

Jack Kerouac

Los subterráneos



Los subterráneos es una de las mejores novelas de Jack Kerouac; en ella se precisa su voluntad de llevar a cabo una suerte de autobiografía literaria que será, al propio tiempo, una crónica legendaria de la Generación Beat. En efecto, casi todo es aquí relato autobiográfico, «fraseado» con ese inimitable estilo sincopado que aprendió escuchando en el Minton's de Nueva York a los grandes del *bop*. Al igual que Charlie Parker, Kerouac improvisa en torno a un tema, y escribe de la manera más flexible, adaptándose en cada episodio a las resonancias que le sugiere el momento.

La novela transcurre en San Francisco, ciudad a la que Kerouac llegó en 1953, antes de alcanzar la fama, y es un fresco de días y de noches habitadas por el jazz, el alcohol y las drogas, cabalgando entre la desesperación absoluta y las ilusiones más descabelladas, al hilo de una estremecedora historia de amor: la del escritor Leo Percepied (una nueva encarnación de Kerouac) y una muchacha negra, Mardou Fox, «el ángel negro, desesperado y sombrío, de este mundo subterráneo de Frisco».

VITO AMORUSO

Prólogo

Es posible que nuestra prosa no se recobre jamás de lo que le ha hecho Jack Kerouac. Amante apasionado del lenguaje, sabe cómo utilizarlo. Siendo un virtuoso nato disfruta desafiando las leyes y los convencionalismos de la expresión literaria que estorban la auténtica *comunicación*, sin trabas entre el lector y el escritor. Tal como él mismo ha dicho en su artículo «Los principios fundamentales de la prosa espontánea»^[1], «procura primero satisfacerte a ti mismo, que luego el lector no podrá dejar de recibir la comunicación telepática y la excitación mental, pues en su cerebro actúan las mismas leyes que en el tuyo». Y es tan íntegro que, a veces, parece estar actuando en contra de sus propios principios. Sus conocimientos, en modo alguno superficiales, aparecen en sus escritos como si tal cosa. ¿Importa? Nada importa. Desde un punto de vista auténticamente creativo, todo da lo mismo, todo importa y nada importa.

Pero nadie puede decir de él que sea frío. Es cálido, está siempre al rojo vivo. Y si está alejado, también está cerca muy próximo, como si se tratara de un hermano, de un *alter ego*. Está ahí, está en todas partes, es el señor Todo-el-mundo. Observador y observado a la vez. «Es un amable, inteligente y doliente santo de la prosa», como dice de él Ginsberg.

Suele decirse que el poeta, o el genio, se adelanta a su propia época. Es cierto, pero solamente debido a que también es un ser profundamente de su época. «¡No os detengáis!», nos va diciendo. «Todo esto ya ha ocurrido antes millones de veces». («Siempre adelante», decía Rimbaud). Pe-

ro los que se resisten a cambiar no entienden esta clase de palabras. (Todavía andan rezagados en relación con Isidore Ducasse). ¿Qué hacen, pues? Le derriban de su alta percha, le matan de hambre, de una patada le hunden los dientes en la garganta. A veces son menos misericordiosos incluso: hacen como si el genio no existiera.

Todos los temas acerca de los cuales escribe Kerouac — esos personajes fantasmagóricos, obsesivamente ubicuos, cuyos nombres se pueden leer del revés; todas esas encantadoras visiones nostálgicas, íntimas y grandiosamente estereoscópicas de los Estados Unidos; todos esos paseos de pesadilla en góndola y en coche— así como el lenguaje que utiliza (algo así como el estilo Gautier pero en negativo) para describir sus visiones «terrenocelestiales», todas esas extravagancias desmesuradas, tienen una estrecha relación con maravillas tales como *El asno dorado*, el *Satiricón* y *Pantagruel*, y esto es algo que no pueden dejar de percibir ni siquiera los lectores de *Time* y *Life*, de las *Selecciones del Reader's Digest*, y los tebeos.

