

BRUCE COOK

# LA GENERACION BEAT



BARRAL EDITORES

1971

**Título de la edición original:**

*The Beat Generation*

**Traducción de**

*Esdras Parra*

© Bruce Cook 1970

© de los derechos en lengua castellana y de la traducción española: BARRAL EDITORES, S. A. - Barcelona, 1974

I S B N 84 - 211 - 0305 - 9

Depósito Legal: 25.135-1974

Printed in Spain

**CAPITULO PRIMERO**

**LOS NEGROS DE ALGUIEN**

Recuerdo haber comprado un ejemplar de la revista *Esquire* cuando el avión que me traía de Alemania, donde había prestado mi servicio militar, aterrizó en Gander, Terranova. Los vuelos transatlánticos ya no hacen escala allí, de modo que se habrán imaginado el tiempo que hace, para ser más exacto: enero de 1958. La revista traía un artículo de John Clellon Holmes, entonces un nombre nuevo para mí, sobre la *beat generation*, sobre Kerouac y la novela de la que todo el mundo se ocupaba en ese momento, titulada *On the Road* (En el camino). Yo sabía algo de Kerouac. Dos años antes había leído, en un número de *New World Writing*, un estupendo fragmento de prosa de Kerouac, de una obra inédita que debía ser esta novela. Y justamente, pocos meses antes de mi regreso a los Estados Unidos, había caído en mis manos un ejemplar de *Evergreen Review* consagrado al Renacimiento Literario de San Francisco, en donde se hablaba de Kerouac y muchos otros escritores a quienes llamaban *beats*, y sentí la impresión de que algo estaba sucediendo. Este artículo de John Clellon Holmes me confirmaba lo que sucedía. Recuerdo que la idea de volver a la vida civil precisamente en ese momento me pareció excitante. Y logré mantener todo el tiempo esa sensación, pues lo primero que hice al regresar a mi casa fue comprar un ejemplar de *En el camino*.

Esto fue para mí el comienzo de todo. Pronto llegué a considerar a los *beats* como mi generación. Me sentí vivamente identificado con ellos, como la mayoría de los que tenían mi edad, y tuve la impresión de que tenía la suerte de encontrarme en el comienzo de algo importante, aunque sólo fuera como espectador. Pues sí, ya en enero de 1958 era posible presentir la vaga imagen del cambio en el horizonte. Y si los *beats* representaron algo en la complaciente y conformista Norteamérica de Eisenhower, eso fue el cambio.

Pero si los *beats* eran «mi generación», debería enfatizar que ese sentimiento no me hizo un miembro de la *beat generation*. Llegué a conocerlos, exactamente como la mayoría de los de mi edad, leyendo sus libros, asistiendo a los recitales de sus poemas, siguiendo, en revistas y periódicos, los febriles relatos de sus desventuras. Con el tiempo llegué a conocer personalmente a un par de escritores asociados con el movimiento *beat*, pero sólo a dos de ellos. Esto sucedió pocos años después del excitante momento inicial, cuando los *beats* eran todo — y lo único — que estaba sucediendo.

Y sin embargo, seguí sintiéndome identificado con ellos como la primera vez en ese viaje de regreso a los Estados Unidos. Esto se debió a que me sentía fundamentalmente de acuerdo en lo que, en líneas generales, me parecía que era su programa. Lo que significaba que me oponía a las mismas cosas que ellos se oponían: por una parte, al elitismo y, por otra, a los movimientos de masas; y si me hubieran obligado a expresar su estética personal en una sola palabra, la hubiera llamado «populista». (Un escultor llamado Jack Burnham dijo: «El objeto de una sociedad democrática debería ser convertir a cada hombre en un artista». Me gusta esa idea.) Lo digo para confesar mis inclinaciones.

A causa de la afinidad que sentía hacia los *beats*, no los perdí de vista, incluso mucho después que el público se olvidó de ellos y de lo que representaban. Y fue precisamente porque nunca abandoné esa actitud, que no me sorprendí como debiera por el rumbo que tomó la década del sesenta. Pues el cambio esquizofrénico que ha experimentado el ánimo de nues-

tro tiempo, se predijo hace diez años, vino implícito en cada poema, novela o fragmento de prosa producido por la *beat generation*.

Y en verdad, ha habido un cambio. El único hecho notable del momento actual es la gran alteración que han sufrido el carácter y las actitudes de la generación de jóvenes menores de treinta años. Son muchachos diferentes, ¿quién lo niega? No tan dóciles como fuimos nosotros, plantean sus exigencias donde nosotros depusimos las nuestras por triplicado. Para decirlo de modo aún más impresionante, se apartan con disgusto de una cultura a la que nos baboseamos por servir.

Debo confesar que me siento impresionado por la nueva juventud. Pero no tanto como para estar convencido, al contrario de muchas personas, que esta juventud constituye una raza nueva, una generación sin antepasados, precursores o precedentes. No, aunque la mayoría de los jóvenes parezca inconsciente, la generación actual se halla atrapada en la misma relación umbilical de siempre con el pasado. Y puede darnos una idea de lo que nos reserva el futuro, si tiramos de ese cordón para ver hasta donde conduce. Cuando lo hagamos, encontraremos que viene directamente de la legión de artistas y poetas, logrados y frustrados, de los novelistas y supuestos novelistas, de esas madres (manteniendo la metáfora) que se conocieron como la *beat generation*.

Mientras atrajeron la atención del público, recibieron la mayor divulgación publicitaria: reportajes en las revistas informativas, consideración especial de *Life*, gran cantidad de programas radiales e incluso uno o dos documentales de televisión. Pero ahora, a pesar de que a casi todos los escritores que surgieron del movimiento se les siguen publicando sus libros, si recordamos a la *beat generation* es sólo como un fenómeno distante, un suceso cultural aislado de los años cincuenta. Y los miembros de la presente generación, que han heredado tanto de ellos, no tienen sino una noción vaga de lo que constituyó la *beat generation*, de lo que la originó, de quiénes la formaron. En fin, ¿quiénes eran la *beat generation*? ¿Eran en realidad, como se proclamaban, una generación, un movimiento?

¿O fueron simplemente, como se decía a menudo, los miembros de la institución literaria de moda, una novedad, un fenómeno publicitario, una creación de las publicaciones Luce?

Si alrededor de 1958 alguien hubiera preguntado quiénes eran los *beats* en cualquier claustro universitario, hubiera escuchado siempre los tres mismos nombres. El primero hubiera sido sin duda el de Jack Kerouac. Kerouac, ahora muerto, fue víctima de sus propios impulsos inquietos y de la profunda alienación que le ocasionaron la cultura que lo creó y la contracultura que ayudó a crear. Su muerte, ocurrida en el otoño de 1969, puso algo así como un punto final al episodio *beat*. Después de publicados los obituarios y recordatorios de Kerouac, muchos de los que formaron parte de todo eso sintieron que la *beat generation* era por fin asunto del pasado. ¿Pues no había sido él la estrella del espectáculo? ¿No era su rostro rudo y hermoso de canadiense el que aparecía siempre en las revistas y se veía con frecuencia en televisión? ¿No fue él incluso el primero que llamó *beat* a su generación?

En verdad, de acuerdo con John Clellon Holmes, fue Kerouac quien los bautizó a todos ellos, aunque ninguno le atribuiría el origen del término. La palabra *beat*, con el significado de golpeado, frustrado, agotado, ha estado en uso desde hace muchos años. Su calidad antigramatical y altisonante sugiere que se originó el siglo pasado, en el oeste o en el sur rural. En los años cuarenta estuvo en boga entre los músicos de jazz, los cuales acostumbraban a embellecerla con pequeñas variaciones por el estilo de «I'm beat tight down to my socks» (Estoy en las últimas). Un amigo de Kerouac, Herbert Huncke, que entonces vivía clandestinamente como vagabundo, tatero y drogómano de Times Square, recogió el término de los músicos de jazz y lo utilizó frecuentemente con muchas variantes. Por tanto no había nada extraordinario en que Jack Kerouac lo utilizara con ese sentido cuando trataba de caracterizar la nueva actitud que veía en sus contemporáneos. Clellon Holmes recuerda que Kerouac decía: «Es una especie de siglo, como si fuéramos una generación furtiva. Tú sabes, con un conocimiento interior no hay necesidad de hacer ostentación

en ese nivel, el del "público", de una especie de fracaso — es decir, de haber llegado a lo último, a nosotros mismos, porque todos sabemos realmente donde estamos — de un cansancio, con todas las formas y convenciones del mundo... Es algo más o menos así. Supongo que entonces podrás decir que somos una generación *golpeada*».

Una versión de esta conversación la introdujo John Clellon Holmes en su novela *Go*, un libro particularmente interesante por la imagen que da de los primeros ambientes *beat* de Nueva York en los años cuarenta. Publicada en 1952, *Go* tiene el mérito de ser la primera novela de la *beat generation*. Pero aparte de las buenas reseñas críticas, no recibió verdadera atención y sin duda no inició ningún movimiento. Fue necesario que cinco años más tarde Jack Kerouac publicara *En el camino* para que provocara esa reacción.

Es difícil, separados como estamos de ese período por el tiempo y las actitudes, expresar el efecto liberador que esa novela ejerció en los jóvenes de Norteamérica. Hubo una especie de reconocimiento instantáneo que pareció arrojarse a la calle a miles de esos jóvenes clamando que Kerouac había escrito su historia. Hubo tal comunidad de sentimientos en esa respuesta que los críticos empezaron a considerar, con alguna certidumbre aunque sin mucho respeto, a la generación de Kerouac como la nueva generación literaria.

Su falta de respeto se debió quizás menos a la obra producida por Kerouac y sus compañeros, que a su actuación pública. Ya sea en sus recitales, en sus debates o frente a las cámaras de televisión, siempre dependían de su capacidad para impresionar a unos y consternar a otros. Había una suerte de crueldad sistemática en su insolencia. Era como si hubieran dejado a un lado toda noción de rebeldía contra el sistema y hubieran decidido tratarlo con sumo desprecio.

El desdenoso más ávido entre todos ellos, y el segundo personaje que sin duda en 1958 hubieran oído nombrar en ese claustro universitario, era un poeta joven de Nueva York que escasamente había pasado por un instituto de segunda enseñanza. Su nombre era Gregory Corso. Los personajes literarios

más sobrios, de una época caracterizada por la sobriedad literaria, casi llegaron a considerar a Corso como un vengador, y detestaron sus modales autosuficientes, acertados y desenvueltos, y el estilo directo, sencillo de su poesía. Le gustaba la burla y murmuraba lemas tontos, como «fried shoes» (zapatos fritos) y «all life is a rotary club» (la vida es un club rotatorio), a través del micrófono. Era maestro del disimulo. Pero bajo todo eso, bajo la actitud dura y, más aún, bajo esa cualidad de pilluelo inocente que siempre se advertía en él, había algo que manifestaba casi enfáticamente que Gregory Corso era un poeta. Y era esto, sobre todo, lo que enfurecía a sus detractores.

¿Y el tercero? Es Allen Ginsberg, desde luego. El poeta de «Howl» (Aullido) y «Kaddish», no era simplemente un nuevo héroe para los jóvenes, sino una nueva *clase* de héroe. Cuando se presentó ante ellos para recitar sus poemas, todos vieron en él una especie de autoelegido chamán — intenso, voluble, irascible, obviamente convencido de la sanidad de su misión como poeta. Y fue tan lejos como podía, desde el estilo sereno en boga, tal como su poesía — escueta, torpe y crudamente confesional, parecía ser la verdadera antítesis del verso seco, preciso y calculado de los poetas académicos que eran considerados entonces como los únicos poetas norteamericanos dignos de ese nombre.

En esa época, Ginsberg no era una personalidad agradable. «Era — según dice el novelista Alan Harrington que lo conoció en sus primeros tiempos en Nueva York — un joven frénico y agresivo; un gran aborrecedor». Pero Ginsberg ha cambiado mucho ahora, y Harrington no muestra ninguna reserva en la confirmación del «nuevo» Allen. «Creo — dice Harrington — que hoy es un gran maestro. Los jóvenes también opinan lo mismo.»

En realidad, los jóvenes piensan así. Pues hoy en día no hay nadie en Norteamérica que hable tan directamente a tantos jóvenes como Ginsberg. Llámelo gurú si les place, pues esta palabra es simplemente un sucedáneo de «maestro», y ciertamente para los jóvenes menores de treinta años es un

maestro. Y ya sea que los miembros de esta generación lo reconozcan o no, su importancia real yace en haber hecho lo posible para transmitir a los jóvenes los valores y mitos de la *beat generation*. En sus recitales, en sus apariciones en los claustros universitarios, en sus conferencias, se las ha ingeniado para conmover e influir en muchos miles más de lo que hubiera podido hace diez años. Y también hay señales de que la influencia es mutua. En realidad, los cambios bastante sutiles que han marcado la transición de los *beats* a los hippies, pueden rastrear en la propia personalidad de Ginsberg. Más amables, menos propensos a los ataques de rabia y a la retórica de la denuncia, Ginsberg y sus compañeros parecen hoy más conscientes de sus fuerzas, con una sensación de dirección más aguda que antes. Parecen saber, mucho mejor que la mayoría de nosotros, hacia donde se dirigen.

El mismo tipo de cambio gradual puede percibirse en la mayor parte de los antiguos *beats* que todavía continúan escribiendo. Esto puede significar que se han suavizado con la edad. Pero si nos damos cuenta que nos referimos a escritores como Michael McClure, Gary Snyder y Lawrence Ferlinghetti, que difícilmente se han atenuado, esto parece sumamente inverosímil. Por el contrario, estos tres escritores y unos cuantos más, parecen haber logrado a través de un camino tortuoso algo muy cercano a la sabiduría.

¿Y por qué no? Casi todos los *beats* han desplegado hasta un nivel impresionante ese talento para sobrevivir que debe ser el requisito previo para cualquier tipo de sabiduría. Y si algunos se han hecho profesores, han entrado en editoriales o aceptado becas de las fundaciones que desdénaban hace algunos años, ¿qué importancia tiene eso? De esta manera han logrado sobrevivir para transmitir personalmente a la generación actual el espíritu de su tiempo; y muchos han llegado a ser considerados por los jóvenes como sus mentores. Esta es la importancia verdadera de un poeta como Robert Creeley, que ahora es profesor, o de un John Logan y, especialmente, de un veterano endurecido como Kenneth Rexroth. De este modo se mantienen en contacto. Sostienen un sentido de continuidad

de generación a generación, una comunidad de entendimiento con los jóvenes. Para decirlo simplemente: se comunican con ellos. Por tanto, la tan discutida brecha de las generaciones parece ser menos eso que un fracaso generalizado de comunicación o relación.

Los mismos *beats* mantienen relaciones preciosas y breves con la cultura oficial del momento. Una vez establecida su fama, ni Jack Kerouac ni Allen Ginsberg recibieron una aceptación de la crítica. Fueron ridiculizados, ultrajados, hostigados. Herbert Gold — que después ha debido lamentar lo dicho — sugirió una vez que Kerouac y Ginsberg estaban locos. Harold Rosenberg llamó a los *beats* en una de sus frases célebres, una «chusma de cerebros independientes». Y Norman Podhoretz, que incluso era menor que la mayoría de los *beats*, y en ese momento empezaba a obtener su fama de crítico, los calificó de «bohemos ignorantes» y puso en camino un juicio que pronto se convirtió en su tono estentóreo característico de desaprobación: «La verdad simple es que el primitivismo de la *beat generation* sirve antes que nada para cubrir una actitud anti-intelectual tan amarga que hace que el odio del norteamericano medio a los intelectuales sea verdaderamente suave».

La actitud anti-intelectual fue, como podremos ver, una acusación constantemente lanzada contra los *beats*. Y aunque tengamos que mencionarlo otra vez, señalemos, con referencia particular al juicio severo de Podhoretz, que si un intelectual es algo, sobre todo es un hombre que está en contacto con su tiempo, que sabe lo que sucede y conoce los motivos. Y según esta modesta medida, cualquiera de los escritores *beats* era tan intelectual como Podhoretz. ¿Por qué? Porque los *beats* habían percibido algo esencial que sólo entonces empezaba a tomar forma en la Norteamérica de los años cincuenta. Era algo valioso y difundido, compuesto de una profunda avidez por el reconocimiento individual, un deseo de hablar con honestidad y franqueza de todo lo que tenía importancia y, finalmente, una implicación apasionada y personal en empresas fundamentales.

Quizás estas cualidades no son absolutamente insólitas.

