetz, *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat*, tr. de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, 2010. (Col. Argumentos 210)
- Davidson, Michael, *The San Francisco Renaissance. Poetics and Community at Mid-century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Emory, Elliott (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- Farrell Jr., Walter C. y Patricia A. Johnson, "Poetic Interpretations of Urban Black Folk Culture: Langston Hughes and the 'Bebop' Era", *Melus*, vol. 8, no. 3, autumn 1981, p. 57-72.
- Fernández Sampedro, Ma. Gema, *El viaje en la ficción*

norteamericana. *Símbolos e identidades*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

- García-Robles, Jorge, *El disfraz de la inocencia: la historia de Jack Kerouac en México*, México, Milenio, 2000.
- Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, tr. de Fernando González Corugedo, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005, 523 p.
- González, Pedro Javier, "Cultura e ideología (1941-1961)" en Cristina González *et al*, *EUA. Síntesis de su historia III*, México, Instituto Mora, 1991, v. 10.
- Gunn, Drewey Wayne, *Escritores norteamericanos y británicos en México, 1556–1973*, tr. de Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Halttunen, Karen, (ed.), *A companion to American Cultural History*, Malden, Blackwell Publishing, 2008.
- Holton, Robert, "Kerouac Among the Fellahin: On the Road to the Postmodern" en Harold Bloom (ed. e introd.) *Jack Kerouac's On the Road*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.
- Klahn, Norma, "La frontera imaginada, reinventada o de la geopolítica de la literatura de la nada", en Ma. Esther Schumacher (comp.), *Mitos en las relaciones México-Estados Unidos*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1991.
- Lauter, Paul, *A companion to American literature and culture*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.
- Lawlor, William T., *Beat culture. Icons, Lifestyles and Impact*, Santa Barbara, ABC-Clio, 2005.
- MacAdams, Lewis, *Birth of The Cool. Beat, bebop and the American Avant-garde*, Nueva York, The Free Press, 2001, 288 p.

- Mailer, Norman, "The White Negro", *Dissent Magazine*, 4(3), Fall 1957, p. 276-293.
- Martínez, Manuel Luis, *Countering the Counterculture. Rereading Postwar American Dissent from Jack Kerouac to Tomás Rivera*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.
- McDonald, Gail, *American Literature and Culture. 1900-1960*, Malden, Blackwell Publishing, 2007, 243 p.
- McNally, Dennis, *Jack Kerouac: América y la Generación Beat. Una biografía*, tr. de Jorge Piatigorsky, Barcelona, Paidós, 1992.
- Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y W.E. Leuchtenburg, *Breve Historia de los Estados Unidos*, tr. de Odón Durán D'Íón, Faustino Valle y Juan José Utrilla, 4ª. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Ortega y Medina, Juan A., "México en la conciencia anglosajona. 1. Siglos XVI–XVIII" en *Obras de Juan A. Ortega y Medina. 3. Literatura viajera*, ed. de María Cristina González Ortiz y Alicia Mayer, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Nicosia, Gerald, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, 3a ed., Londres, Penguin Books, 1986.
- Pérez Monfort, Ricardo, "'Down Mexico Way'. Estereotipos y turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940" en Azuela, Alicia y Guillermo Palacios (coords.), *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1919-1945*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.
- Pratt, Mary Louise, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, tr. de Ofelia Castillo, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Simmen, Edward, *Gringos in Mexico: one hundred years of Mexico in the American short story*, Fort Worth, Texas Christian University, 1988.
- Skerl, Jennie (ed.), *Reconstructing the Beats*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2004.

- Smith, Sidonie y Julia Watson, *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 2010.
- Sorrell, Richard S., "Novelists and ethnicity: Jack Kerouac and Grace Metalious as Franco-Americans" en *MELUS*, vol. 9, no. 1, Varieties of Ethnic Criticism, Spring, 1982, p. 37-52.
- Spengler, Oswald, *The Decline of the West. Perspectives of World-History*, tr. de Charles Francis Atkinson, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1922.
- Susman, Warren I., *Culture as History. The Transformations of American Society in the Twentieth Century*, 2a ed., Washington D.C, Smithsonian Institution Press, 2003.
- Szurmuk, Mónica, *Miradas cruzadas. Narrativas de viaje de mujeres en Argentina, 1850-1930*, tr. de María Cristina Pinto, México, Instituto Mora, 2007.
- Turner, Frederick Jackson, "El significado de la frontera en la historia americana", *Secuencia* 7, enero-abril 1987, p. 187-207.
- Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, tr. de Toni Strubel, México, Siglo XXI, 1999.
- Zott, Lynn M., *The Beat Generation: a Gale Critical Companion*, Detroit, Gale, 2003, 3 t.