El buen poeta, o en este caso «el prosista *bop* espontáneo», siempre está atento al son de su época: el *swing*, el *beat*, el ritmo metafórico disyuntivo que brota tan veloz, tan alocada, tan peleonamente, y de forma tan increíble y tan deliciosamente salvaje, que nadie llega a reconocerlo una vez transcrito en el libro. Mejor dicho, sólo lo reconocen los poetas. Kerouac «lo ha inventado», dirá la gente. Con lo cual estarán insinuando que no es real. Lo que la gente tendría que decir es: «Éste sí que ha sabido pillarlo». Él lo ha pillado, lo ha cultivado, lo ha sabido escribir («¿Lo pillas tú, Nazz?»).

Cuando alguien pregunta: «¿De dónde saca todo eso?», la respuesta es: «De ti». No hay que olvidar que Kerouac se ha pasado toda la noche despierto, escuchando con los ojos y las orejas. Toda una noche de mil años. Lo oyó en el útero, lo oyó en la cuna, lo oyó en la escuela, lo oyó pegando la oreja a la pared de la bolsa de la vida, allí donde un

sueño vale oro. Y, además, ya está casi harto de oírlo. Quiere dar un nuevo paso adelante. Quiere *reventar*. ¿Vais a dejar que lo haga?

Ésta es una época de milagros. Los días del asesino loco han quedado atrás; los maníacos sexuales están ahora en el limbo; los atrevidos artistas del trapecio se han roto el cuello. Estamos en una época de prodigios, en la que los científicos, con la ayuda de los sumos sacerdotes del Pentágono, enseñan gratuitamente las técnicas de la destrucción mutua pero total. ¡Progreso! El que sea capaz, que lo convierta en una novela legible. Pero si eres un comedor de muerte no me vengas con literaturas. No nos vengas con literatura «limpia» y «sana» (¡sin lluvia radioactiva!). Deja que hablen los poetas. Puede que sean «beat», pero, como mínimo, no montan a caballo de un monstruo cargado de energía atómica. Creedme; no hay nada limpio, nada saludable, nada prometedor en esta época de prodigios; nada, excepto seguir contando lo que pasa. Kerouac y otros como él serán probablemente los que tengan la última palabra.

Big Sur, California
HENRY MILLER

Introducción

Hace algún tiempo apareció en América un libro muy divertido titulado *The In and Out Book*, una especie de prontuario para la gente *à la page*: estar *in* significa hacer las cosas adecuadas y estar *out* significa hacer las cosas equivocadas. A propósito de la *beat generation* dice el libro: «Es *Out* decir que la *beat generation* es *Out*; pero la *beat generation* es *Out*».

No cabe duda de que la enorme campaña publicitaria llevada a cabo en América en torno al fenómeno de los *beat* ha perjudicado su movimiento del mismo modo que, en su momento, los fotógrafos desfloraron el mito de Marilyn Monroe a fuerza de inundar las revistas ilustradas con su imagen. Pero lo más curioso de esta saturación es que todos lo saben todo sobre ellos y que ya nadie tiene ganas de oír hablar de ellos, a pesar de que son poquísimos los que se han tomado la molestia de leer sus libros y sus poemas: por lo general el público se ha conformado con repetir los lugares comunes de la propaganda o los prejuicios y descuidos históricos de cierta crítica conservadora.

Los lugares comunes de la propaganda afectan sobre todo a los *beat* en los aspectos más exteriores de su vida; y dado que estos aspectos están en continua transformación desde hace ya quince años, desde que el movimiento naciera, más que hacer una reconstrucción histórica de sus orígenes quisiera dirigir la atención hacia el *escritor* Jack Kerouac, autor de este *Los subterráneos* pero autor también de otros seis libros. Es el creador de la definición *beat generation* y es él quien distinguió las nuevas costumbres

en cuanto aparecieron en América, recién acabada la guerra; en realidad es él quien las inventó en el acto mismo de distinguirlas y de describirlas más tarde en sus libros, ofreciendo un modelo de vida a la generación siguiente. Su función en la historia de la cultura americana presenta bastantes similitudes con la de Fitzgerald, quien también distinguió y recreó unas costumbres, y se convirtió en guía de la generación de la primera posguerra, la célebre *lost generation*. Durante un decenio los jóvenes se comportaron, pensaron y vivieron como Fitzgerald y los héroes de sus libros; y a su alrededor se formó pronto un séquito de imitadores que hizo las funciones de «grupo». La generación de esta posguerra se llamó *beat*, y sus guías y héroes fueron Jack Kerouac y Allen Ginsberg.