Quizás se puedan encontrar en los norteamericanos de cualquier época. Pueden constituir meramente las necesidades comunes y las cualidades esenciales de los jóvenes de cualquier tiempo y lugar. Pero tenían importancia especial para los *beats* y sus seguidores porque, después de todo, eran los años cincuenta — la época de Joe McCarthy, de los juicios de la HUAC y de la serie de procesos por espionaje que en conjunto dejaron caer un manto de sospecha sobre la sociedad norteamericana. Era la época en que la mayoría de la población adulta se hallaba atrapada en el intrincado edificio del conformismo social hecho de temor, de hostilidad oculta, de simple deseo de seguir viviendo. En fin, era también la época en que muchos norteamericanos experimentaron por primera vez en sus vidas la prosperidad personal y un cierto nivel de influencia. En esa década, la clase media aumentó en muchos millones de personas que podían recordar perfectamente la pobreza extrema de los años de la depresión. La mayoría había trabajado duramente y esperando largo tiempo antes de llegar al nivel que habían alcanzado. Y una vez que se establecieron cómodamente, abstrajeron los valores y símbolos de vida de la clase media con el fervor de conversos religiosos.

En este contexto, los *beats* adquirieron una importancia considerable en la década del cincuenta, pues en seguida fueron considerados como una amenaza contra todo eso ya que ponían en tela de juicio los valores suburbanos, conservadores y corporativos ensalzados tan ampliamente. Los *beats* no sólo pusieron esos valores en tela de juicio, sino que también los desafiaron, y pronto recibieron abundante publicidad como rebeldes contra el sistema. Pero si su rebeldía puede haber parecido serias insuficiencias de forma, dirección y sentido, atrajo a miles, a cientos de miles de jóvenes en un corto plazo.

En la cultura literaria, este también fue un período de éxtasis y conformismo. Dos grupos — los de *New Critics*, de los colegios y universidades, y ese corrillo de intelectuales de Nueva York conocido generalmente como la Familia y el grupo de *Partisan Review* — dominaban la arena sin haber caído nunca en contiendas serias. Se repartían el terreno. Una especie de

solidaridad cortés prevalecía entre ellos, solidaridad que se basaba en coincidencias de intereses y ventajas mutuas. Los extranjeros — y habían muchos — llamaban irónicamente a esta coalición «el eje *Kenyon Review* y *Partisan Review*».

Pero no caigamos en errores: los dos grupos eran muy distintos. En primer lugar, los del *New Critics* eran académicos en todos los aspectos posibles. Eran profesores que dedicaban su tiempo y sus energías intelectuales a la lectura cuidadosa de los textos, de los que extraían conclusiones sobre puntos tan sutiles que a menudo parecían fuera de propósito. Su poesía — para generalizar temerariamente — era embrollada, apretada, reticente, y su ficción introspectiva y oblicua. Políticamente eran conservadores o indiferentes; socialmente, tenían una tendencia definida hacia los ideales ciceronianos del sur de antes de la guerra, y a compartir la fantasía del pasado agrario a expensas del presente urbano. Eran verdaderos elitistas, y su fuerza se basaba en el surgimiento repentino de las universidades de Norteamérica después de la Segunda Guerra Mundial, y en la creencia popular creciente de que a través de la educación se podía crear una nueva élite que pudiera solucionar los problemas y abrir el camino hacia ese mundo feliz del futuro.

El grupo de Nueva York, por el contrario, era decididamente político. No les importaba el texto que caía en sus manos, se podía contar con que lo examinarían fundamentalmente como un documento político. Su estilo era una sobrevivencia de los años treinta. En ese período, casi todos habían pasado por una etapa de exaltado entusiasmo por el marxismo. Sin embargo, uno por uno se habían desencantado apartándose del marxismo ortodoxo. Esto sucedía también con la propia *Partisan Review*, la cual en los años treinta era conocida como una publicación política marxista independiente, aunque en esa época se le considerase como «trotskista». Pero gradualmente, a medida que los compromisos políticos personales de sus editores y colaboradores empezaron a entibiarse — pues la mayor parte de esto sucedió durante la guerra —, su atención se concentró más y más en los temas literarios. Sin embargo, mien-

tras el contenido de sus artículos había cambiado paulatinamente, no sucedía lo mismo con su modalidad e interés fundamental. Estos permanecían siendo esencialmente políticos. La crítica, para ese grupo, consistía ampliamente en reunir un cierto número de novelas recientes dentro de una generalización y exponerlas como ejemplo de una tendencia social especialmente perniciosa. Su retórica es del tipo que parece arrastrarlos inevitablemente a la demolición intelectual de sus adversarios. Se especializan en hazañas de destrucciones masivas, y sus blancos favoritos siempre han sido los señuelos fáciles. Pero si no más, el grupo de Nueva York era, es y será siempre el grupo serio, interesado en los grandes problemas, evitando constantemente que los diviertan.

He aquí, pues, el panorama. Los dos grupos — los del *New Critics* y los intelectuales de Nueva York — ocupando el centro del escenario. Ejecutaban sus rutinas familiares frente a los aplausos dispersos de un público indiferente. De acuerdo, puede que el espectáculo no sea muy interesante, pero prevalecen en él el respeto y las buenas costumbres: en el mundo de las letras está presente el sentido del orden y la autoridad. Pero de repente, surgen al escenario, desde los basidores, una manada de seres frenéticos, sucios y sin afeitar que se arrojan a su alrededor, gritan obscenidades, se burlan y desdennan a los campeones del intelecto que están congregados allí. Entonces, donde existía el orden reina la anarquía.

En realidad, no fue así como sucedió, pero esa es la forma en que los miembros del poder literario creyeron que estaba sucediendo. Para quienes mantenían su puesto en el escenario con tanta tenacidad, la irritación más grande no provenía de que los *beats*, que ahora los sobrepasaban, fueran maleducados o poco serios. No, lo que más les molestaba era que el público, a quien sólo habían aburrido, se sintiera de súbito tan vivamente interesados por los *beats*.

Esto era literalmente cierto cada vez que los *beats* daban sus recitales o hacían cualquier tipo de aparición pública. Recuerdo haber presenciado a comienzos de 1959, un acontecimiento parecido llevado a cabo en el hotel Loop de Chicago.

Se trataba de un recital organizado para obtener fondos para lanzar una nueva revista, de tendencia *beat*, llamada *Big Table*, que estaría dirigida por el poeta Paul Carroll. El público que asistió a este acto sobrepasó en todos los aspectos las perspectivas del mundo académico que con frecuencia reunía públicos en tertulias poéticas locales como ésta. Una muchedumbre de más de 700 personas llenó completamente el salón de baile que habían alquilado, y en breve plazo los corredores estaban colmados y hubo que rechazar gente en la puerta. Pero el carácter de la multitud debió haber sorprendido también a los espectadores regulares, porque no estaba compuesto por el modesto grupo de estudiantes universitarios y profesores jóvenes que son los que siempre hacen acto de presencia. Eran más jóvenes y más viejos, y variaban desde adolescentes hasta personas maduras. Y si en verdad había cantidad de chicos de los muchos colegios de la zona, los forasteros parecían dominar, otorgándole a la reunión un aspecto decididamente antiacadémico, casi proletario.

El miembro más eminente del poder literario que se hallaba presente era Henry Rago, un académico, aunque no enteramente, que en esa época era director de la revista *Poetry*. Estaba allí, rodeado por un grupo de jóvenes profesores universitarios. Me lo presentó uno de los profesores que yo conocía, y busqué un asiento próximo a él. No pude dejar de observar las reacciones del señor Rago durante el recital, y aunque no las enunció verbalmente, eran tan expresivas en su propio estilo que creo que vale la pena mencionárselas aquí. Por ejemplo, cuando Gregory Corso comenzó a leer su poema «Hair» (Pelo),

My beautiful hair is dead  
Now I am the rawhead  
O when I look in the mirror  
the bald I see is balder still  
When I sleep the sleep I sleep  
is not at will

18

And when I dream I dream children waving goodbye —  
It was a lovely hair once  
it was  
Hours before shop windows gum-machine mirrors with great  
pockets filled with jar of lanolin... (\*) [combs]

Observé que el señor Rago se hundía cada vez más en su asiento. Se mostraba claramente perturbado por lo que estaba escuchando, quizás lamentaba también haber venido, pero no hizo el menor movimiento para levantarse. Tal como lo recuerdo, soportó el programa completo, quizás demasiado para que un caballero no se marchara (porque él siempre fue un caballero) o tal vez porque estaba congelado de consternación ante esta nueva cosa atroz que estaba presenciando. En todo caso, no se movió, pero en el momento en que Allen Ginsberg leyó su ya entonces célebre poema «Howl» («Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, famélicas, histéricas, desnudas, deambulando en la madrugada por los barrios negros en busca de una rabiosa aguja»), la cara de Henry Rago adquirió una expresión casi de dolor físico.

Sin embargo, esta no fue evidentemente la actitud del resto del público que lo escuchaba. No sólo aplaudieron en los momentos oportunos sino también en los inoportunos y lanzaron también ruidosos vivas y patearon el piso. La respuesta hacia los poemas y hacia los comentarios de los poetas fue tan abierta y espontánea que la sensación de esa noche fue como la de un concierto de jazz. Por supuesto, este era precisamente el efecto franco y agitado que los poetas *beats* trataban de lograr en todas sus reuniones con o sin acompañamiento musical.

\* Mi hermoso pelo ha muerto / ahora soy el cabezapelado / Oh, cuando me miro en el espejo / el calvo que veo es todavía más calvo / Cuando duermo el sueño que duermo / no es a voluntad / Y cuando sueño sueño con niños que dicen adiós / Antes era un pelo hermoso / lo era / Las horas ante la vidrieras espejos de máquinas de chicle con grandes peñas / los bolsillos llenos de tarros de lanolina...

19



sical. La respuesta era esa. No quedaba la menor duda: Corso y Ginsberg habían tocado algo real esa noche.

En otra ocasión similar, los dos se encontraron en Nueva York para dar un recital en el teatro McMillin de la Universidad de Columbia. Parece que diez años antes, cuando Ginsberg estudiaba en Columbia, había obtenido un préstamo de la universidad, una suma modesta que nunca había devuelto. Su nueva fama como poeta le traía, conjuntamente con todo lo demás, como acreedor inoportuno de la tesorería de la universidad por el préstamo sin cancelar. Desde el momento en que un club de estudiantes de Columbia, la Sociedad John Dewey, se había puesto en contacto con él para el recital en la universidad, Ginsberg había sugerido ir a la par: es decir, él daría el recital sin cobrar honorarios y la universidad archivaría la deuda. Y evidentemente, esos fueron los términos bajo los cuales Ginsberg y Corso se presentaron al acto.

Estos hechos han sido tomados del recuento que Diana Trilling dio del recital en su ensayo, «The Other Night at Columbia: A Report» (La otra noche en Columbia: un relato). Se trata de un texto notable que vale la pena leer en su libro de ensayos de hace algunos años, titulado *Claremont Essays*. No hay nada que exprese tan bien la actitud del poder intelectual (en este caso, la comunidad intelectual neoyorquina) hacia los *beats*. Es casi un ejercicio de condescendencia perfectamente sostenido, cuyo tono sólo se altera ocasionalmente cuando cae en completos desacatos, como sin duda cae aquí: «Allen Ginsberg, con sus poemas que nunca demuestran suficiente talento ni mucho trabajo, y con su ambigua necesidad de contar a su maestro el nuevo escándalo que se abrió a su imaginación mientras hablaba de Gide con sus amigos en el café West End, tiene de todos modos, contra la mayoría, el mérito de estar cruelmente justificado por su perturbación mental».

La razón del tono personal de estas opiniones de la señora Trilling, y por ese motivo, las razones por haber escrito su ensayo es, en primer término, que Allen Ginsberg había sido alumno de su marido cuando estudiaba en Columbia, y ade-

más un estudiante que causaba especial dificultad. Ginsberg era tan atrevido en su época de estudiante como puede deducirse de su carrera ulterior; dejó tras de sí una serie de incidentes, errores y malentendidos de los cuales hablaré con detalle un poco más adelante (el préstamo sin pagar fue el menos importante). Lo recordaban todos los miembros de la facultad con quienes había entrado en contacto, y muchos otros que apenas lo habían conocido. Tenía notoriedad.

Durante su período en Columbia, Ginsberg se hizo especialmente amigo de Mark Van Doren y Lionel Trilling porque, según opinión de la señora Trilling, trataba de conseguir que los dos profesores representaran el papel de su padre. Sin embargo, tenía perversamente la *preunción* de tratarlos como iguales: «Supongo que no tengo el derecho de decir ahora, teniendo una evidencia tan breve e inmadura, que Ginsberg siempre quiso desesperadamente ser respetado y respetable como sus profesores de Columbia; es tan probable que esta sea una percepción tardía que se ajuste a mis necesidades... No es que Ginsberg se hubiera presentado como un futuro colega en potencia, nada de eso. Sin embargo, la camaradería literaria implícada tenía referencia, no a una posible asimilación de Ginsberg a la comunidad de profesores, sino a la capacidad de asociación de estos con la comunidad de jóvenes poetas rebeldes».

¿No encontraba demasiado la señora Trilling en la relación? Probablemente no, porque en el recital, Ginsberg le dedicó un poema a su esposo, uno que ella llama «Lion in the Room» (El león en el cuarto). Seguramente se trata de «The Lion for Real» (El león por auténtico), que pertenece a su libro *Kaddish and Other Poems*. Desde luego, el león es el tipo de símbolo más apropiado para la experiencia de Ginsberg en la universidad — «Ruge, león, ruge» y todo lo demás —, pero de modo característico, lo trata como un león real, de carne y hueso, que invade su habitación y se instala allí como una amenaza: «¡Presencia terrible! — grité —. ¡Devótame o muere!» Pero no pasa nada. Un buen día el león se marchó: «Abrió la puerta y dijo con voz grave: — Ahora no, nene,

pero volveré otra vez». Y el poema termina con cuatro versos de significado inequívoco, pero ligeramente ambiguo:

Lion that eats my mind now for a decade knowing only  
your hunger  
Not the bliss of your satisfaction O roar of the  
Universe how am I chosen  
In this life I have heard your promise I am ready  
to die I have served  
Your starved and ancient Presence o Lord I wait in  
my room at your Mercy (\*).

Pero no tiene importancia si el león del poema se refiere directamente al señor Trilling o significa un símbolo más generalizado de Columbia y de todo lo que el poeta asocia con este período de su vida, pues la señora Trilling lo tomó claramente como una alusión personal.

Ella confiesa que se sintió impresionada por el poema de Ginsberg y su dedicatoria a Lionel Trilling. Describe el regreso a su hogar, después del recital, en los siguientes términos: «Había una reunión en mi casa, de esas reuniones agradables y profesionales que, al igual que el cómodo lugar en donde siempre se realizan, le confirma al escritor a un cierto punto de exitosa y moderna carrera literaria, la sensación del logro disciplinado y la recompensa meritória». Le cuenta a los invitados de dónde viene y uno de ellos, W. H. Auden, la reprende cuando confiesa haberse sentido impresionada por el recital. Pero antes de retirarse de la sala le dice a su esposo: «Lionel, Allen Ginsberg te dedicó un poema de amor». Y luego concluye con bastante reserva: «Era algo arroj decirlo en esas circunstancias, quizás hasta un poco tonto como tentativa para salvar la brecha profunda que se abría rápida y significativa-

\* León que devoras mi mente desde hace una década sólo conociendo / tu apetito / no la felicidad de tu satisfacción. O rugido del / universo por qué soy elegido / en esta vida he escuchado tu promesa estoy listo / para morir he servido / a tu presencia antigua y hambrienta. Oh Señor espero en / mi habitación a tu merced.

mente entre aquel acto y esta reunión que sin duda reclamaba mi presencia. Pero estoy segura que el antiguo profesor de Ginsberg sabía a qué me refería y por qué me sentía impulsada a decirlo».

Después de todo, «The Other Night at Columbia: A Report», es sólo un ensayo más entre la serie de ensayos dedicados a los *beats* en esa época. ¿Por qué insistimos en él? Porque creemos que su enorme importancia se debe a que nos comunica la actitud de la comunidad intelectual de Nueva York hacia los *beats* y hacia su protesta. Estos intelectuales consideraban a Ginsberg, a Corso, a Kerouac y a sus compañeros, no tanto como una amenaza sino como escritores de escaso valor intrínseco cuya significación dependía de su relación de inferioridad con respecto a su grupo. (Y se consideraban a sí mismos — la señora Trilling lo hace dolorosamente claro — como defensores de la Fe Verdadera.) O, para decirlo quizás de modo más efectivo, el último significado que los *beats* tenían para la Familia era que servían de chicos oportunos a quienes castigar. Todos, como reza el dicho de Chicago, somos negros de alguien. Sus negros eran los *beats*.

La única excepción aquí era Norman Mailer, que en el momento en que los *beats* aparecieron en escena no poseía sino una relación de asociación con la Familia. Mailer fue considerado siempre por los intelectuales como un poco extremo, inestable, inclinado a una conducta irrespetuosa y a escribir de manera vulgar. Excepto Mailer, la abrumadora mayoría de los intelectuales de Nueva York, en su reacción hacia la protesta *beat*, iban desde la indiferencia hasta la amarga hostilidad.

