

## JACK KEROUAC, ROCK AND ROLL Y PROFECÍA WHITMANIANA

JUAN ARABIA<sup>1</sup>

I.

La dinamita que Kerouac interpone entre «ficción» y «realidad» responde, exclusivamente, a un deseo que se halla inscrito a lo largo de la historia de la literatura norteamericana. Desde Jefferson, Emerson y Whitman, hay una necesidad de renovar, por no decir destruir, a toda una herencia de la cultura occidental.

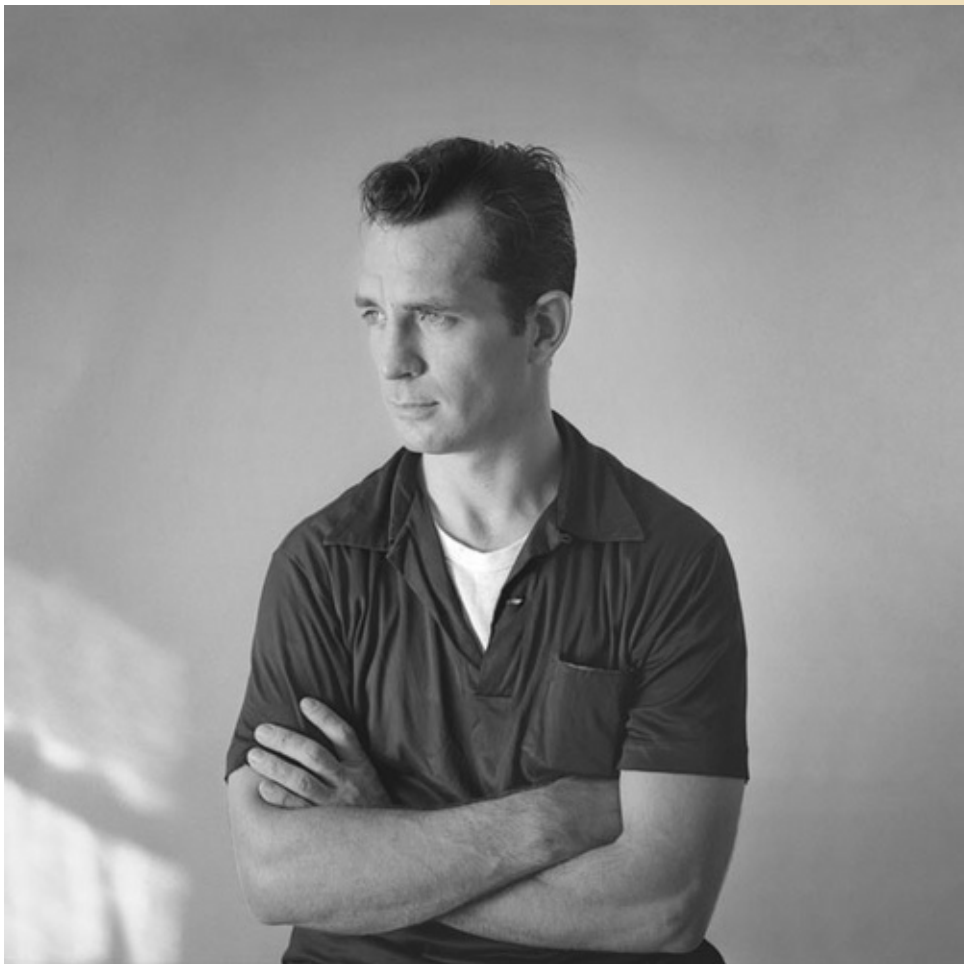
El mecanismo del vértigo comienza en el desplazamiento de las normas culturales: Kerouac abandona Columbia, rechaza los valores dominantes, las convenciones del mundo, lo institucionaliza-

do: «A la mierda los rusos, a la mierda los americanos, a la mierda todos. Voy a vivir haciendo el vago mi manera, eso es lo que voy a hacer». Opta por acercarse a la realidad, a la sangre de la tierra de su gente. Su condición responde a la camaradería whitmaniana.

Entiende, rápidamente, que la literatura debe ser comprendida por todos: cualquier forma de sensibilidad que no cumpla con tal requisito, por tanto, estará muerta, reseca, atada al exclusivo rodeo de los críticos de arte y profesores universitarios.