Por eso hablar de los escritores *beat* (los auténticos, los que dieron origen al movimiento) como de escritores de vanguardia hace sonreír: su figura pertenece ya a la historia de la cultura americana. Por lo demás, la vanguardia cultural americana está constituida desde hace unos años por el *new dada*, un movimiento de fondo anárquico pero de carácter europeo que tiene a sus exponentes más importantes en los compositores (John Cage, por ejemplo), en los escultores (Stankiewicz y Nevelson, por ejemplo), en los pintores (Rauschenberg, por ejemplo). Igual que los *beat* «calientes» de principios de la posguerra eligieron como uniforme los tejanos, las grandes cazadoras de piel y las sandalias, e igual que los *beat* «fríos» que se les sumaron en la Costa Oeste prefirieron como divisa prendas muy serias, oscuras y bien cortadas, con camisa azul y corbata negra, también los *new dada* han adoptado un uniforme; con cuellos almidonados (en homenaje a los viejos *dada*), brillantina en el cabello y ligeros zapatos franceses, frecuentan la alta sociedad y se comportan como esnobs sin remedio. Los *beat* les detestan, por falsos y parásitos; y sin embargo el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha tomado el asunto lo bastante en serio como para organizar una expo-

sición, titulada *Sixteen Americans*, en la que precisamente están presentes diez artistas *beat* y seis *new dada*.

Pero estos movimientos han sido siempre aceptados por la crítica con gran lentitud. Los libros de los *beat* son acogidos con severidad y a menudo con acritud, del mismo modo que, en el primer decenio, fueron acogidos con severidad y acritud los libros de Fitzgerald; como, en general, fueron acogidos con severidad y acritud los primeros intentos de todos los escritores que abrieron una fisura en tradiciones literarias y arraigadas en la historia. La explosión que acogió la aparición de la novela *En el camino* de Kerouac y el poema *Aullido* de Ginsberg fue digerida por los críticos como un fenómeno curioso y una cuestión de costumbres; se habló de desgramaticalización y de prosa descompuesta, de verbosidad a lo Thomas Wolfe y de antipoesía; se hicieron las más funestas previsiones sobre el futuro de los dos muchachos, clasificándolos preventivamente de autores de un solo libro. Quien los tomó en serio, al menos como escritores de costumbres, dijo que su tipo de anarquía era un fenómeno antiguo, que los *beat* no habían descubierto nada nuevo, que no había ninguna diferencia entre su rebelión y la rebelión de la «generación perdida». Luego empezó la nueva confusión entre los *beat* calientes de principios de la posguerra y los *beat* fríos de la generación posterior; y cuando Kerouac hizo declarada profesión de budismo Zen, se volvió a decir que estas religiones no presentan ninguna novedad y que todo el asunto de los *beat* era un fenómeno exclusivamente publicitario: no se acaba de entender si organizado por los editores de Kerouac y Ginsberg para lanzar sus libros o si aprovechando por ellos para este lanzamiento.

Entretanto Kerouac y Ginsberg seguían escribiendo o publicando las cosas que habían escrito en los largos años pasados a la espera de un editor que las publicara. Y sus libros

llegaron a Europa, donde los críticos adoptaron por su parte la actitud típica entre nosotros, que es la de juzgar la literatura americana en relación exclusivamente con la literatura europea. Mientras en América se había dicho que no había diferencias entre la *beat* y la *lost generation*, entre nosotros se dijo que no había diferencias entre el movimiento de los *beat* y el existencialismo francés de la segunda posguerra; se dijo que la prosa espontánea de Kerouac no era sino la repetición de cierto automatismo surrealista; se dijo naturalmente que la anarquía de los *beat* era tan vieja como el mundo y se la comparó con la del dadaísmo; se acudió a los expresionistas, y el nombre de Céline, prototipo europeo de las más prohibidas rebeliones, fue aducido con frecuencia para explicar ciertas irreverencias de Kerouac y Ginsberg hacia el conformismo. En ocasiones fueron incluso críticos americanos de derivación dadaísta o en todo caso europea quienes indicaron estas proximidades.