Y sin embargo, los *beats* sobrevivieron. No sólo sobrevivieron sino que además triunfaron. ¿Por qué? ¿Y cómo es que Kerouac, Ginsberg y los demás escritores *beats*, que no recibieron de la crítica más que un estímulo masculado, se las arreglaron para llevar a cabo el tipo de revolución cultural que se jactaban iban a crear? Si esto parece exagerado, piensen entonces en lo diferentes que son las cosas hoy en día en comparación con la época en que surgieron los *beats*. El viraje, social, cultural e incluso político, empezó mucho antes en

esa dirección. Los *beats* simplemente lograron acelerar el paso de los acontecimientos de modo tan drástico que, en menos de una década, después de haber comenzado a divertir a los lectores de *Time*, *Life* y *Newsweek*, Norteamérica cambió tan radicalmente que quienes se reían de los chistes apenas creen ahora que se trata del mismo país. («Algo está sucediendo, pero usted lo ignora, ¿verdad señor Jones?»).

No es que solamente tocasen algo esencial y sensible en el ánimo de sus jóvenes lectores, también los *beats* estaban respaldados por la fuerza de una tradición larga, rica y profunda en Norteamérica.

## CAPITULO SEGUNDO

### UNA PROTESTA NORTEAMERICANA

Ningún otro poeta de la vieja generación ha ejercido una influencia más directa o mayor sobre los *beats* que William Carlos Williams. Nacido en 1883, de padre inglés y madre puertorriqueña, William Carlos Williams tuvo una existencia larga y activa como poeta, cuentista y novelista, pasando por décadas, movimientos y contramovimientos, y terminando sólo con su muerte en 1963. A través de su vida mantuvo su don poético, como sólo lo han logrado muy pocos poetas norteamericanos, antiguos o modernos, enriqueciéndolo, madurando como hombre a medida que ganaba en su poesía. Hizo su mejor obra en la segunda mitad de su vida. Era el poeta de la opinión directa, el hombre simple que hablaba con simplicidad de las cosas que le interesaban. Resistió la influencia de Eliot, ignoró a los Críticos Nuevos y a los poetas académicos que seguían esa misma dirección y continuó modestamente su propio camino, sus versos cada vez más cortos, más austeros, más agudos en cada poema.

De este modo, creció toda una generación considerando a William Carlos Williams como un poeta establecido que escribía directamente, con sencillez y sinceridad. Sus ideas sobre la versificación influyeron profundamente en Charles Olson para la formulación de su teoría del «verso abierto». Y el espíritu de la poesía de Williams penetró en el espíritu de mu-

chos poetas jóvenes como Robert Creeley, Denise Levertov, Robert Duncan y de otros del así llamado grupo de Black Mountain. Pero es en Allen Ginsberg donde ejerció una influencia más viva y auténtica.

Paralelamente con su carrera de poeta, William Carlos Williams ejerció la profesión de médico en Paterson, Nueva Jersey, un suburbio industrial de la ciudad de Nueva York, donde Ginsberg nació y creció. En un momento bastante difícil de su vida — acababa de ser expulsado de la Universidad de Columbia y había pasado un breve período como paciente en el Instituto Psiquiátrico de esta universidad — Ginsberg fue a ver al Dr. Williams a causa de una dolencia. Le pidió a los editores del diario Paterson que lo enviaran a entrevistar a la celebridad local. «Me sentía muy tímido para verlo como poeta — le confesó Ginsberg a su biógrafa Jane Kramer — de modo que me presenté como un simple periodista. Tuvimos una hermosa conversación y empecé a enviarte poemas y cartas sobre Céline, Burroughs y Kerouac y las diversas influencias que me interesaban. En cierta medida, era una gran responsabilidad para Williams que yo fuera el poeta más joven de Paterson. Hicimos paseos ocasionalmente. El me mostró su Paterson y yo lo llevé a mis lugares preferidos. Lugares como la orilla del río, bajo el puente, donde me masturbé por primera vez. El sitio donde besé a la chica que luego se marchó. Donde presencié una pelea entre pandillas. Donde siempre me sentía avergonzado por alguna razón. El seto vivo donde me sentía solo. Y le mostré la habitación donde leí por primera vez a Dostoiévski. De modo que mientras en Nueva York se desarrollaba algo así como un gran espectáculo — alrededor del Cedar Bar y el San Remo, donde rondaban los escritores, los expresionistas abstractos y los músicos — que era como influencia nueva e importante para mí, estaba también Williams en Paterson hablando sobre el terruño nativo». Y quizás de modo sorprendente, la influencia fue mutua. Allen Ginsberg debe haber dejado una honda impresión en el ánimo de William Carlos Williams, pues el viejo poeta, que entonces se hallaba en la mitad de su largo poema *Paterson*,

lo introdujo en el texto junto con los paseos que solían hacer. Las referencias al «poeta joven» y los fragmentos de las cartas de Ginsberg insertadas en el poema, sugieren que la relación fue igualmente importante para el doctor Williams.

William Carlos Williams siempre fue, consciente y apasionadamente, un poeta norteamericano. No siendo en modo alguno un chovinista, se resentía profundamente de lo que estaba sufriendo Norteamérica — de cómo el pueblo, la tierra y sus recursos eran saqueados en beneficio de una minoría — y este resentimiento se vuela hasta convertirse en uno de los temas dominantes de *Paterson*. Si, le importaba y se inquietaba mucho por el país y su gente, y tenía la tendencia a salpicar sus textos con exclamaciones abruptas y gratuitas como, «Somos un pueblo medio loco y lo que decimos no debe tomarse en serio», o «¡Esta es la oportunidad de Norteamérica para ver más lejos que Inglaterra!»

Era un hombre obsesionado por su país, un poeta dedicado a descubrir y definir la tradición norteamericana. Y este impulso es lo que anima ese excelente libro suyo, *In the American Grain* (En la fibra norteamericana), publicado por primera vez en 1925. Sus breves capítulos no tienen la intención de recontar la historia, sino de hacerla actual, de «renombrar las cosas conocidas, perdidas ahora en una confusión de nombres prestados, muchos de ellos inadecuados, bajo los cuales yace oculto su verdadero carácter». Y, a través de estas vivas escenas, en donde vemos a personajes como Erico el Rojo, Daniel Boone y Jorge Washington proyectados contra el fondo agitado de la historia norteamericana, percibimos también la gran lucidez del doctor Williams ante las homínueas contradicciones de la vida norteamericana.

Sí, las contradicciones. Más tarde, el doctor Williams intentó solucionar estas contradicciones organizándolas en dos principios opuestos, en su ensayo titulado: «The American Background» (El fondo de Norteamérica): «De modo que quedaron dos elementos culturales luchando por la supremacía, uno que miraba hacia Europa, necesitado, pero de tendencia

retrograda — aunque no totalmente, en modo alguno — y otro vanguardista, pero bajo la sombra del primero». Sin embargo, en esto parece, de modo sospechoso, como si estuviera comparando el nuevo y el viejo mundo. ¿Qué tiene que decir el doctor Williams sobre este tema? «Uno podría extraer de este punto que el aporte norteamericano a la cultura mundial será siempre lo «nuevo» en oposición a lo «viejo» representado por Europa. Pero esta perspectiva no es satisfactoria. Lo que sucede, en realidad, es algo más profundo: una relación de las condiciones inmediatas de la materia a mano, y una determinación a colocarnos en oposición a toda autoridad intermedia. Muy hondo en el patrón mental de los recién llegados, estaba impreso ese conflicto entre la confianza presente y las condiciones comunes del lugar y el atropello de una autoridad sin relación».

El doctor Williams aclara este punto sugiriendo simplemente que el pasado y el presente de Norteamérica pueden comprenderse mejor de acuerdo con dos principios, en vez de uno: «dos grandes líneas de esfuerzo que para unir y mezclar de nuevo en una sola se necesitaría a un gigante». Esta dualidad se halla tan enraizada en Norteamérica que casi todos los que han intentado un examen han tenido que recurrir finalmente a cualquier aspecto del maniqueísmo cultural: Vernon Parrington con sus liberales y conservadores, Van Wyck Brooks con sus letrados e iletrados, Philip Rahv con sus pieles rojas y rostros pálidos.

La tensión de los opuestos: un hecho tan evidente en la vida norteamericana que para la mayoría de nosotros ha llegado a ser algo casi palpablemente real. Sentimos la «torsión» a la que se refirió William Carlos Williams en nuestros propios impulsos contradictorios: en los sentimientos hostiles y esencialmente violentos que abrumaron a quienes intervinieron en los movimientos de paz. Vemos su evidencia en las fisuras que parecen abrirse a nuestro alrededor: no sólo en la así llamada brecha de las generaciones, sino también en la separación entre unas y otras secciones del país, el color de la piel y los estilos de vida de Norteamérica. Percibimos esta persistente ten-

sión, a lo largo de nuestra historia, en la serie de cambios abruptos y traumáticos de nuestro carácter nacional que, como pueblo, estamos condenados a sufrir más o menos cada diez años.

Esta tensión puede encontrarse sin duda en la obra de los *beats*, especialmente en la que escribieron a partir del final de la década del cincuenta. Hay en ella la misma sensación viva del pasado perdido y del presente disipado que se encuentra en la obra de Williams. Al igual que éste, aquellos eran también profundamente conscientes como escritores *norteamericanos*, y la *beat generation* sólo puede valorarse y comprenderse en el contexto del fondo literario norteamericano.

Un accidente de tiempo llevó hasta el público a un grupo de escritores ingleses — que la prensa de su país bautizó con el nombre de los jóvenes iracundos — más o menos en la misma fecha en que los *beats* aparecieron en escena. Hubo un esfuerzo grande y fútil para unir a los dos grupos en una misma generalización sobre la nueva ola de protesta internacional que estaba barriendo al mundo. Incluso un editor llegó a publicar una especie de antología de ambos grupos, que no sobrevivió más allá de la débil fusión de esta premisa.

No tuvo, pues, resultado. Los jóvenes iracundos — John Wain, Kingsley Amis, John Braine, etc. — estaban demasiado bien arraigados en su propia tradición inglesa como para intentar siquiera el menor eco sincero de esa especie de aullido de protesta metafísica que salía espontáneamente de los labios de los *beats*. Se sintieron desconcertados por Jack Kerouac, confundidos por Allen Ginsberg y Gregory Corso, aterrizados por William S. Burroughs e intimidados por Norman Mailer. En Inglaterra se lleva a cabo, a intervalos decentes, un antiguo espectáculo de desafío y aceptación. En él, los jóvenes desplazados se colocan contra los viejos miembros del poder literario en lo que parece casi una verdadera rebelión, una lucha tumultuaria que termina, sin embargo, con que los nuevos son aceptados por los viejos en el sistema. Este proceso puede incluso formar parte de lo que T. S. Eliot describió como la interacción entre la tradición y el talento individual: «Lo que le sucede al artista es una continua rendición de sí mismo

mientras se encuentra entregado a algo mucho más valioso. El progreso de un artista es un sacrificio continuo, una continua extinción de su personalidad». Pero sin duda no es una protesta.

Protesta es una palabra cuyo significado se ha deformado por el uso indiscriminado a través de los tiempos. Su significación fundamental es, por supuesto, «hablar en favor» de algo, hacer una afirmación solemne de una idea, una causa o una proposición. Sin embargo, hoy en día ha perdido, casi completamente, sus connotaciones positivas, y protesta significa ahora dar evidencia *contra* algo, gritando las objeciones ostensibles y estruendosamente. Aceptar totalmente esta significación es dar aprobación tácita a la opinión negativa que la sociedad tiene sobre la protesta, es colaborar en el juicio de la mayoría contra la minoría. Pues para que tenga verdadero valor, la protesta debe representar algo positivo, aunque no sea sino para quien protesta.

«La noción de comunidad — nos dice Daniel Boorstin — es una de las contribuciones más características y más importantes, aunque menos notada, que Norteamérica ha dado a la vida moderna». Probablemente sea cierto. Boorstin ha escrito recientemente, a menudo y con elocuencia, sobre este tema, señalando que la dependencia mutua reforzada por las privaciones y las penalidades de la colonización reunió a los primeros norteamericanos en unidades sociales naturales — comunidades — mucho antes que se estableciera una especie de identidad política firme. Por tanto, las comunidades han tenido aquí — y en cierto sentido todavía la tienen — una fuerza peculiar que deriva no precisamente de la ley sino del poder de opinión de la comunidad. Oponernos a ese poder — dejamos aquí a Boorstin — significa ejercer nuestra fuerza contra la comunidad. Puede que uno sólo haya estado «defendiendo sus propios derechos» o «expresando una opinión», pero no pasa mucho sin que coloque contra los otros, y esto se define como un acto de protesta, es decir, hablar en favor de nuestras creencias, de nuestras ideas, en definitiva, hablar en favor de nuestro derecho a ser diferentes de los demás.

Y es aquí donde encajan los *beats* — no sólo como los nuevos representantes de la estirpe de rebeldes de la tradición norteamericana, los últimos miembros de la raza de excéntricos que ha bailado un pasacalle a lo largo de la historia norteamericana, saliendo con cada música nueva. No. Porque la tradición de disidencia y protesta, de la minoría desplazada contra la mayoría, del individuo contra la comunidad, es la verdadera tradición norteamericana. ¿Qué cosa digna de atención aquí no ha sido hecha por la osada minoría contra la aceptación renuente de la horda mayoría? ¿Qué escritor de valor no ha tenido que luchar contra la comunidad que lo contenía? Esta es quizás la fuente más copiosa de la «torsión» en la obra de los *beats*, y la única que explica mejor el tono chillón que tiene gran parte de ella. Los *beats* eran diferentes de lo que veían a su alrededor y de lo que sentían que los sofocaba. Sabían lo que eran, y gastaron cantidades de tiempo y energías defendiendo ese derecho a ser diferentes.

Su visión de las posibilidades de Norteamérica estaba también relacionada con todo esto. Cada uno por su lado parecen haber llegado a la misma noción de la brecha atroz que separa la promesa del logro. Y esta noción los equipaba con cualquier que fuera el tipo de «mensaje» social que quisieran ofrecer. Y si era un mensaje que a veces transmitían en su obra con demasiada torpeza, algunos dijeron cosas elocuentes y originales a este respecto. Por ejemplo, Allen Ginsberg escribió a menudo sobre este tema y dijo cosas interesantes en su poema «America», el cual viene a ser simplemente una declaración de verdadera inquietud. Este poema empieza con versos que parecen hacer eco a la descripción que Jack Kerouac hace de su generación («una sensación de estar golpeado, es decir, de haber llegado a lo último»). Pero he aquí a Ginsberg:

America I've given you all and now I'm nothing.  
America two dollars and twentyseven cents January  
[17, 1956 (\*)]

\* Norteamérica te ha dado todo y ahora no soy nada. / Norteamérica con dos dólares y veintisiete centavos el 17 de enero de 1956.

Empezando desde cero, el poema evoluciona con una jere-  
miada muy parecida a los versos de «Howl», en donde los  
errores y locuras nacionales se manifiestan verso tras verso  
con desprecio avergonzado de Ginsberg. Sin embargo, termi-  
na con esta nota bastante esperanzada::

I'd better get right down to the job.

It's true I don't want to join the Army or turn lathes  
in precision parts factories, I'm nearsighted and

psychopathic anyway.

America I'm putting my queer shoulder to the wheel (\*).

Si quieren, considérenlo un final optimista, pero no des-  
esperanzado porque a lo largo del poema se puede percibir el  
compromiso de Ginsberg por la *idea* de Norteamérica. Hay  
aquí una dialéctica, a través de la cual actúa carenando, como  
hace siempre, entre la realidad y la posibilidad: esto es lo que  
le da empuje al poema. Su fuerza proviene de la propia inclu-  
sión de Ginsberg en su acusación. Poco antes de volverse más  
amargo, afirma entre paréntesis:

I'm addressing you.

Are you going to let your emotional life be run by

Time Magazine?

I'm obsessed by Time Magazine.

I read it every week.

Its cover stares at me every time I sink past the

corner candystore.

I read it in the basement of the Berkeley Public Library.

It's always telling me about responsibility. Businessmen

are serious.

Movie producers are serious. Everybody's serious but me.

\* Es mejor que ponga manos a la obra. / Es cierto, no quiero  
ingresar al ejército ni hacer girar tornos en fábricas de instrumentos  
de precisión / de todos modos soy psicópata y miope. / Norteamérica  
apoyo mi hombro débil a la rueda.

It occurs to me that I am America.  
I am talking to myself again (\*).

Todo esto — «Creo que soy Norteamérica» — suena un  
poco a Walt Whitman revisado y corregido: un espaldarazo  
que se le da al grande y vicio poeta.