Existe un deseo único, específico: Kerouac es un individuo que reprueba tanto al capitalismo como al comunismo. Su experiencia no puede nunca ser doblegada por un sistema anterior o condiciones preliminares. Se asemeja al rechazo social de Dylan Thomas en los años 30 en Inglaterra, en el que la experiencia individual funciona cons-

tantemente como un filtro de las representaciones de la *conciencia colectiva*<sup>2</sup>. Pero se asemeja, todavía más, a lo planteado tiempo después en los diarios de Gary, el famoso personaje de Toole:



JACK KEROUAC.

Tom Palumbo

<sup>1</sup> Juan Arabia nació en Buenos Aires en 1983. Estudió Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña actualmente como investigador UBACyT en el área de la didáctica de la escritura de ficción. Ha publicado cuentos, ensayos y poesías y es fundador y director de la *Revista Megafón* de Buenos Aires, editada hasta el 2009. Su primer poemario, *Canciones del Gólgota*, fue prologado por Luis Benítez. Actualmente edita la revista de poesía y crítica literaria *buenosairespoetry.com*. La editorial *El Fin de la Noche* publicó su primer trabajo en materia de crítica literaria: *John Fante. Entre la niebla y el polvo* (<http://elfindelanoche.com.ar/archives/3244>)

<sup>2</sup> LUCIEN GOLDMANN, *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.



«Siempre he sentido, en cierto modo, una especie de afinidad con la gente de color, porque su situación es igual a la mía: nos hallamos fuera del círculo de la sociedad norteamericana»<sup>3</sup>.

En los trabajos de Kerouac existe cierta genealogía, cierta similitud en el sentir con las *experiencias* de los vagabundos, los locos, los marginados, los expulsados, los extranjeros. Pero la simetría aún es mayor con los negros, con la gente de color.

Aunque claro, y de la misma forma que Toole, su exilio era completamente voluntario...

## II.

Me gustaría apuntar que es imprescindible entender no sólo al jazz y su derivaciones, sino al *rock n' roll* mismo –en la coalición de sus orígenes–, para recobrar la importancia y adelanto cultural, ideológico y estético en la obra de Kerouac.

Sabemos, por un lado, que los músicos negros crean entre 1941 y 1945 el *Bop* en los sótanos de New York. El *Bop*, que surge como una reacción al robo propagado por los blancos (furor del Swing, artistas como Beny Goodman), intenta reivindicar la propiedad cultural del pueblo negro frente a todo género. Sin embargo, y como concluye Yonnet, «fracasa en su intento de llevar al jazz al campo de la cultura negra: obtiene ciertamente el favor del público blanco norteamericano, pero ya no atrae al público negro que se aparta del jazz y prefiere una nueva música, el rhythm and blues»<sup>4</sup>.

De manera que el escenario que rodea el surgimiento y desenlace de la obra de Kerouac –es en el 48 cuando finaliza su primera novela, *La ciudad y el campo*– se circunscribe en el auge del *rock n' roll*, popularizado desde la década del 50 en Norteamérica.

Es la misma fusión que centellea en el *rock n' roll*, la que irrumpe en el salto mismo de Kerouac. En formas propiamente musicales, las comunidades negras y blancas intercambian, en efecto, contenidos precisos<sup>5</sup>. En el *rock n' roll* hay préstamos tomados del blues, del country western, del boggie y del jazz.

En *Los subterráneos*, por ejemplo, el autor oscilaba entre la patria faulkeriana básica y la tierra abandonada por los huesos de los antiguos indios y los americanos primitivos: «Hunt explica la historia inmigrante de Kerouac, lo deja en suspenso entre dos categorías –no es negro ni americano blanco de clase media– y lo vuelve incapaz de resolver la disonancia entre las retóricas de la época sobre la clase social y la etnicidad (...) y su sentimiento de marginalidad, su sensación de que en última instancia era un extranjero y un intruso»<sup>6</sup>.

Mientras Elvis ennegrece, grabando blues de negros, y countrys de blancos; algunos negros del *rock n' roll* blanquean y cantan como Elvis. La analogía no es menor si recordamos, como comprueba la investigación de Yonnet, que hacia el 55' el *rock n' roll*

3 JOHN KENNEDY TOOLE, *La conjura de los necios*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 131.

4 PAUL YONNET, "Rock, pop, punk. Máscaras y vestigios de la población adolescente", en *Juegos, masas y poder*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 117.

5 «Check Berry compone canciones de himnos al automóvil, al baile, al flirteo. Se puede considerar que este autor expresa el deseo de los negros norteamericanos de participar en la dinámica expansiva de la sociedad blanca americana, la cual les ofrecía a la vez símbolos económicos de los EEUU (automóvil), pero también sobre todo durante el tiempo libre, sexualmente aprovechable (...). Por otro lado, y con el liderato Elvis, los jóvenes blancos se apropian de lo que yo llamaré "sexualidad negra", una manera muy expresiva de abordar el tema sexual, manera que rompe con todas las cosas anteriores de la sociedad blanca legítima». (PAUL YONNET, *Ibidem*, p. 119).