Sólo después de varios años se ha ido definiendo la perspectiva histórica en América y se han escrito volúmenes enteros para explicar las diferencias entre los *lost* y la *beat generation*, revolución activa la una y pasiva la otra, y para explicar la relación entre esta pasividad y el misticismo contemplativo de la religión Zen; a su vez, los críticos europeos comienzan ahora a vislumbrar la posible autoctonía de un movimiento que es, en realidad, el único fenómeno verdadera y típicamente americano que se ha producido en los Estados Unidos después del de la *lost generation*. No falta mucho ya para que se concluya que el dadaísmo tenía una función social absolutamente ajena a la de los *beat*, del mismo modo que les es ajena la función política del expresionismo; que la prosa surrealista estaba basada en un problema de desvinculación de lo irracional con respecto a lo racional, mientras que la prosa de Kerouac ni siquiera considera la posibilidad de lo racional y se sustenta sobre una realidad exclusivamente biológica y fisiológica; que la rebelión existencialista se basaba en ideologías morales firme-

mente arraigadas en fundamentos filosóficos, mientras que el abandono de los *beat* a la desesperación no se asienta siquiera en la más embrionaria de todas las ideologías, que es el hedonismo.

Parece bastante evidente que lo suyo no es dadaísmo, porque en el rechazo global del consorcio humano no se preocupan los *beat* de destruir mitologías o superestructuras; no es expresionismo, porque en la absoluta desconfianza ante una realidad social no afrontan el problema de agredir la inmoralidad del ejército, la política, la guerra, la burguesía o el conformismo; no es surrealismo, porque en la negación total de la supremacía racional no se plantean el problema de sustituir la conciencia por el subconsciente; no es existencialismo, porque en la negación del concepto mismo de norma no pueden admitir los imperativos categóricos, ni siquiera los de la angustia sartreana. Para convencerse de ello, basta con pensar en la insistencia con que, en las entrevistas, los *beat* «gordos» han afirmado que el decenio de los 50 ha sellado con la bomba atómica el final de los tres monstruos que en estos últimos treinta años han destruido a la juventud: los tres monstruos son Freud, Marx y Einstein.

En consecuencia, será por fuerza necesario considerarlos según otras claves, que no sean únicamente europeas, y rastrear sobre todo en los filones más autóctonos de su tradición literaria los puntos de referencia, en el supuesto de que sean necesarios, en torno a los cuales habrá que hacer girar sus experiencias literarias. Los nombres que más a menudo recorren —y recorrían— sus discursos son los de Walt Whitman, Edgar Poe y Hart Crane; y si las biografías de estos poetas pueden haber influido en la inquietud, el nomadismo y la desaparición de los jóvenes *beat* (especialmente la de Hart Crane, desarraigado, alcoholizado, homosexual y suicida a los treinta y tres años), está claro que también sus

versos les impresionaron por lo que de dinámico e independiente, de atormentado y metafísico, de intenso y sobreentendido hay en el trasfondo de Whitman, Poe y Crane. De los poetas vivos, aquel al que preferentemente escuchó Ginsberg fue William Carlos Williams, un viejo ex imaginista al que los críticos no cesaron nunca de reprochar su excesivo amor por las cosas y los hechos de cada día y la capacidad para descubrir las bellezas de los aspectos más escuálidos y sórdidos de la realidad cotidiana. Ginsberg se distanció mucho de él cuando escribió *Aullido*, pero fue el mismo Williams quien escribió el prólogo al más polémico y revelador poema de estos últimos años.