Allen Ginsberg, desde luego, ha sido identificado a men-  
udo con Whitman y no hay razón para insistir en ello, es decir,  
a *menos* que obengamos algo nuevo de esta comparación. Lo  
que es preciso acentuar, en fin, es hasta qué punto Ginsberg  
imitó conscientemente a Whitman de muchas maneras. Desde  
luego, la influencia de Whitman estaba en su poesía, pero era  
particularmente fuerte en el momento en que apareció su pri-  
mer libro, *Howl and Other Poems*. Puede verse prácticamente  
en los versos largos y en el estilo horratório de estos poemas,  
y en la forma ansiosa en que el joven poeta busca los verda-  
deros grandes temas para exponer las declaraciones trascen-  
denciales. Uno de ellos, «A Supermarket in California» (Un  
supermercado en California) está dedicado incluso a Whitman,  
de modo bastante apropiado, como puede advertirse, porque  
concluye con esa especie de apóstrofe *quo vadimus* al cual el  
propio Whitman, redactor de editoriales de diarios, era tan  
aficionado:

Where are we going, Walt Whitman? The doors close in  
an hour. Which way does your beard point tonight?

(I touch your books and dream of our odyssey in the su-  
permarket and feel absurd.)

Will we walk all night through solitary streets? The trees

\* Me dirijo a ustedes. / ¿Van a permitir que la revista Time con-  
trole su vida emocional? / Estoy obsesionado por la revista Time. /  
La leo todas las semanas. / Su portada me mira cada vez que me  
escuero por la esquina de la tienda de dulces / La leo en el sótano de  
la biblioteca pública de Berkeley. / Siempre me habla de responsabi-  
lidad. Los hombres de negocios / son serios. / Los productores de cine  
son serios. Todo el mundo es serio salvo yo. / Creo que soy Norte-  
américa. / Estoy hablando de nuevo conmigo mismo.

add shade to shade, lights out in the houses, we'll both be lonely.

Will we stroll dreaming of the lost America of love past blue automobiles in driveways, home to our silent cottage?

Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher, what America did you have when Charon quit poling his ferry and you got out on a smoking bank and stood watching the boat disappear on the black waters of Lethe? (\*).

Pero en este poema hay — como en todos los demás, incluyendo el brutal «Howl» — una especie de burla, una conciencia irónica, un sentido continuo comunicados por la poesía, de que el poeta está haciendo un papel.

Y el papel que Ginsberg hace es el que Whitman describe largamente en su divagante prefacio a la primera edición (de 1855) de *Hojas de Hierba*: el papel del poeta norteamericano. El viejo Walt tenía una noción tan exaltada y hasta inflada, de la vocación del poeta, que parece glorificar esta nueva raza de superhombres fuera de toda medida: «Los poetas norteamericanos va a incluir lo nuevo y lo viejo, porque Norteamérica es la raza de las razas. Para ellos ser poeta es igualarse al pueblo». Y sobre el poeta: «Su cerebro es el cerebro final. No es un discuidor... es juicio. No juzga como un juez, sino como el sol cayendo sobre una cosa impotente». Y todavía más adelante: «El poeta es un vidente... un individuo... es completo en sí mismo... los demás son tan buenos como él, pero sólo él lo ve. No forma parte del coro... no se detiene ante ningún

\* ¿A dónde vamos Walt Whitman? Dentro de una hora se cierran las puertas. ¿Hacia dónde apunta tu barba esta noche? / (Toco tuibro y sueño con nuestra odisea en el supermercado y me siento absurdo.) / ¿Caminaremos toda la noche a través de calles solitarias? Los ámbolos añaden sombra a la sombra, las luces de las casas están apagadas, nos sentimos solos. / ¿Daremos un paseo soñado la perdida Norteamérica del amor en automóviles azules en las carreteras en camino hacia nuestra cabaña? / Ah, padre querido, baba gris, solitario viejo maestro del valor, / ¿cuál era tu Norteamérica cuando Caronte arribó en su balsa y descendiste en una humeante orilla desolándose a mirar la barca que desaparecía en las negras aguas de Leteo?

na regla... es quien dicta las reglas». Y así sin parar. Desde luego, se extremó inconscientemente, pero siempre es posible perdonarlo porque creyó de veras en todo eso y, lo que es más importante, actuó según sus creencias.

Allen Ginsberg también lo creyó y quizás — o probablemente — lo cree aún. Aunque ahora, como veremos, se muestra menos inclinado a subrayar en su propia obra el sentido de identidad nacional que tanto obsesionó a Walt Whitman, está decidido sin duda a aceptar la idea del poeta como juez, profeta y vidente. Y, por supuesto, durante la década del cincuenta se sintió más que decidido a aceptar esa idea; la acogió y, hasta cierto punto, se acomodó para ajustarse a ella. En efecto, desde su época de estudiante hasta hoy, los cambios verdaderos que ha experimentado su personalidad lo han conducido cada vez más cerca del ideal de Whitman, incluso de la imagen física de Whitman. Últimamente, con su barba flotante y su calvicie, ha llegado a parecerse al viejo Walt. Pienso en ese retrato en que Ginsberg lleva un sombrero del tío Sam.

¿Por qué Whitman? ¿Qué atracción tenía él para Ginsberg? Seanos francos, puede haber sido, parcialmente, a causa de la supuesta homosexualidad de Whitman. Después de todo, no hay dos poetas en inglés que se muestren más conscientes de su cuerpo que este judío y aquel cuáquero, que nacieron a cien millas de distancia uno del otro y con casi cien años de diferencia. Leer a cualquiera de ellos es sentir en los versos el peso abrumador de la carne y respirar la intimidad del poeta. Los poemas de Ginsberg dan a veces la impresión de ser el tipo de poemas que el propio Whitman hubiera escrito de haber alcanzado una época de expresión más libre. Allen Ginsberg sugirió una vez algo parecido en una entrevista: «Whitman reflejaba constantemente su naturaleza subjetiva, y resulta impresionante cuando se lee en voz alta. Además más tuvo que ocuparse de la represión de su tiempo, y yo no. Los dos hemos luchado contra eso y lo hemos vencido».

¿Pero entonces qué hay aparte de la sexualidad? ¿Qué fue lo que llevó a Ginsberg hasta Whitman, a pesar de que



éste había sido desacreditado con tanto empeño? De todos modos, en el momento en que Ginsberg lo acoge, Whitman era considerado como un charlatán y en el mejor de los casos como un estorbo. Hasta cierto punto debe haber sido esta impopularidad, el descrédito en que había caído el viejo poeta, lo que inicialmente atrajo a Ginsberg. Su intuición ha debido decirle que, en realidad, cualquier poeta desdenado por Lionel Trilling debía merecer mejor atención.

Y, al estudiarlo, ha debido sentirse atraído por la amplitud de su poesía, por su cualidad libre y llana y su aparente torpeza, por la forma en que rechazaba los frenos exteriores y aceptaba alegremente los que venían de su interior. Pero en definitiva, ha debido ser la visión que Whitman tenía de Norteamérica lo que sedujo a Ginsberg, porque el viejo poeta la veía como el continente de la liberalidad, donde los hombres podían hablar abiertamente sin que nadie los considerara torpes o vulgares:

To be absolv'd from previous ties and conventions, I  
from mine and you from yours!  
To find a new unthought — of nonchalance whitt the best  
of Nature!  
To have the gag remov'd from one's mouth! (\*).

Este es Whitman, desde luego, pero podría ser también Ginsberg, pues este fragmento se convirtió en una especie de lema por medio del cual se puede interpretar su papel en el movimiento *beat*. Para Ginsberg, Walt se convirtió en una suerte de modelo del gran norteamericano veraz, el hombre que nunca vacilaba en hablar con sinceridad. Y, en poco tiempo, Ginsberg llegó a ser una especie de Walt Whitman para sus compañeros: el charlatán inspirado de la *beat generation*, el favorito de los periodistas y críticos de magnetofón que los

perseguía, que hubiera considerado una ofensa no dar una opinión a otro ser humano. Hasta este momento, ha nutrido una fe profunda y real en el valor espiritual de una comunicación abierta y directa. Y encuentra en esta actitud el futuro de Norteamérica y la esperanza de supervivencia de la humanidad.

Y si Allen Ginsberg fue el Walt Whitman de la *beat generation*, Gary Snyder fue su Henry David Thoreau. O, para decirlo de manera aún más enfática, Snyder es el Thoreau de la presente generación. Porque, en vez de disminuir, su influencia popular ha crecido en los últimos diez años. Sería un error hablar de él en pretérito, hoy por hoy es mejor conocido y más ampliamente respetado como poeta que ningún otro miembro del movimiento *beat*. Vale la pena mencionar que Richard Howard lo presenta, de modo entusiasta, en su estudio sobre la generación de poetas norteamericanos posterior a 1950, titulado: *Alone with America* (Solo con Norteamérica). Y porque además apoya mi tesis de Thoreau, creo que vale la pena citar una frase del elocuente y enérgico ensayo del señor Howard sobre Snyder: «Debemos recordar que Snyder es el heredero legítimo de ese Thoreau que se retiró a Walden para descubrir el significado de la palabra «propiedad» y encontró que significaba únicamente lo que era propio o esencial a la vida humana independiente».

Sí, Gary Snyder se ha convertido en una especie de profeta de lo esencial de la vida humana y, además, en un gran liberador, a su manera. Su preocupación por la ecología y el ambiente físico de Norteamérica — para citar un ejemplo importante — no es sólo una actitud elegantemente actual; ha sido tan fundamental para su propio pensamiento y expresión como lo fue para Thoreau hace un siglo. Pero al contrario de Thoreau, Snyder proviene de la vida pionera. Su infancia en Oregon estuvo llena de necesidades, bajo el mismo tipo de circunstancias selváticas que Thoreau, de modo bastante sistemático, se puso a crear para sí mismo en Walden Pond, que se hallaba a dos millas del hogar de su madre en Concord, Massachusetts.

Tal como Jack Kerouac lo presentó por primera vez al

\* Librarse de previas ataduras y convenciones, iyo / de las mías y tú de las tuyas! / ¡Descubrir una nueva indolencia insospechada en lo mejor / de la naturaleza! / ¡Librarme al fin de la mordaza!

mundo, Gary Snyder era un poeta en muchos aspectos impresionante. «Era un muchacho de Oregon oriental, criado en una cabaña de madera, en la profundidad de los bosques, con su padre, su madre y su hermana, y desde pequeño un montañés, leñador y granjero que le gustaban los animales y la cultura indígena, de modo que cuando al fin llegó a la escuela, por las malas o por las buenas, ya estaba bien preparado para sus primeros estudios de antropología y, más tarde, de los mitos y de los textos originales de la mitología indígena. Después aprendió japonés y chino y se convirtió en un erudito en asuntos de Oriente, y descubrió a los más grandes vagabundos de Dharma, los locos zen de China y Japón. Al mismo tiempo, siendo todavía un muchacho del noroeste de tendencias idealistas, se interesó en el viejo anarquismo de los Trabajadores Industriales del Mundo y aprendió a tocar la guitarra y a cantar viejas canciones obreras que armonizaran con las canciones indígenas y los cantos populares en general».

La frase clave aquí es, desde luego, «los vagabundos de Dharma», porque ese es el título de la novela de donde ha sido extraído este fragmento. Y el personaje que se describe en ella es Japhy Ryder, un nombre que se traduce directamente del kerouacés como Gary Snyder. (La frase «vagabundos de Dharma» aparece incidentalmente en el diario de Snyder ya en 1956, el mismo año aproximadamente en que se desarrolla la novela de Kerouac.) *Los vagabundos del Dharma* es el más generoso acto de creación, un libro que trata sobre un amigo; y su lectura debería poner en evidencia la influencia importante que Snyder ejerció no sólo sobre Kerouac sino sobre todo el movimiento beat.

Esta importancia no ha sido suficientemente apreciada en su valor. La razón se debe, creo, a que durante el período en que la *beat generation* recibió la mayor publicidad, Snyder se hallaba fuera del país. No pudieron verlo ni entrevistarlos los periodistas enviados a San Francisco para escribir reportajes sobre el movimiento. Se hallaba en oriente, la mayor parte del tiempo en Japón, en donde estuvo en un monasterio budista

de Kioto. Pero estaba listo para recibir a Ginsberg cuando éste llegó a la India, para mostrarle el país.

Y simbólicamente, esto fue lo que Gary Snyder hizo con muchos de los *beats*: les presentó el Oriente. Fue su influencia, mucho más que la de Kenneth Rexroth y sin duda más que la de Alan Watts (que en realidad se encontraba fuera del círculo de los *beats*), la responsable de la introducción de los diversos gustos de Oriente que enriquecieron el movimiento *beat*. Sus anécdotas y poemas sobre los monjes errantes del budismo zen, esos típicos «vagabundos de la verdad», tenían un inmenso atractivo para este puñado de vagabundos natos. Le otorgaron un sentido de justificación intelectual, casi religioso, al impulso natural de libertad de los *beats*, a su deseo de permanecer independientes y en movimiento.

Quien imagine la inclinación de Gary Snyder por Oriente separada de la corriente literaria norteamericana, en general, y en especial de Henry David Thoreau, no tiene idea de la dilatada y temprana influencia que la filosofía y religión orientales ejercieron sobre nuestra literatura. Mucha de esta influencia viene de los trascendentalistas, y principalmente de Emerson. Su idea del «Over-Soul» (\*) como Dios, una idea aceptada por Thoreau, fue tomada en gran parte de los hindúes. Y el propio Thoreau fue gran lector y ciador del *Bhagavad Gita*. En su primer libro, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (Una semana en los ríos Merrimack y Concord), hace una larga comparación entre el libro sagrado hindú y el Nuevo Testamento que resume de esta manera: «El Nuevo Testamento es admirable por su mortalidad pura; lo mejor de las Escrituras hindúes, por su pura intelectualidad. No hay ningún libro en el cual el lector se sienta tan elevado a una región más alta y más rara que el *Bhagavad Gita*. Y luego, después de aprovechar la oportunidad para citar largos pasajes, concluye: «Frente a la vasta filosofía cosmogónica del *Bhagavad Gita*, hasta nuestro Shakespeare parece a veces jovialmente cando-

\* Principio divino que formó la unidad espiritual de todo lo existente.

rosos». Esta dialéctica entre Oriente y Occidente se mantiene a todo lo largo de la obra de Thoreau, y sin duda es cierto que no hubiera escrito ese libro si no hubiera sido por sus lecturas de Confucio y de los libros sagrados hindúes. Sin embargo, hay alguna compensación, porque finalmente se canceló la deuda con Oriente. El célebre ensayo de Thoreau, «On Civil Disobedience» (Sobre la desobediencia pública), lo convirtió Gandhi, desde su primera lectura, en la base de su filosofía de la resistencia pasiva.

De esta manera ha habido también en la obra de Gary Snyder un diálogo constante entre Oriente y Occidente. Los dos voces que intervienen en este diálogo son de Snyder. Y aunque los acentos de Oriente han sido estudiados, no por eso son menos suyos. Snyder, un hombre de intelecto y flexibilidad admirables, parece menos interesado en forjar una síntesis extrayéndola de lo mejor de Oriente y Occidente, que en conservar simplemente las dos premisas dentro de sí. Hay un pasaje clave en el ensayo de Snyder, titulado: «Buddism and the Coming Revolution» (El budismo y la revolución venidera), que sugiere la amplitud y la fuerza de su acogida: «La bendición de Occidente ha sido la revolución social; la de Oriente, la penetración individual en el vacío elemental del yo. Necesitamos las dos. Ambas se hallan contenidas en los tres aspectos tradicionales del sendero de Dharma: la sabiduría (prajña), la meditación (dhyana) y la moral (sila).

Snyder es uno de los pocos poetas norteamericanos contemporáneos que pueden hablar con autoridad sobre la sabiduría, pues al parecer la ha alcanzado en cierto grado. Hay una cualidad de franqueza en su poesía que lo sugiere. Las ideas profundas y las declaraciones osadas de sus ensayos, lo ponen ciertamente en evidencia. Y una entrevista con él no deja la menor duda.

Encontré a Snyder frente a su pequeño apartamento, situado en un antiguo, pero hermoso edificio de Pine Street, en el barrio japonés de San Francisco. Incluso los transeúntes ocasionales lo hubieran notado esa tarde, pues era un joven delgado, fuerte y con barba, de edad indeterminada, que lavaba

un autobús Volkswagen junto a la acera, lavándolo con la ingenuidad de alguien que disfruta lo que hace y que además no le importaba mojarse. En el momento en que lo vi, estaba completamente empapado. Desculzo, con pantalones azules de drill arrollados, arroja agua con una manguera hasta que el trabajo está terminado y luego se vuelve hacia mí, se seca las manos en la camisa y me da un firme y húmedo apretón de manos.

Dentro, me presenta a su esposa Masa y luego se disculpa para ir a cambiarse de ropa a otra habitación. Yo, en calcerines, sigo a Masa hacia la pequeña sala de recibio y me siento en un cojín, sobre la esterilla que ella me señala. Se disculpa y me deja solo para que registre las impresiones del lugar.