6 PENNY VLAGOPOULOS, "Reescribir América. Kerouac y el país de los «monstruos underground»", en *Kerouac en la carretera*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 86.

representaba el 15% de los hits norteamericanos, mientras que en 1957 llega al 61%.

El año 1957 es una fecha muy importante: mientras el *rock n' roll* ya representa una práctica de masas, finalmente se publica la obra más importante e influyente de Kerouac: *On the road*. El éxito, de por sí inmediato, podría responder de hecho a varias circunstancias.

Sin desmerecer el gesto individual, único y específico del autor, hay que reconocer que efectivamente el jazz (y sus derivaciones) funcionan como una *formación* para el autor, inherente a sus modos temáticos, a su técnica o estilo.

Sin embargo, el *rock n' roll* ha preparado el camino y escenario en materia receptiva de su obra. La *estructura del sentir*<sup>7</sup> de la época, en términos de Williams, sin duda alguna debe contener el amplio alcance que el *rock n' roll* ha generado –como mezcla de las formas culturales blancas y negras– en el acervo perceptivo de una amplia generación de sus ciudadanos. Debe contener, por decirlo de otra manera, cierta legitimidad, aceptación o entendimiento por parte del público.

### III.

Joshua Kupetz, en *Kerouac en la carretera*, señala: «Kerouac fue un ávido lector de Whitman y su reivindicación de la moderna prosa narrativa de América refleja la profecía whitmaniana del genio infantil de la expresión poética americana (...). Según Whitman, el nuevo escritor empleaba dialectos oriundos de Estados Unidos, surgidos de lugares que para Whitman eran lechos toscos y rudimentarios, aunque confiesa que sólo de estos orígenes y estos linajes, aquí indígenas, podrían surgir casualmente flores de auténtico aroma americano y frutos que fueran realmente nuestros. Kerouac adopta estos dialectos en el rollo»<sup>8</sup>.

De alguna manera Kerouac, como Whitman, escribieron para ser entendidos. Se perdieron en la América profunda, se unieron con su tierra, con sus verdades necesarias.

Se trasluce así la necesidad de recuperarlo todo, de aprehender la realidad en forma inmediata, sin consideraciones previas.

En Kerouac la profecía whitmaniana llega a su límite: inclusiones del *joual* (dialecto de la clase obrera francocanadiense), inmediatez y espontaneidad de la descripción, redefiniciones –incluso– de los límites literarios más básicos, como el soporte: rollos, servilletas.

El *epos* –poema narrativo de tradición oral, que supone un desparamiento organizado–, se desarrolla como una forma narrativa que fácilmente podría compararse (como a él mismo le gustaba decir) con la improvisación jazzística, que acepta la convención de citar otras melodías dentro de la principal; pero también con el *rock n' roll*, donde la improvisación también juega un papel central, y utiliza la escala pentatónica para mitificar lo sistemáticamente desorganizado.

Sin duda existen mediaciones más amplias, estructuras económicas que sostienen formas estéticas y culturales como el *rock n' roll*<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> «Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una “estructura de sentimiento” es una hipótesis cultural, realmente derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o período, con permanente necesidad de retornar, interactivamente, a tal evidencia.» (RAYMOND WILLIAMS, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península-Biblos, 1997, p. 181).

<sup>8</sup> JOSHUA KUPETZ, “La línea recta sólo condice a la muerte”: El rollo mecanografiado original y la teoría literaria actual”, en *Kerouac en la carretera*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 118.

<sup>9</sup> Entre 1965 y 1970, la tasa de expansión de la industria fonográfica es ampliamente superior a la tasa de crecimiento industrial en general. Y la música de rock representa el 90% de esta industria.





De manera que, y aún sabiendo que ningún castillo se sostiene con el aire, es válido decir que el rock n' roll ha permitido, o mejor dicho, en cierta forma preparado, el terreno alguna vez caminado y soñado por Walt Whitman:

Cuando América haga lo que se prometió,  
Cuando a través de estos estados caminen cien millones de personas magníficas,  
Cuando el resto se aleje de las personas magníficas y contribuya a ellas,  
Cuando los vástagos de las madres más perfectas signifiquen América,  
Entonces recibiremos yo y los míos el goce prometido.