Si hay una característica inconfundible en las primeras obras de Kerouac y de Ginsberg es precisamente su adhesión entusiasta a los hechos más menudos de la vida como fuente de inspiración. Bastaría esto para garantizar su autenticidad dentro de la tradición literaria americana; basta por lo menos para garantizar su independencia con respecto a los fenómenos literarios europeos, que siempre han estado basados en experiencias intelectuales o ideológicas, antes que en experiencias prácticas o mecánicas. Esto explica por ejemplo la diferencia entre cierta poesía *beat* y los fulgores de Rimbaud o las iluminaciones de Blake, aun habiendo sido reconocidos por los *beat* como los más cercanos, entre los europeos, a su poética: Rimbaud y Blake nos resultan demasiado familiares como para que merezca la pena comparar su mundo, aureolado de trascendencia y recogido en su ámbito totalmente intelectual, con los versos basados en la carne y en la sangre —si se quiere, con la vulgaridad, grosería y sordidez que a menudo derivan de la carne y la sangre— en los que Ginsberg describe sus alucinaciones. Sus visiones metafísicas no son conceptuales como las de Rimbaud, sino deformaciones de imágenes absolutamente concretas, absolutamente carnales, que pueden ir desde un semáforo hasta un neón indicativo; y no creo

necesario recordar cuán distinta es la naturaleza de las visiones de Rimbaud o de Blake.

A una conclusión bastante semejante se llega cuando se examina la prosa de Kerouac, con o sin la ayuda de sus teorizaciones estilísticas. Cuando los reflectores de la celebridad —y de la publicidad— se volvieron hacia él, se dejó inducir a publicar en la revista que hace tiempo promovió su movimiento una especie de decálogo de su «prosa espontánea» y una «lista de elementos esenciales» de la prosa moderna. Es una ingenuidad en la que cayeron muchos literatos americanos, alargando sus bibliografías con algún que otro tratado o tratadillo teórico; y en verdad es siempre peligroso «descubrirse»: la sagacidad profesional europea casi siempre evitó que nuestros literatos hicieran gestos tan inocentes.

Y a pesar de que tanta ingenuidad provoca la sonrisa, de esa lista y ese decálogo se extrae una afirmación plenamente coherente con la posición poética de Ginsberg y reveladora de la actitud antiintelectual de la narrativa de Kerouac. El hecho de que Kerouac sea ya un profesional sagaz y haya leído a todos los autores racionalísimos o intelectuallísimos que sus críticos le han atribuido como inspiradores y maestros no le impide dar como cuarto elemento esencial de la prosa moderna esta sugerencia: «Amad vuestra vida»; y como vigésimo: «Creed en las líneas santas de la vida»; y como primero: «Escribid para vuestra personal felicidad». Henry Miller ha vivido demasiado tiempo en París como para escribir un decálogo de este tipo, pero quienes mantienen correspondencia con él saben que sus cartas son una especie de himno ininterrumpido a la belleza no tanto de la vida como de la intensidad de la vida; y son cartas que ayudan mucho a comprender libros que en ocasiones han sido interpretados en clave de pesimismo o de derrotismo por críticos distraídos, desorientados por las experiencias ex-

presionistas europeas. Kerouac ha expresado este himno a la intensidad de la vida de una forma más ingenua que el sapientísimo y expertísimo Miller (no en vano considerado el santón de los *beat* y el protector de Kerouac) en sus novelas y en esos decálogos; pero el mensaje no es diferente.

En el decálogo que alude a su verdadera técnica estilística se rastrea un sentimiento fundamental de adhesión a la realidad física, entendida como entusiasmo y expansión vital. Este decálogo (que, entre otras cosas, revela que para Kerouac la escritura automática no es en ningún caso la de los surrealistas franceses, sino la semi-hipnótica de Yeats) se cierra con la sugerencia de escribir «con excitación, a toda prisa, hasta sentir calambres, de acuerdo con las leyes del orgasmo». Es una sugerencia que, aparte la referencia precisa a las *Funciones del orgasmo* y a la *orgone box* del doctor Wilhelm Reich, el científico que ha sido el héroe de los *beat* igual que Freud lo fue de los *lost*, subraya aún más que el fundamento de la poética de Kerouac no pertenece ni a lo racional ni a lo irracional, sino a la realidad física exclusivamente.