Es toda una habitación. Hay grabados japoneses por todas partes y uno o dos rollos de papel, y todo parece en su sitio apropiado. Sin embargo, en la pared opuesta hay una piel de coyote y una carabina Winchester montada en un soporte que también parecen estar en su lugar apropiado. En un rincón hay una máquina de escribir, pero colocada sobre una mesa japonesa muy baja, que no tiene más de cuarenta centímetros de altura. En la mitad de la habitación hay una mesita de té exactamente como la anterior, y todo eso compone el mobiliario, salvo, claro está, los estantes para los libros. Y por supuesto, los estantes están llenos, y cerca de la mitad de los libros están en japonés (incluyendo, como me doy cuenta, una traducción de *The Commonsense Book of Child Care*, del doctor Benjamin Spock). Los libros en inglés son obras sobre los indios norteamericanos y algunos textos básicos como *The Standard Dictionary of Folklore* y, naturalmente, un ejemplar de *Walden*, de Henry David Thoreau.

Gary Snyder entra y toma asiento junto a la mesa de té, frente a mí. A medida que hablamos —al menos en el principio— noto que tiene el desconcertante hábito de estirar el cuerpo: sentado, con las piernas cruzadas al otro lado de la mesa, estira sus brazos y sus hombros. Para él, al menos, esto no tiene nada de extraordinario, pues da la sensación de que hace este tipo de ejercicios durante sus ratos perdidos.

Le pedí que me hablara de su infancia, de lo que había significado para él haberse criado entre los bosques. Me dijo:

—Siempre creí que la mía era una familia típica del oeste; aunque probablemente no lo era. Mi abuelo se estableció en el distrito de Kitsap, en Washington, y fue allí donde nació mi padre. La familia de mi madre es oriunda de los alrededores de Leadville, en Colorado, aunque ella nació en Texas. Todos eran del oeste. Los cinco hermanos de mi padre eran marineros. El, por su parte, se hizo leñador. Los hermanos de mi madre eran ferroviarios.

—¿Influencias formativas? —dijo, sonriendo a través de su barba—. Bueno, eso sí es divertido. Supongo que mi abuelo, el de Washington, era un hombre muy importante. Era miembro «Wobbly», cotizante, de los Trabajadores Industriales del Mundo, es decir, desde la época en que era leñador, y votó por los socialistas mientras tuvo la oportunidad. La vieja mitología de los Trabajadores Industriales del Mundo se convirtió en algo muy importante para mí, a medida que yo crecía en el noroeste. Pero estos eran sentimientos románticos un poco confusos. En realidad, recuerdo que a mis veinte y tantos años me sentía torturado porque era arrastrado en dos direcciones diferentes. Por un lado, me identificaba con los Trabajadores Industriales, la frontera y todos esos buenos sentimientos acerca del oeste norteamericano; y por otro, sentía una honda admiración por los indios. Mientras duró ese conflicto, era muy interesante. Pero al final me despojé de todo eso y me puse del lado de los indios.

La inclinación de Gary Snyder por los indios norteamericanos, por su folklóre y su religión, y su simpatía hacia el modo de vida indígena, lo llevó a interesarse por la cultura de Oriente. Recuerda que en 1952 vivía en San Francisco trabajando en los muelles y haciendo excursiones por todas partes en los fines de semana de los meses buenos. Fue entonces cuando pensó que le gustaría viajar al Japón, y se inscribió en la Universidad de Berkeley para estudiar japonés y chino. Mientras estudiaba en la universidad, conoció los primeros poetas: Kenneth Rexroth y, a través de él, Allen Ginsberg y Jack Kerouac.

Y, aunque estaba escribiendo poemas, lo que a la sazón lo absorbía más era disociar sus propios sentimientos de la alienación de la cultura occidental, de su propia educación. Gary Snyder, que proviene de la estirpe pionera y que como ningún otro de su generación llegó a vivir lo más cercanamente posible ese tipo de existencia, empezó a considerar la ética de la frontera con cierto grado de sospecha como algo «básicamente mercantil». En esa época de su vida le pareció que lo esencial era elegir algo diferente.

—Esta elección —dice— tomó para mí la forma de una decisión a estudiar budismo en Japón. Debo admitir que se trataba de una especie de viaje simbólico.

Ya para entonces había empezado a percibir las relaciones, una continuidad cultural que finalmente trazaría en uno de sus ensayos más importantes: «Passage to More Than India», que lleva el subtítulo de: «La Gran Subcultura». Las características de esa subcultura son, según él, la estructura social tribal, el profundo respeto por el ambiente natural del hombre y la religión que percibe a Dios immanente en toda la naturaleza.

—Imagino que yo quería ir al Japón porque deseaba ir a un lugar donde estas cosas se hubieran desarrollado hasta un nivel sofisticado. Y por ese motivo me sentí profundamente atraído por el budismo zen. Pero, desde luego, no considero esta subcultura exclusiva del Japón, sino algo muy difundido y muy en boga. Sin duda, se encuentra en Oriente. En la civilización china puede verse muy bien expresado en el taoísmo. Y ahora los muchachos de aquí, de San Francisco, y de todo el oeste, están abrazando un tipo de vida tribal. Creo que todos estos elementos están fundamentalmente interconectados. Creo que para mí, sin duda, los indios norteamericanos tienen importancia por la forma en que entienden estas cosas y como las relacionan entre sí. En primer lugar, fue a través de ellos y por lo que encontré en ellos lo que me llevó a todo esto. Ahora que he regresado del Japón, mi mayor deseo es volver al tema de los indios norteamericanos y tratar de ajustar algunas piezas más.

Masa Snyder entró en ese momento con el té. Lo sirvió

silenciosamente, haciendo el mínimo de ceremonias y demorándose para sentarse junto a la mesita y tomar una taza con nosotros. Escuchó atentamente mientras su esposo hablaba y se marchó sólo cuando se oyeron, desde la habitación posterior del apartamento, los gritos de su hijo que se acababa de despertar de su siesta de la tarde.

Gary Snyder continuó hablando, le hizo una seña con la cabeza a su mujer que salió silenciosamente y luego se detuvo un momento para pensar en una pregunta que yo acababa de hacerle. Le había preguntado si creía que la cultura occidental tenía algo fundamentalmente hostil a la Gran Subcultura que me había descrito.

Al fin dijo —No, creo que no, porque desde el principio la cultura occidental ha tenido un hilo ecológicamente responsable. Uno lo ve surgir por todas partes, en los poetas románticos ingleses y en nuestros poetas del siglo pasado —los trascendentalistas y Whitman— y, naturalmente, muy fuerte en Thoreau. Oh, espere un momento, ¿en quién más? En los «Diggers» (Cavadores) del siglo diecisiete, que formaban una especie de organización comunal anarquista, de donde los hippies han tomado su segundo nombre. Y se puede ver también en el culto de la brujería. No, no me refiero a la magia negra ni a todos esos elementos antirristianos; pero despojado de eso, uno encuentra, en el culto de la brujería, una religión fundamental de la naturaleza que, en realidad, es más antigua que el cristianismo, que quizás se remonta al período neolítico.

—En su verdadero sentido, creo que esto constituye otra cultura. Estas no son instancias completamente aisladas y sin conexión que aparecen al azar, sino un rasgo básico y fuerte que corre bajo la cultura occidental y sale a la superficie de vez en cuando. Creo que aquí hay una continuidad. Y la razón de que surja a tiempo en este preciso momento es porque la gente se siente ahora amenazada. En esto está implicado el instinto de conservación.

Le pregunté si los indios se ajustaban a todo eso en alguna forma especial.

—Oh, sí —dijo—, en una forma muy especial, es decir,

para nosotros, los norteamericanos. Aquí y ahora. Creo que los indios nos van a mostrar la próxima etapa de esta otra cultura. Pero claro, si hubiéramos visto antes, la hubieran mostrado más temprano. En realidad, nos dieron esa oportunidad para que aprendiéramos de ellos, pues los indios eran más civilizados que los aventureros que llegaron a estas tierras. Llevaban una vida simple e inteligente. Eran disciplinados, tenían casas más sencillas y hermosas y cuidaban de su aseo personal. Y esto es mucho más de lo que podríamos esperar de la mayoría de los colonizadores blancos. Estaban tan ocupados matando, engañando y despojando a los indios y a ellos mismos, que nunca se detuvieron a pensar en la mejor manera de vivir en esta tierra de la que habían tomado posesión.

—No, los indios no pudieron ver realmente el lado mejor de los blancos. Y todo esto —los indios y lo que les hicimos— está regresando hacia nosotros, usted sabe. Es nuestro Karma como norteamericanos.

Le dije que me explicara.

—Bueno, en términos simples significa que cuando se le ha hecho algún mal a alguien o a algo, hay que pagarlo. Y está relacionado con la idea de que una de las formas en que se paga este tipo de deuda es convirtiéndose en algo similar a lo que se ha perjudicado. ¿Comprende ahora lo que quiero decir sobre la importancia que los indios tienen ahora para nosotros?

Gary Snyder no hablaba por hablar. Tenía la intención de actuar sobre esto de manera práctica y personal. Me explicó que al final de esa semana se trasladaría con su mujer y su hijo a su nueva casa en el condado de Sierra, en California.

—Lo que compré fueron sólo algunos acres de desierto con una cabaña. Pero quiero irme pronto allá para empezar a romper los hábitos de dependencia. Es importante para mí. Creo que me dará más conciencia, más lucidez. Y nada es más valioso para el individuo que intensificar y depurar la conciencia.

O, como lo podría decir ahora, si le preguntáramos por qué se fue a vivir a esa cabaña en el desierto:

Me fui a los bosques porque deseaba vivir libremente, para enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida y ver si podía o no aprender lo que debía enseñar, y no descubrir, cuando fuera a morir, que no había vivido. No deseaba vivir lo que no era vida, la vida es tan hermosa; tampoco deseaba practicar la resignación, a menos que fuera estrictamente necesario. Quería vivir profundamente y extraer la médula de la vida, vivir vigorosa y espartanamente hasta arrojarse de mí lo que no fuera vida, hacer un gran papel y escapar por un pelo, llevar la vida a un rincón y reducirla a sus más bajos términos, y si resultara mezquina, por qué entonces no recoger su genuina y total mezquindad y exhibirla al mundo; y si resultara sublime, conocerla por experiencia y estar en capacidad de dar un verdadero recuento en mi próximo viaje...

Pero esto no lo escribió Gary Snyder sino Henry David Thoreau, al explicar por qué se había retirado a vivir a Walden Pond.

Puede no ser literalmente cierto, como dijo Ernest Hemingway, que «la moderna literatura norteamericana procede del libro de Mark Twain, *Huckleberry Finn*», pero no podemos negar en absoluto que esta novela ha ejercido una influencia vasta y profunda. Porque en el relato que Twain hace de las aventuras de Huck, vemos el tratamiento más puro y original del mito de la iniciación que se ha repetido frecuentemente a lo largo de la literatura norteamericana desde el principio hasta hoy. ¿Qué sucede en la novela de la iniciación? Un joven se va de viaje y experimenta algo. Esto es, con infinitas variaciones y formas, a lo que la gente se refiere cuando habla de ese brillante ideal, la gran novela norteamericana.

¿Cuál es la experiencia de Huck en ese largo viaje río abajo? Fundamentalmente, conoce la libertad, porque ese es, para simplificar de manera bochornosa, el tema de *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Comunica la realidad subjetiva, su sensa-

ción, casi tan bien como podría otro libro comunicar un tema tan amplio y amorfo. Encontramos las metáforas exactamente en el lugar donde esperamos encontrarlas: Jim, que acompaña a Huck en ese viaje río abajo, es un esclavo escapado que busca su libertad, y el propio Huck es un fugitivo que huye después de dejar pruebas detalladas de su «muerte». Son dos fugitivos, y juntos pasan de una aventura a otra, buscando sólo alejarse un poco por el río. Pero lo que recordamos no son sus aventuras sino los dos personajes, el chico blanco y el negro, flotando en una balsa por el Mississippi. Esa es la imagen, el gran momento que proyecta el libro. ¿Pero por qué? Después de todo, nada les sucede en el río. Los peligros están en la orilla y es allí donde las aventuras tienen lugar. Pero el viaje por el río: eso es lo que Mark Twain hace real para nosotros, una abstracción hecha realidad, la libertad como un viaje fuera del tiempo, sin responsabilidad.

Una vez que termina el viaje, termina también su libertad. Huck se encuentra otra vez lanzado dentro de la comunidad de la que él y Jim habían pensado escapar para siempre. Eso es demasiado para él. Se ve rodeado y sofocado por el pueblo y su gente, y jura (en lo que puede ser ahora el fragmento más célebre de toda la literatura norteamericana) escapar otra vez, huir hacia el oeste en busca de la libertad de la frontera.

Es fácil encontrar a Jack Kerouac en todo esto, pues fue su negativa a «civilizarse», como Huck, lo que lo arrojó a los caminos, donde hizo su Mississippi de esas largas y anchas autopistas que llevaban al oeste. Siempre hubo en la obra de Kerouac una afinidad clara y consciente con Mark Twain y su personaje. Pero no es, desde luego, el único escritor que muestra esa afinidad. En la literatura norteamericana hay, en realidad, una tradición completa del vagabundo que parte precisamente de *Las Aventuras de Huckleberry Finn*. Escritores tan diferentes como Ernest Hemingway y Saul Bellow, han celebrado en su ficción el tipo de libertad de Huck. El Nick Adams, de Hemingway, en muchos aspectos su personaje más atractivo, puede seguirse a través de una serie de relatos — sintiendo, experimentando, observando —, pero siempre como va-

gabundo, desprendido, rehusando comprometerse. Libre. Y desde luego, el personaje de Augie March, de Saul Bellow. Augie es la verdadera personificación de este espíritu: ésta «Cristóbal Colón de los que están cerca», audaz, inquieta, consciente y voluntariamente independiente. *Las Aventuras de Augie March* —¿ven cómo Bellow imita a Twain hasta en el título?— contiene una sola aventura que es la más satisfactoria de todas, una especie de epifanía entre paréntesis, en medio del resto. Es el ejemplo triste que Augie da de la vida del vagabundo —viajando en vagones cerrados y en auto-stop desde Buffalo— y su único contacto con la vida criminal. Es una especie de Huck de la depresión, arruinada, pero no vencida, salvada por un hilo.

Pero además podemos encontrar al vagabundo donde lógicamente esperamos encontrarlo: en las novelas y documentales de Jack London, en la ficción proletaria de los años treinta (*The Disinherited* (Los desheredados), de Jack Conroy, es aproximadamente el ejemplo mejor y más accesible de este tipo de ficción), en Steinbeck, en James Jones, en las novelas de la depresión de Nelson Algren: *Somebody in Boots* y *Walk on the Wild Side*, y así sucesivamente, en V, de Thomas Pynchon, en *Been Down So Long It Looks Like Up to Me*, de Richard Fariñas. Saltemos ahora a las películas y veremos en el film de Dennis Hopper, *Easy Rider*, que el vagabundo al estilo de Huck, echado a andar hace cien años, todavía sigue campante. El capitán America y Billy, errantes, libres, autónomos, fueron, son y en un sentido siempre serán Huck y el negro Jim. La Norteamérica que buscaban, recorriendo las carreteras en bicicleta, era la que conocía Mark Twain.

Busquen hoy donde quieran, pero esta Norteamérica se está haciendo cada vez más difícil de encontrar. Y nadie lo sabía mejor que Jack Kerouac:

El vagabundo norteamericano siempre está en la calle mientras haya policías, como decía Louis Ferdinand Céline, con «una línea de crimen y nueve de aburrimiento», porque no teniendo nada que hacer en

medio de la noche, después que todo el mundo se ha ido a dormir, molestan al primer ser humano que ven caminando. Molestan hasta a los enamorados en las playas. Es que no saben qué hacer con su tiempo, en esos automóviles policiales de cinco mil dólares, con transmisores y receptores de Dick Tracy, sino molestar a todo lo que se mueve en el día o en la noche, todo lo que parece moverse independientemente de la gasolina, electricidad, ejército o policía. Yo también fui un vagabundo, pero tuve que desistir alrededor de 1956, a causa de los crecientes relatos de televisión sobre la abominabilidad de los forasteros, con morales, que pasaban por los pueblos, completamente solos e independientes: una patrulla de tres automóviles me rodeó a las dos de la madrugada, en Tucson, Arizona, cuando morral al hombro me dirigía a pasar una agradable noche bajo la brillante luna del desierto :

—¿A dónde vas? — me dijeron.

—A dormir.

—¿A dormir dónde?

—En la arena.

—¿Por qué?

—Tengo mi saco de dormir.

—¿Por qué?

—Estoy estudiando los grandes paisajes.

—¿Quién eres? Muéstrame tus documentos de identidad.

—Acabo de pasar un verano trabajando en el Servicio Forestal.

—¿Te pagaron?

—Sí.

—¿Entonces por qué no vas a un hotel?

—Me gusta el aire libre, es más barato.

—¿Por qué?

—Porque estoy aprendiendo a vivir como vagabundo.

—¿Qué significa eso?

Querían que les diera una *explicación* de mi vagabundaje y estuvieron a punto de enjaularme, pero sincero y ellos terminaron rascándose la cabeza y diciendo: —Bueno, vete, si eso es lo que quieres— me ofrecieron llevarme en automóvil hasta el destino.

Sí, tal como nos advierte Kerouac en la última frase de ese excelente texto sobre «El vagabundo norteamericano», «hemos citado arriba, «Los bosques están llenos de guardias».

Qué bien sabía esto Jack Kerouac y con qué amargura debido lamentarlo. Porque nunca fue tan auténtico ni escribió con tan apasionado entusiasmo como cuando describía esas largas y días pasados como vagabundo en las carreteras. Ningún escritor le ha infundido al viaje — al simple traslado de un lugar a otro — una sensación de aventura como él. No es que lo que hace o ve en el camino sea especialmente maravilloso, sino que convierte al simple traslado en algo maravilloso. Uno puede buscar un poco de eso en todos los libros de Jack Kerouac — en *Ángeles de desolación*, en *Los vagabundos de Dharmá* y en cada página de *En el camino*.

Deben haber cerca de cien ejemplos citables del arte de viajar de Kerouac. Y todos tienen tal libertad, tal clara sensación de optimismo y alegría, que parece superfluo subrayar profunda y específicamente la cualidad norteamericana que penetra en sus obras. Kerouac representa lo que los *beats* tienen más en común con Mark Twain, Jack London y todos esos héroes vagabundos de la literatura norteamericana. Kerouac su memoria prodigiosa y su máquina de escribir automática sin ellos, Norteamérica no parece tan grande como antes.

## CAPÍTULO TERCERO

### ENTRE EL BALBUCEO Y EL TRUENO

A quienes les gusta fijar fechas, los que consideran un deber señalar con precisión el comienzo y el fin de los movimientos y sucesos literarios, tendrán sin duda grandes dificultades con la cronología de la *beat generation*. La pregunta que hay que hacerse es cuándo empezó. ¿Fue en 1955, en el célebre *poema* de la Galería Six de San Francisco, cuando Allen Ginsberg leyó por primera vez su poema «Howl» ante una multitud asombrada y borracha de vino? ¿O empezó mucho antes, cuando toda esa gente se reunió en Nueva York y descubrieron que cada uno poseía los elementos catalizadores, y echaron a andar el conflicto, el amor y la energía necesarios para sostener un esfuerzo de grupo tan grande e importante como este? ¿Cómo eran las cosas en esos años que siguieron al primer balbuceo del largo cohete que terminó en ese gran trueno de la Galería Six? ¿Qué sucedió en el intervalo?

Jack Kerouac y Allen Ginsberg se conocieron en el apartamento de Kerouac que quedaba cerca del recinto de la Universidad de Columbia. Los dos frecuentaban el bar West End, de los alrededores, e independientemente habían entrado en contacto con William S. Burroughs que también vivía por allí. A instancias de Burroughs, Ginsberg fue a ver a Kerouac una mañana, evidentemente presa de alguna agitación, pues abrió la puerta, asomó la cabeza y — según Kerouac — dijo: «Bue-



no, la discreción es lo mejor de la valentía». Miró a Kerouac a la cara y desapareció de nuevo. Kerouac, que lo había visto por los alrededores y lo conocía, dijo: «Oh, cállate, cabeza de chorlito». Al oír esto, Ginsberg volvió a la habitación, riendo nerviosamente. La ocasión ha debido ser propicia, porque solamente no fue.

En esa época, Kerouac debía haber inspirado temor a cualquier estudiante novel, y ciertamente eso fue lo que sintió el joven de dieciséis años Allen Ginsberg. Kerouac había llegado a la Universidad de Columbia cinco años antes con una beca de futbolista, se había fracturado una pierna durante un partido y, sin muchos rodeos, había decidido renunciar a jugar más. Perdió entonces la beca, pero como era el año 42 se alistó en la Marina de Guerra. La Marina de los Estados Unidos le dio un vistazo hostil y en seguida lo licenció por considerarlo una personalidad esquizofrénica. Kerouac pensó que la Marina Mercante era casi tan buena como la Marina de Guerra, entonces se graduó de bachiller y empezó a hacer una rutina del peligroso viaje a Murmank. Esto lo ayudó a atravesar el período de la guerra, y en el intervalo, en algún momento en 1944, se casó en una de las semanas que estuvo en tierra. Una vez finalizado el conflicto, regresó a Columbia, con su mujer, lleno de proyectos para hacerse una cultura y convertirse en un gran escritor. Pero ni su matrimonio ni sus proyectos universitarios duraron mucho. Su esposa lo abandonó a los seis meses de casados y poco después renunció a la universidad. Pero la ambición de hacerse un gran escritor permaneció inalterable. Era de lo único que hablaba Kerouac en aquel entonces. Cuando no estaba delirando sobre la gloriosa prosa de Thomas Wolfe, se encerraba en su casa a tratar de reproducir una imitación decente de Wolfe en su máquina de escribir. Eso era lo que estaba haciendo esa mañana en que Ginsberg asomó la cabeza por la puerta y lo interrumpió.

Allen Ginsberg, a quien Kerouac describió como «un estudiante orejudo de primer año», ya se hallaba en camino de ganarse ese calificativo de genio loco que con tanto orgullo exhibió en Columbia. Aunque era un estudiante brillante y ha-

cía un curso de especialización en historia con el propósito de estudiar derecho, había tenido una serie de roces con el decano del Columbia College a causa de su apariencia descuidada y de sus costumbres excéntricas. A Kerouac le gustó. Se vieron a menudo en los meses que siguieron a ese primer encuentro, haciéndose amigos íntimos. Cuando Kerouac no pudo pagar más el alquiler y tuvo que desalojar el apartamento, Ginsberg lo invitó a vivir en su habitación por el tiempo que necesitara. Kerouac, que ya no era estudiante, fue descubierto la mañana que expulsaron a Ginsberg de la universidad por primera vez.

Este incidente no se debía a la permanencia ilegal de Kerouac en su habitación — una infracción menor que sólo le hubiera costado una pequeña multa — sino al resultado de la guerra de nervios que Ginsberg venía sosteniendo con la irlandesa que limpiaba los cuartos. La mujer rehusaba tocar su habitación. Decía que estaba demasiado sucia como para molestarse en limpiarla. Ginsberg se había burlado de ella dibujando caricaturas bastante explícitas en la capa de polvo que cubría el vidrio de la ventana. Esto no había dado resultado: la mujer se mantuvo ignorando la habitación, incluida la ventana. Al fin, desesperado, Ginsberg escribió a todo lo ancho del vidrio: «Mueran los judíos». Esto sí resultó. Esa misma mañana lo citaron ante el decano, lo suspendieron obligándolo a abandonar el claustro de la universidad, con el tiempo escasamente necesario para hacer las maletas.

Pero para esa época ya no importaba. Contra sus estudios formales, estaba recibiendo una educación mejor que le impartían Jack Kerouac, William S. Burroughs y el grupo que solía frecuentar. Aunque Burroughs era mayor que Kerouac y que Ginsberg, había escrito muy poco en esa época. Era descendiente de la familia Burroughs, los fabricantes de las máquinas sumadoras, se había graduado en Harvard en 1936, y desde esa fecha había estado dando vueltas por Boston y Nueva York, conociendo gente, haciendo investigaciones sobre cosas que le interesaban y perfeccionando sus conocimientos en materias como la antropología, la semántica y el psicoanálisis. Era un hombre mucho más culto que la mayoría de los profesores de

Ginsberg en Columbia. Para aquel entonces ya era un adicto de la heroína.

De acuerdo con Ginsberg, fue Kerouac quien inició a Burroughs en la literatura. Kerouac sentía un entusiasmo tan rebosante por esas cosas que logró persuadir a Burroughs a que colaborara con él en una novela de detectives al estilo de Dashiell Hammett, un escritor favorito de Burroughs. Se pusieron manos a la obra escribiendo capítulos alternativamente hasta que Kerouac se encontró tan absorbido en su propia novela *The Town and the City* (La ciudad y el campo), como para poder continuar. Sí, a pesar de todo, algo se logró escribir. Había muchas distracciones. Burroughs estaba psicoanalizando a Ginsberg y a Kerouac. Había conocido a un vagabundo de Times Square, un intelectual desesperanzado y en las últimas, llamado Herbert Huncke, y se lo había llevado a vivir con él. Huncke, que era morfinómano y colaborador a medio tiempo del original Informe Kinsey llevó consigo al lugar una interminable serie de criminales de toda clase, desviados sexuales y casos perdidos. Para Ginsberg, no menos que para Kerouac, esto constituyó todo un aprendizaje. Y quizás debiéramos subrayar aquí que *sí* constituyó una verdadera educación: ninguno de ellos se hizo drogómano o criminal. Por el contrario, lograron aprender de los infortunios de sus maestros — en lo que quizás era la forma más atroz — sin contaminarse. Para la fecha en que Ginsberg arregló su expulsión y fue aceptado nuevamente en la universidad, era un joven más listo y diferente.

Gregory Corso apareció en escena mucho más tarde. No conoció a Allen Ginsberg sino hasta 1950, y eso por casualidad en una taberna del Village. «Yo acababa de salir de la cárcel de Clinto, de Nueva York — recuerda Corso —. Me habían encerrado allí desde los dieciséis hasta los diecinueve. Como comprenderán, era sólo un muchacho, pero un muchacho que sabía mucho, porque en la cárcel esos sí que son hombres, por Dios; me enseñaron a abrirme camino. Aprendí mucho y empecé a escribir poemas».

Y, entonces, con su experiencia de la cárcel bajo el brazo

y los poemas en el bolsillo, Corso se vio abordado una noche, en un lugar llamado el «Pony Stable», por un estudiante de Columbia, de anteojos de concha y cabello revuelto, de nombre Allen Ginsberg. En su forma habitual, Ginsberg revoloteó sobre él, rompió sus defensas con su entusiasmo y en seguida Corso admitió que sí, que él también había escrito algunos poemas y que, naturalmente, le parecía bueno que alguien les echara un vistazo.

Intercambiaron manuscritos y después, según el libro de Jane Kramer, *Allen Ginsberg in America*, Gregory Corso le confesó a Ginsberg su amor secreto y contemplativo por una chica que vivía en la casa que quedaba frente a la suya, en el Village. La había observado fielmente todas las noches cuando se desvestía y realizaba «danzas complicadas y sexuales» frente al gran espejo de su habitación. ¿Quería Ginsberg, preguntó Corso tímidamente, venir a dar una ojeada? Ginsberg lo acompañó, la chica hizo su aparición y resultó que era una vieja amiga suya. De inmediato llevó a Corso al otro lado de la calle y se la presentó. ¿Qué mejores circunstancias para el encuentro de dos poetas?

El relato más detallado, vivo y pintoresco del grupo en este período, pueden encontrarlo en la excelente novela de John Clellon Holmes, *Go*. En vez de una obra minuciosamente descriptiva y prolija, *Go* está saturada por el impulso y la tensión que es característica de la mejor literatura *beat*. Los retratos que Holmes hace de Kerouac y Ginsberg, a pesar de ser bosquejos rápidos, son sin duda los más francamente exactos que podamos hallar. He aquí, por ejemplo, a David Stofsky, en quien se puede reconocer claramente a Allen Ginsberg:

Era costumbre de David Stofsky entrar repentinamente lleno de noticias, porque era uno de esos jóvenes que siempre parecían estar corriendo por la ciudad, de apartamento en apartamento, de amigo en amigo, quedándose apenas unos minutos para charlar y congratarse y salir luego disparado. Aunque estaba sin trabajo, tenía los días ocupados con vagas citas en to-

das partes, y para una gran cantidad de gente era el mensajero extraoficial de toda clase de recados. Sus fuentes eran múltiples y su candor tan contagioso que muchos de sus amigos desconfiados sospechaban de sus motivos. Cuando entraba en una habitación llena de gente, pasaba de uno a otro dando apretones de mano con burlesca seriedad y luego se dirigía a alguien que no conocía, diciéndole con los ojos brillantes de excitación detrás de sus gruesos anteojos de concha: «Tú eres fulano de tal, ¿verdad? Bueno, yo soy David Stofsky, y te conozco muy bien». Decía esto con una sonrisa tan cándida y ansiosa que nadie se sentía molesto.

Aunque en *Go* no hay un sólo párrafo que describa con tanta claridad a Gene Pasternak — en quien reconocemos a Jack Kerouac — éste juega un papel más importante en la novela. Pasternak es el lado opuesto de Paul Hobbes, el protagonista — ¿el propio John Clellon Holmes? —, el hombre natural frente al neurótico, el hombre vigorosamente masculino frente al neutro, el activo frente al pasivo. Pasternak es, sobre todo, una presencia física, y para Holmes, como para quien lo conoció en esa época, lo que parecía más impresionante en Kerouac era la forma en que su vigorosa fuerza física — no se olviden que era jugador de fútbol, tan bueno como para despertar el interés de Lou Little, en los tiempos en que todavía Columbia producía los «All Americans» — se equiparaba con su avidez intelectual y su energía creadora. En eso parecía haber algo específica y puramente norteamericano.

Mucho después, John Clellon Holmes expresó esto de modo más claro en su espléndido ensayo sobre Kerouac, titulado, «The Great Rememberer» (El gran recordador), en donde lo llama «el tipo de escritor que sólo Norteamérica podía crear, y el único que sólo Norteamérica arbitrariamente podía malentender». Y en ese texto describe al Kerouac de fines de la década del cuarenta, el período que abarca *Go*, de la siguiente manera:

Era un hombre generoso, impulsivo, cándido y hermoso. No se parecía a ningún otro escritor que yo conociera. No era cauteloso, ni dogmático, ni cínico, ni competitivo, y si no lo hubiera conocido a través de su gran fama, lo hubiera confundido con un leñador poeta o con un marinero que guardara a Shakespeare en su mochila. Melville, armado con su manuscrito de *Typee*, ha debido impresionar a los aristócratas de Boston más o menos del mismo modo. Fornido y de baja estatura, Kerouac tenía los brazos musculosos, los músculos membrudos y el cuello robusto de un hombre que disfruta la vida al aire libre.

Para esa época ya Kerouac había escrito *La ciudad y el campo* y Holmes había leído el libro y estaba lleno de admiración por él. *Go* está colmada de esa admiración, así como está llena hasta el borde de esa jadeante excitación que Holmes experimentaba genuinamente por encontrarse en Nueva York en ese momento, por presenciar algo importante que tomaba forma — creía que era el nacimiento de una nueva sensibilidad, de una manera nueva y total de sentir — y por tomar parte en ese acontecimiento.

De esto trata *Go*, de la nueva sensibilidad. La sensibilidad *beat*. Es quizás menos una novela que el testimonio de un joven sobre el tumulto que sentía a su alrededor entre los miembros de su generación. No tiene trama en el sentido convencional, sino que es la crónica de estos acontecimientos: fiestas con marihuana, conversaciones intensas, confrontaciones, aventuras y desventuras. El único desarrollo verdadero de la novela es la separación gradual entre Paul Hobbes y su esposa Kathryn. Y en la escena final del libro, al reunirse los dos en el muelle del embarcadero, mirando la silueta de Nueva York recorriéndose contra el cielo, nos dejan con la sensación aun aquí, de que sus problemas son menos personales de lo que imaginan, las meras vibraciones de simpatía puestas en mo-

vimiento por todo el conflicto que se agita a su alrededor. En otro lugar, las cosas hubieran sido diferentes entre los dos.

*Go* es un libro importante para el movimiento *beat*. No sólo por el interés histórico de los detalles que ofrece con tanta abundancia — además de Ginsberg y Kerouac, encontramos en el retratos reconocibles de Herbert Huncke, Neal Cassady y William S. Burroughs, así como los relatos razonablemente exactos de algunas de las primeras aventuras descabelladas de Ginsberg — sino también porque, de acuerdo con patrones precisos, puede considerarse como la primera novela *beat*. Es cierto que el libro de Kerouac, *La ciudad y el campo*, había aparecido dos años antes de que se publicara *Go*, en 1952, pero son dos obras completamente diferentes. La primera novela de Kerouac debería colocarse aparte de las otras; se trata de una obra anómala y «correcta» que no tiene mucho en común con los excelentes ejemplos de prosa espontánea que la siguieron. *La ciudad y el campo* es una típica novela primitiva, demasiado extensa, derivativa y terriblemente seria. Hay en esta saga familiar una gravedad solemne, una especie de reiteración y prolijidad voluntarias que es lo que estropea la obra de muchos novelistas jóvenes. La prosa es una mezcla extraña e irregular de James T. Farrell y Thomas Wolfe. Para apreciar el cambio fundamental que experimentó el estilo de Kerouac en las dos décadas siguientes, basta sólo comparar esta novela con *The Vanity of Dulouz* (Leyenda de Dulouz), que fue publicada en 1968. Esta novela abarca aproximadamente el mismo período y trata gran parte del mismo tema — su infancia en Lowell, Massachusetts, el fútbol, la guerra y sus primeros años en Nueva York —, pero lo hace con un humor, una intensidad confesional y una lucidez que falta en el primer libro. *La ciudad y el campo* es el producto de las fantasías delicadas, solemnes y tempranas de la infancia y juventud de Kerouac, y está absurda y casi esquizofrénicamente divorciada del tipo de vida que llevaba mientras la escribía.