Si ésta es la postura de Kerouac con respecto al acto de escribir, no menos apegado a la vida es su procedimiento estilístico, que nuevamente regresa a un elemento típicamente americano y con toda seguridad ajeno, al menos como inspiración literaria, a la cultura europea. Es en el jazz donde busca la base de su estilo, de su técnica e incluso de su punto de vista. En el decálogo de la prosa espontánea del que antes he hablado, Kerouac escribió bajo la voz «Procedimiento»: «Dado que el tiempo es la esencia de la pureza del discurso, el lenguaje es un libre fluir de la mente en secretas ideas-palabras personales, un expresar (como hacen los músicos de jazz) el objeto de la imagen»; y bajo la voz «Método» escribió entre otras cosas: «No hagáis períodos que separen frases-estructuras ya confundidas arbi-

trariamente por falsos puntos y comas y por tímidas comas, en realidad inútiles, y servíos en cambio de una enérgica abertura que separe la respiración retórica (igual que el músico de jazz toma aliento entre las distintas frases ejecutadas)».

Del revelador contenido de estas confidencias se han percatado de repente ciertos críticos progresistas americanos, y uno de ellos ha escrito ya un ensayo (hoy por hoy, el más penetrante de la bibliografía de Kerouac), titulado *La expresión de Kerouac*, en el que demuestra haber comprendido con exactitud lo que Kerouac entiende por «lenguaje». Está claro que ahora, cuando se habla de su lenguaje, no se alude ya a su lengua, a su *slang*, relegado como sus contenidos a la historia de las costumbres. Que los *beat* calientes de posguerra aceptaran el dialecto de los *jazzmen* más o menos drogadictos y más o menos negros del mismo modo que adoptaron su indumentaria y costumbres, y que Kerouac se erigió en portavoz de ellos, es cosa ya conocida y que interesa sobre todo a los traductores europeos de los libros *beat*, inmersos a menudo en dificultades casi insuperables debido a que aún no se ha publicado un auténtico diccionario de lengua *beat*^[2]. Pero esta lengua sólo es, para Kerouac, un medio expresivo: aludir a su lenguaje significa en realidad hablar precisamente de su método descriptivo, de su punto de vista, de su tono, de su sonoridad.

Probablemente, la próxima misión de los críticos será examinar las fases a través de las cuales la lengua se ha transformado en él en lenguaje. Porque es fácil comprobar que las palabras de la jerga *beat* son siempre violentas, incisivas, encerradas y seleccionadas entre vocablos monosilábicos, con efectos infalibles de tensión y de potencia alusiva; pero esto no sería suficiente para indicar cuál ha sido la participación que el escritor ha tenido en la manipulación que, en su página, las ha hecho convertirse en «estilo» ya

inconfundible. En este sentido, pueden representar alguna ayuda ciertas revelaciones localizables en *Los Vagabundos del Dharma*, una novela en la que Kerouac quiso teorizar la filosofía Zen y que escribió con anterioridad a este decálogo. De esta novela se colegía que Kerouac había extraído de cierta literatura china el gusto de valorar las imágenes descarnando las frases y las palabras hasta el punto de llevar a los simples vocablos a tensiones y vibraciones casi simbólicas. El esfuerzo por eliminar todas las partes del discurso que no fuesen rigurosamente indispensables y que dificultaran, por tanto, la adhesión a la validez de la imagen, conducía a una intensidad más propia del poeta que del novelista: no en vano Kerouac componía por aquella época los versos que más tarde publicaría en *Mexico City Blues*.

Fue entonces cuando la lengua (hecha, como se ha dicho, de vocablos violentos, incisivos, encerrados, monosilábicos, rebeldes sobre todo a efectos de tensión y de potencia alusiva) se fue delineando —al menos teóricamente— como un lenguaje (en el que todo elemento tenía la función de operar exclusivamente en la profundidad, hundándose en los significados secretos de las imágenes hasta alcanzar esos mismos efectos de tensión y de potencia alusiva, pero con una economía en la página infinitamente mayor). La teoría de *Los Vagabundos del Dharma* se convirtió en experiencia en los versos de *Mexico City Blues*; y obsérvese que esta evolución en lengua y lenguaje llegó a formularse *teóricamente* mucho después de su manifestación práctica.

De la estructura jazzística del «estilo» en el que lengua y lenguaje fueron proyectados hacia esos efectos de intensidad y de vibración que son las características más connaturales a Kerouac, fue en cambio consciente seguramente desde las primeras obras. No hay que olvidar que, durante cierto período, participó en la existencia de un grupo de ja-