En contraste, *Go* parece, si no una obra más madura, al menos muy diferente y mejor que la novela primitiva habitual de un escritor. Está cargada con la misma energía desesperada

que Holmes percibió en sus personajes y su ambiente. La cualidad fugitiva y oscura que penetra este libro era completamente nueva en la escena literaria de posguerra. Conviene mejor describirla, utilizando las propias palabras de Holmes, como «la sensación de estar agotado, de ser inexperto. Implica una especie de desnudez de la mente y, en último término, del espíritu; una sensación de estar reducido al fondo de la conciencia». Esto ha sido tomado del artículo que Holmes escribió para el *New York Times Book Review* poco después de la aparición de su novela. El *Times*, rápido para percibir la novedad cultural, había invitado a Holmes a escribir un artículo definiendo su generación y explicando sus sentimientos. En ese ensayo que tituló: «*This Is the Beat Generation*», Holmes manifestó: «Un hombre está golpeado cuando queda sin blanca y apuesta la suma de sus recursos a un solo número; y la generación joven ha hecho esto continuamente desde el principio».

Golpear — ¿qué significaba para ellos en ese momento?

¿Qué podía significar para aquella primera generación de posguerra? El novelista Alan Harrington, amigo de Holmes (que puede identificarse como Ketcham en *Go*), cuenta una anécdota que hace un largo camino hacia la definición de las divergencias entre los primeros *beats* y los otros escritores que los circundaban un poco mayores o ligeramente más ortodoxos en sus reacciones. «Al principio — dice Harrington — me sentí repellido por ellos, por algunas de sus ideas. Pero entonces yo era una persona muy diferente y ellos hicieron mucho para cambiar mi manera de pensar. ¿Cuál era nuestra diferencia? ¿Cómo explicarlo? Recuerdo que una vez estaba paseando por la Avenida Lexington con Jack Holmes, cuando vi un hombre que salía corriendo de un restaurante griego, con un trozo de fruta en la mano, perseguido por el propietario que le gritaba que se detuviese. Justamente cuando yo estaba pensando: «¡Ojalá que el propietario lo agarre!», Jack dijo en voz alta: «¡Ojalá que el tipo pueda escapar!». Aquí estaba nuestra diferencia. Y he aquí cuánto he cambiado: ahora, si pudiera, le haría una zancadilla al propietario.»

Entre 1945 y 1955 se publicaron numerosos artículos, e

incluso algunos libros, con el propósito de renir al abigarrado grupo de escritores que, entonces, dominaban la escena literaria, dentro de una especie de generalización electiva presentándolos como una generación. Pero, en realidad, esto no tuvo éxito. John Aldridge, el hombre que escribió con mayor sensibilidad sobre ellos, en su estudio sobre la escena literaria de posguerra, *In Search of Heresy* (En busca de una herejía), llegó a la conclusión de que lo único que los Vidal, los Williams, los Capote y los Bowles parecían realmente tener en común era su timidez, su aversión hacia el experimento o por tomar posiciones peligrosas. Que la suya era menos una literatura de introspección, como a menudo afirmaban, que una literatura de circunspección.

Nada de esto negará que algunas de las obras publicadas por ciertos escritores, que se hicieron conocidos en ese período, eran verdaderamente excelentes. Pero no era en las obras individuales donde apostaban fuertemente, sino en el significado definitivo de esos escritores como generación. Parecían identificarse íntimamente con la «generación perdida» de los años veinte. La razón fundamental táctica era que Hemingway, Dos Passos, Cummings, etc., habían soportado las experiencias verdaderamente atroces de la Primera Guerra Mundial, y nosotros habíamos soportado las experiencias aún más atroces de la segunda, por tanto la literatura que producíamos seguramente superaría a la de ellos en importancia y profundidad. ¡Si en literatura las ecuaciones fueran dignas de confianza y los ciclos fáciles de determinar!

No sólo estaban quienes escribían buenos libros, sino también quienes a través de sus buenos libros prófiguraban, en sentimiento, forma y sustancia, las obras de los *beats*. Me refiero aquí a Norman Mailer, desde luego — no tanto a su novela *The Naked and the Dead* (Los desnudos y los muertos), que por supuesto es una obra admirable, sino a *Barbary Shore* (Costa bárbara), una obra menos lograda, pero que se ajusta casi con precisión a la categoría *beat*, tal como la definió Jon Clellon Holmes («la sensación de estar golpeado, de ser inexperto»). Me refiero también a Chandler Bros-

sard, cuya segunda novela, *The Bold Saboteurs* (Los saboteadores audaces), tenía un héroe adolescente que parece, incluso hoy, el modelo exacto de un *hipster*. Me refiero a un escritor ahora totalmente olvidado, llamado Robert Lowry, cuyos excelentes cuentos y novelas, especialmente *Casualty* (El accidente) y *The Big Cage* (La gran jaula), hicieron mucho para mantener la literatura norteamericana en contacto con el filón de rica y cruda experiencia de donde siempre se ha extruido el mejor mineral metalífero literario. En cuanto a los poetas, son importantes los que se asociaron con el grupo del Black Mountain College, en parte por su estrecha relación con los poetas *beats*, y entre ellos, Robert Duncan y Charles Olson en especial ejercieron una influencia grande y benéfica.

Quizas hay unos pocos más, pero nunca fueron demasiados. ¿Cómo podría ser? Después de todo era una época en que el impulso creador estaba casi sofocado por el espíritu crítico. Los académicos y el grupo de *Partisan Review* dominaban la situación como ningún otro grupo de críticos lo había logrado hasta ese momento. Y mientras duró, su dominio era tan completo que consiguieron imponer su influencia en algunas obras literarias incluso durante su realización. ¿Y quién sabe cuántos autores no se empeñaron en una especie de autocensura que los llevó a escribir sus cuentos, novelas y poemas no solamente para complacer las elevadas normas de los críticos — que en su propia forma han debido ser admirables — sino también con la vista firmemente puesta en las preferencias y prejuicios de esta escuela o de aquel corrillo? Los cuentos eran escritos, rescritos y salpicados con símbolos. La experiencia personal, no importaba si había sido genuina o profundamente sentida, era rechazada — a menudo con aversión — en favor del mito. Los poemas eran depurados de bosquejo en bosquejo hasta el punto de quedar despojados de toda sustancia. Esta era, indudablemente, como la llamó Malcolm Cowley, «la nueva era de los retóricos».

Pero esta autocensura y la virulenta epidemia de constipación creadora que asó a Norteamérica entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, no fue lo peor en tér-

niños humanos. Fue un período de muertes prematuras — trombos coronarias a los treinta y ocho años de edad —, ataques nerviosos y psicosis. ¿Les parecerá inverosímil que las dudas y presiones intelectuales puedan tener semejantes resultados? No deberían. Pero vean en qué mañana de nudos apretados y pequeños enredaron a un supuesto novelista:

Yo tenía buena madera para la narrativa y desde pequeño era bueno en la descripción y los diálogos y todos los recursos del oficio de un escritor de ficción, pero me sentía entorpecido por un complejo monstruoso de ideas y sentimientos que me impedían hacer algo más que rozar la superficie de la verdadera literatura. Mucho de esto era, en parte, personal, en parte debido al período extremadamente crítico (¿cómo puedes escribir si no has leído a Melville?, etc.) en que alcancé la mayoría de edad, y en parte a causa de las dudas que tenía de que la novela había sobrevivido a su significación vital y era perpetuada por la deshonestidad y falta de imaginación de sus cultivadores. Tomados en conjunto, estos hechos me sacaron del equilibrio estrechamente inseguro que tenía para empezar y me lanzaron a través del túnel de la introspección y los pensamientos cósmicos que más o menos me paralizaron durante una década; hasta que al fin arrojé las entrañas de esta vida miserable y me encontré con que ni siquiera era un aprendiz de escritor, sino un psicótico de buena fe como cualquier otro norteamericano.

Este es el testimonio de Seymour Krim. Este escritor, editor y promotor de revistas neoyorquino, confiesa cándidamente que se rindió ante las presiones, pero tiene la tendencia a justificarse y echar la culpa a las presiones. Ante aquello, esto puede parecer un tipo arriesgado de defensa especial; sin embargo, Krim se defiende tan bien en su largo texto, «*What's This Cat's Story?*» (¿Qué es esta historia del gato?), que acabamos de citar, que no sólo logra disculparse, sino que, hacia

el final, logra también hacer convincente su acusación sobre el hipertelectualismo opresivo de la comunidad de críticos de Nueva York. Su defensa es excelente: «El fantasma de la gran ambición de inspiración europea, elevó a nuestro grupo a las más miserables alturas y vacíos de la desesperación; éramos como Hitlers en nuestro pequeño y demente Berchtesgaden. El lector no debería olvidar que las charlas frívolas ocasionales en las que me instruí con avidez, versaban sobre Kierkegaard, Kafka, Melville, Blake, Lawrence (a Joyce lo considerábamos como un escritor despistado y de segundo orden) y con estas pautas girando demoníacamente en nuestros cerebros no es de extrañar que algunos de nosotros trujera bajo la presión que descargábamos sobre nosotros mismos...».

Y el ensayo en que defiende su causa sirve de introducción al libro que contiene algunas revelaciones admirablemente sinceras. *Views of a Nervigilled Cannonier* (Vistas de un cañonero miop), originalmente publicado en 1961 y luego impreso en una segunda edición ampliada en 1968, es una especie de autobiografía a retazos compuesta por textos que Krim escribió para revistas después que lagró liberarse de la tiranía que describe con tanta crueldad. Están concebidos en forma de ensayos sobre temas como el homosexualismo, el suicidio, la masturbación, la relaciones sexuales entre negros y blancos, la avidez de celebridad, la locura, pero tan animados por el impulso confesional («Yo soy el hombre, yo sufrí, yo estaba presente») que incluso donde no hace explícita su experiencia personal sobre este pecado o aquella locura, podemos percibir entre líneas las expensas que todo eso le ha causado en forma de crudo y verdadero dolor. En su propio estilo, era un libro bastante importante porque justamente en el momento en que Norman Mailer empezaba a hacer su juego de la confianza, aparecía Krim imprimiéndole a ese género un impulso fuertemente artístico. Gran parte del «periodismo de agallas», de implicación subjetiva y personal, que es el mejor que se escribe actualmente, procede en línea directa de este libro de Seymour Krim.

En la actualidad, Krim se niega, muy justificadamente, a hablar sobre ese período de su vida, pues cree que todo lo

que tenía que decir sobre él ya lo ha dicho en *Visas de un cañonero miope*, y en dos ensayos de su último libro: *Shake it for the World Smartass*. «La repetición trae mala fama — dice Krim —, y es difícil sobrevivirla.»

Sin embargo, una noche accedió y me habló largamente de la época en que dobló esa esquina de su vida, cuando dejó la ansiedad y la tristeza de los retóricos y se sumergió en lo que pronto llegaría a ser conocido como el movimiento *beat*. Fue como una liberación para él y precisamente porque es de ese modo que lo recuerda, se entusiasmó gradualmente con el tema a medida que hablaba y lo evocaba. Y mientras hablaba, su gato rondaba sobre los montones de libros y papeles que parecían cubrir cada pulgada de su apartamento en la calle Décima, en el East Village. Un jazz carrasposo salía de un fonógrafo colocado en un rincón. Krim fumaba y contaba cómo había sucedido.

—Después que abandoné la casa de locos — dijo —, no volví más a las viejas guaridas que frecuentaban los grupos de Commentary y Artisan Review. En cambio, empecé a ir al Cedar Bar, que era el cubil de los expresionistas abstractos y de los *beats* de toda clase. Sucedió así como se lo digo. Sólo un cambio de ambiente hizo la diferencia. ¿Quiénes iban allí? Bueno, todos los que usted podría suponer: Holmes, Ginsberg, Corso, Kerouac, a veces, y otros que creo que eran del grupo Black Mountain: Selby, Gilbert Sorrentino y, por un tiempo, Robert Creeley. Ese tipo de gente. Pero estoy haciendo distinciones y grupos a priori. En realidad, era un puñado de gente que por aquel entonces se reunían todas las noches. Y para mí un cambio significaba un cambio de atmósfera. Eso era lo que importaba, el cambio de atmósfera.

Me explicó que allí se sentía más cómodo porque era particularmente vulnerable después de haber escapado.

—Ellos también eran vulnerables, porque no se cuidaban ni se cubrían con tanta sagacidad. En general, era una atmósfera más libre. Y eso era lo que yo quería, ¡por Dios, lo que necesitaba! Después de todo, mi escapada constituía una rebe-

lión contra la extrema cautela. Pero ya he hablado de eso. Me he extendido en esa área.

Le pregunté si creía que el movimiento *beat* era un movimiento enteramente catalizador. ¿Fue sólo asunto de que un cierto tipo de personas — como los que frecuentaban el Cedar — se reunieran, para que se encendiera la chispa?

—Bueno, desde luego que ése fue uno de sus motivos, pero creo que en realidad el movimiento *beat* constituyó una explosión inevitable de gente con instintos primarios y elementos que rehusó permanecer bloqueada por más tiempo. Habían estado bloqueados. Es decir, mi propia experiencia en ese sentido no era única. Después de todo, a partir de 1945 más o menos, todos los escritores jóvenes eran acólitos del legado T. S. Eliot y Lionel Trilling. Estos eran quienes dominaban. Bueno, los *beats* cambiaron esa situación. El dominio de este grupo de críticos ha terminado. Nosotros — los *beats* — éramos en esa época sólo una secta, pero ahora esa secta se ha convertido en toda una sociedad. Y la generación joven que nos ha seguido tiene ahora tanto poder que los escritores viejos como yo sienten el desafío y tratan de descubrir en qué creen realmente. Creo que esto ha llegado hoy a un extremo. Pero el efecto total ha sido, sin duda, muy, muy bueno. Las cosas se han aclarado en una forma que no estaban antes.

De acuerdo con Krim, el movimiento *beat* fue «como el descubrimiento de la ley de la gravedad o la segunda ley termodinámica», y para valorar su naturaleza basta recordar que ninguna de las personas implicadas en él eran críticos.

—Eran poetas, novelistas, o lo que fueran, pero lo que en realidad no hay que olvidar es que la gente implicada en el movimiento tenía respeto por su propia experiencia y querían escribir a partir de ella. Claro, antes de que aparecieran los *beats*, no había en los jóvenes de la época ninguna relación entre sus mundos y su mente, y eso era una mala situación.

Y este elitismo que los críticos ejercían y trataban de imponer como ley, ¿lo clasificaría como una aberración, una desviación temporal de su verdadera ruta que tomó la literatura norteamericana?

—No —dijo—, no exactamente. No creo que esto se pueda solucionar tan fácilmente. Lo que significaba, en primer lugar, que era su peor parte, era un esfuerzo por imponer las normas europeas a la experiencia norteamericana. Y eso era explotar la antigua desconfianza del norteamericano culto y educado, que siempre tiene la vista puesta en Europa. Y en segundo lugar —esto era lo mejor— fue considerado por muchos de los diletigentes entre los críticos, como una forma auténtica de elevar la experiencia y los niveles intelectuales norteamericanos. La Crítica Nueva, en sus comienzos, fue un esfuerzo válido y escrupuloso, pero como muchos esfuerzos de este tipo, quedó esclavizado por su propio criterio.

»Lo importante y, en último término, lo más negativo, es que no permitía espacio para la experimentación en las artes. No permitió errores. Y los errores son saludables. Hay más en las semillas de los errores saludables que en el arte más riguroso. De modo que, en general, no siento ningún remordimiento, aunque nos hayamos extremado en el esfuerzo de matar a nuestros antecesores, pues, según lo veo, el movimiento *beat* era algo saludable, orgánico, imposible de detener. Tenía que suceder.

Hablamos un rato más, en la cálida penumbra de su apartamento —¿había visto a Corso?, ¿cuándo el propio Krim se marcharía a Europa?— hasta que terminé mi última lata de cerveza y me despedí. Salí a la calle Décima y caminé lentamente hacia la segunda Avenida, que todavía hormigueaba de gente, de algún encuentro en el Filmore East que debía haber finalizado unos minutos antes. He aquí la nueva generación haciendo su rebelión y asesinando a sus antecesores con implacable ecuanimidad. ¿Tenía razón Krim? ¿Sentirían los propios veteranos del movimiento *beat* que la rebelión se volvía ahora contra ellos?

Allen Ginsberg llegó a San Francisco en 1953. Para él, era una destinación final, una especie de meta a donde llegaba después de un largo viaje de un año que lo había alejado de Nueva York y del ambiente que lo había animado. Había visi-

tado a Burroughs, que entonces se hallaba en México, estuvo en Cuba y vagó por Florida durante un tiempo y luego, al fin, se dirigió al oeste. Era un nuevo comienzo: eso fue lo que Ginsberg sintió, y así fue como resultó. Traía una carta de su mentor, William Carlos Williams, para Kenneth Rexroth, uno de los pocos poetas de alguna importancia en la costa del Pacífico por quien Ginsberg sentía una especie de afinidad. Pero quizá, antes que conocer a Rexroth en San Francisco, su primera misión en ese viaje era ver a Neal Cassady en San José.

¿Quién era Neal Cassady? Es un nombre que surge una y otra vez en las entrevistas y recuerdos de la época. Siempre se habla de él como el prototipo del *beat*, el que llegó primero y abrió a los otros la ruta. Sabemos que sirvió de modelo para el personaje de Dean Moriarty en la novela *En el camino*, de Jack Kerouac, y ese retrato como héroe *hipster* es lo más cerca que alguien haya podido llevar a las páginas de un libro al verdadero Neal Cassady. Jack Kerouac lo conoció en uno de sus primeros viajes a California, cuando ambos trabajaron como guardafrenos en la División Costera de los Ferrocarriles del Pacífico Sur. Aunque oriundo de Denver, Cassady había crecido en posadas de mala muerte por todo el oeste, siguiendo a su padre de empleo en empleo. Para la época en que cumplió los veinticinco años de edad, cuando conoció a Kerouac, había pasado casi tanto tiempo en la cárcel como fuera de ella, aunque muchas veces por delitos juveniles y consumo de drogas. Y estaba destinado a pasar la mayor parte de su breve existencia detrás de las rejas.

La importancia que tuvo Cassady para Kerouac y la realización de *En el camino*, no ha sido quizá suficientemente valorada. Pues no sólo constituyó el modelo del personaje central de ese libro —el eléctrico, el furioso, el dinámico Moriarty—, sino que son las aventuras frenéticas de Cassady y Kerouac, al correr como locos de uno a otro extremo del país, lo que le otorga a *En el camino* su trama e incidencia.

La importancia que tuvo para Ginsberg —la razón para ir al oeste a buscarlo— podría extraerse de estas declaraciones bastante notorias que el poeta dio en la entrevista para *Paris*



*Review*: «El asunto, en su mayor parte, es que me estuve escribiendo con Neal Cassady, y al final, creo, recibí esa carta suya en que me decía que todo había terminado, que no, que ya no podíamos considerarnos más como amantes, en razón de que no resultaba. Pero anteriormente nos habíamos puesto de acuerdo que nosotros — Neal Cassady, yo lo llamo con las iniciales, aunque supongo que ustedes podrán utilizar su nombre completo —, que nosotros, tendríamos la tierna comprensión de dos amantes. Pero supongo que se hizo imposible para él, en parte porque estábamos separados por 3.000 millas de distancia y porque tenía 6.000 amiguitas al otro lado del continente que lo mantenían ocupado».

Pero a Allen Ginsberg le llevó casi un año llegar a la costa del Pacífico, y para esa fecha, Neal Cassady se había casado con una de las 6.000 amiguitas. Ginsberg, que difícilmente lo desanimaba una situación semejante, buscó a Cassady en San José, a donde había regresado para trabajar como guardafrenos en los ferrocarriles, y se fue a vivir con él y su esposa. Habiendo llegado casi sin blanca, con unos pocos dólares apenas, Ginsberg trató también de buscar trabajo como guardafrenos. Al fracasar, se aferró a ellos hasta que la señora Cassady empezó a protestar. Entonces, lamentándolo, Neal Cassady llevó a su amigo a San Francisco y lo dejó allí. Ginsberg tuvo suerte de que lo hiciera.

En San Francisco estaban sucediendo muchas cosas. Los elementos adecuados para el renacimiento literario estaban a la mano, y las corrientes de talento y excitación habían comenzado a aglutinarse alrededor de North Beach (donde Ginsberg había encontrado alojamiento) como la niebla invernal que sube desde el océano y se arremolina sobre la ciudad. Ginsberg alquiló una habitación entre Broadway y Columbus, cerca de la «Librería City Lights», que entonces, como ahora, la dirigía el poeta Lawrence Ferlinghetti.

Ferlinghetti, que era oriundo de Nueva York, se había trasladado a San Francisco dos años antes «porque era el único lugar, en todo el país, en donde se podía encontrar buen vino barato». Al principio, se había asociado con Peter Martin

(que posteriormente regresó al este y fundó la «Librería New Yorker», en el Upper West Side de Manhattan) en la publicación de una revista que tenía por título *City Lights*, como la película de Chaplin, una especie de amplia empresa cultural dedicada a los films, la sociología y la política. La oficina quedaba en el segundo piso del mismo edificio, entre Columbus y Broadway, y para ahorrarse en el alquiler, Martin había tomado también el primer piso. Sin saber qué hacer con el espacio extra, decidieron abrir una librería en ese primer piso, con Ferlinghetti como encargado, nada más que para pagar el alquiler de la oficina de la revista. «La revista duró un año — recuerda Ferlinghetti —, pero una vez que abrimos la librería no pudimos cerrar la puerta de tanto trabajo. Bueno, es comprensible. En esa época no había absolutamente ninguna librería que vendiera libros de bolsillo. Que yo sepa, éramos los primeros.»

Pero hubo mucho más. La librería se convirtió también en una especie de institución social. «City Lights» era el lugar donde los escritores — especialmente los poetas locales — se reunían para hablar y discutir. También compraban cantidades de libros y esto permitió a Ferlinghetti no sólo mantener abierta la librería, sino también empezar, en 1956, a publicar los libros de «City Lights», una de las empresas editoriales independientes más importante de los últimos veinte años.

Todo esto es quizá mucho más crucial de lo que podrían imaginar, pues cuando surgen lugares como «City Lights», donde no existen barreras entre el escritor y el público, entonces es posible lograr la comprensión recíproca, el diálogo fundamental que es una de las condiciones previas básicas para el desarrollo de una cultura literaria independiente. Un escritor necesita un público primario, gente con rostros y nombres a quien dirigirse, gente con quien dialogar.

«Dos cosas, creo, son realmente necesarias para que la poesía tenga asidero en cualquier lugar y momento dados. En primer lugar, hay que contar con gente diferente que tenga ideas diferentes sobre lo que es el poema. Como sucede siempre, estos también son poetas. Poseen opiniones firmes. Del intercambio

de estas opiniones brota la discusión sobre las cuestiones básicas de lo que es poesía. Y en este terreno es donde crecen las nuevas ideas. Pero en segundo lugar, y casi tan importante, se necesitan no sólo núcleos de poetas, sino también un público a quien dirigirse. De aquí proviene el entusiasmo. Y uno necesita los dos: el entusiasmo y la discusión.»

Quien habla así es Robert Duncan. El poeta de *The Opening of the Field* (La apertura del campo) nació y creció en California, pasó períodos importantes de su vida en el este durante la guerra y después de ella, se asoció al grupo del Black Mountain College y luego volvió a San Francisco justamente a tiempo para el renacimiento literario. El propio Duncan hizo mucho para ayudarlo a tomar impulso. En la época en que Allen Ginsberg llegó a la ciudad, Duncan era profesor en un taller de poesía del estado de San Francisco (donde Michael McClure era uno de sus alumnos) y estaba profundamente comprometido con las actividades del Centro Poético de San Francisco. Fundado por Ruth Whit poco después de la guerra, el Centro ya había dado sus primeras series de recitales en 1947.

Estos proporcionaban ocasiones más formales para que, aquellos que se reunían de modo informal en «City Lights» y en los cafés del North Beach, pudieran encontrarse y sentirse parte del gran mundo de las letras. Los recitales tenían mucha concurrencia, atraían a los académicos y también a algunos de los miembros más ostentosamente artísticos del poder literario. Cuando los poetas que se presentaban al Centro a recitar sus poemas no eran de San Francisco, recibían invariablemente una acogida entusiasta y cortés (Michael McClure recuerda que conoció a Allen Ginsberg en una fiesta que el Centro Poético ofreció después de un recital de W. H. Auden), pero los poetas locales no eran menos bienvenidos. De estos últimos, siempre habían gran cantidad que concurrían y recitaban. Además de los ya nombrados, había el grupo que lo componían, entre otros, Robin Blaser, Thomas Parkinson y Jack Spicer. También asistía una poetisa académica llamada Josephine Miles, que era profesora de Berkeley y que a pesar de su escasa simpatía por mucho de lo que hacían otros poetas de San Francisco, había

permanecido activa en la zona durante años. Y entre los *beats* o supuestos *beats* estaban: Lew Welch, Philip Lamantia, William Everson (el hermano Antonino), y poco después Gary Snyder y Philip Whalen.

Y, sobre todos ellos, si no como un monarca reinante, al menos dueño de una posición privilegiada por ser el más antiguo estadista de la república de las letras, estaba Kenneth Rexroth. Aunque no era oriundo de California, Rexroth vivía en San Francisco desde tiempos inmemoriales, y durante años fue el único poeta — o escritor — de celebridad nacional que vivía y trabajaba en esa ciudad del Pacífico. Había llegado con su esposa a San Francisco a fines de los años veinte, luego de haber forjado en Chicago el comienzo de su fama literaria. ¿Por qué se había establecido Rexroth en San Francisco, que entonces era un lugar tan alejado de todo contacto con el mundo literario? ¿Por qué lo atrajo tanto esta ciudad? En su libro *An Autobiographical Novel* (Una novela autobiográfica), que concluye con su traslado al Oeste, lo único que nos da como razón por haber decidido vivir allí, es lo siguiente: «San Francisco no solamente era un pueblo abierto. Es la única ciudad de los Estados Unidos que no fue colonizada por la tradición puritana que se había extendido al Oeste, ni por la falsa tradición caballerescas del Sur. En su mayor parte, había sido colonizada por tahúres, prostitutas, pícaros y buscadores de fortuna que vinieron a través del istmo y del promontorio. Tenían sus faltas, pero no estaban influenciados por la iglesia congregacionista de Cotton Mather.» Pero esto nos deja preguntándonos todavía qué era lo que San Francisco tenía que la convertía, para él y para tantos otros, en un terreno fértil para el cultivo de las letras. Por qué la explosión poética, que pronto se conocería como el Renacimiento de San Francisco, se llevó a cabo en esta ciudad y en este momento.

Porque pensé que Kenneth Rexroth probablemente sabría mejor que nadie las respuestas a estas preguntas, decidí buscarlo e interrogarlo. No a quemarropa. A Rexroth no se le hacen preguntas a quemarropa. Hay que dejarlo hablar; y mientras habla, hay que resistir la tentación de recostarse y gozar el

placer de escucharlo, porque la tentación es bastante real. No, mantengan el bloc de papel en la mano y el lápiz escribiendo, pues además de pintorescas, ingeniosas y dogmáticas, las opiniones de Rexroth son también francas y bien documentadas. Tiene su modo de decir lo que se propone. Arrojenle sólo una pregunta de vez en cuando y déjenlo hablar, y den por seguro que les dirá lo que desean saber. A mí me lo dijo.

Parecerá ligeramente extraño buscar a Kenneth Rexroth en Santa Bárbara para hablar sobre San Francisco, la ciudad con la cual se ha identificado tan íntimamente y donde ha vivido tanto tiempo. Últimamente, tal como me enteré, no pasa allí sino tres meses al año. El resto lo pasa en Santa Bárbara, como profesor de la extensión de la Universidad de California. Rexroth, como profesor, es algo que hay que ver. Uno puede tener una idea de lo bien que se ajusta al ambiente académico convencional, leyendo la última parte del libro de Mary McCarthy, *The Groves of Academe* (La alameda de la Academia), en donde realiza todo un espectáculo como el poeta radical e impetuoso que revuelve las cosas con tanta audacia en ese pequeño colegio californiano. Pero Mary McCarthy nunca ha visto a Kenneth Rexroth en acción en la U.C.B.S.

Allí, además del acostumbrado curso del taller poético, da clases sobre una materia titulada «Poesía y Canción», un curso que probablemente no tiene equivalente en ninguna otra universidad norteamericana. El propio Rexroth está muy satisfecho de sus resultados:

—El curso estaba originalmente destinado a doce alumnos, pero se inscribieron ciento veinte. Entonces dije: «Qué diablos, que vengan todos». De modo que lo dirigimos como si se tratara de un cabaret, con canciones. Los muchachos escriben sus poemas y luego los cantan, y por eso es que todo es muy divertido. Lo más importante es la idea de comunidad que surge de allí, el *ágape*. Al comienzo nadie se conocía, pero ahora todos estamos frente a frente y tuteándonos. ¿No es ése el propósito del arte?

Hablamos en la biblioteca de su casa alquilada de Montecito, donde vive durante el año escolar. Es un suburbio de

Santa Bárbara, con pinos umbríos y callejuelas ventosas. Vive aquí con su hija, que es estudiante de la universidad, y con su secretaria. Parece adaptarse tolerablemente bien a la vida universitaria. En todo caso, no le ha mellado el agudo filo de su ingenio.

Lo primero que le pregunté fue que me ampliara las razones por haber escogido San Francisco, cuando se vino del Este, en la década del veinte. Me dijo que en esa época pasó de Chicago a San Francisco era una transición fácil de hacer.

—Las dos tenían mucho en común. Me vine de Chicago porque la ciudad había comenzado a cambiar mientras vivía allí. Ben Hecht, Sherwood Anderson, Sam Putnam, Glen Westcott: todos se habían marchado. En realidad, yo era el único que quedaba de la pandilla. Entonces me pregunté: Bueno, ¿a dónde ir? ¿A Nueva York? Si hubiera ido al mercado, hubiera sido como otro puerco más en el abrevadero, y eso no es bueno. El mercado es siempre un mal lugar para que el artista pueda madurar. Si no es un lugar imposible. No, parecía que la única alternativa que tenía era venirme al Oeste. Escogí San Francisco porque aparentemente tenía ciertas cosas en común con el Chicago que yo conocí durante los años veinte. Ambas ciudades estaban apartadas de los centros financieros de las cosas —donde funcionaba todo el intercambio del dinero. Pero también habían tenido un desarrollo regional intenso — literario, artístico, intelectual — que había ocurrido independientemente del Este. Y al igual que Chicago, San Francisco era también una vieja ciudad radical.

Le pregunté si creía que la tradición radical del Oeste era un hecho importante para el desarrollo del movimiento *beat* y del renacimiento poético de San Francisco.

—Oh, sí, seguro. No tengo la menor duda. Esto se remonta a Jack London y a los Trabajadores Industriales del Mundo. Y los «Wobblies» eran especialmente fuertes en Oakland cuando yo llegué. Y durante los años treinta y a comienzos de los cuarenta tuvimos a Harry Bridges como jefe real de la ciudad. Bridges era un antiguo «wobbly», y estoy absolutamente seguro que no era miembro del partido. Era como un Tito.

Discutía demasiado para ser un buen comunista. ¡Discutía con todo el mundo!

—Sí, había una buena cantidad de sentimiento radical autócrono —no necesariamente comunista, ni siquiera socialista— sino una buena cantidad del viejo anarquismo pacifista. Por ejemplo, recuerdo que algo importante en San Francisco fue la Comisión Ralolph Bourne, que se fundó exactamente la víspera de la guerra o, supongo, en la época de Munich. Su propósito era crear una asamblea para que los intelectuales expresaran su oposición ante la idea de la guerra. A medida que la guerra se hizo más aguda nos volvimos en cierta medida clandestinos o nos afiliamos a organizaciones respetables como la Liga de los Resistentes de la Guerra o la Hermandad de la Reconciliación. Y todo esto condujo, inmediatamente después de la guerra, a la fundación del Círculo Anarquista, un grupo muy importante, mientras duró. Hablar sobre la hermandad intelectual: bueno, uno lo podía sentir verdaderamente en esa reunión. Philip Lamantia iba allí como un chico precoz, y creo que conocí a Robert Duncan en el Círculo. Duncan había empezado a asistir hacia el final. ¿Qué hacíamos allí? Oh, nada extraordinario. La mayor parte del tiempo hablábamos, discutíamos cosas, nuestras propias ideas, y así sucesivamente. Sin embargo, lo maravilloso era que uno podía decir más o menos lo que se le ocurriera sin que nadie se burlara o lo mandara callar. Era una discusión *abierta*, en la forma que jamás son las verdaderas discusiones políticas. Se trataba de *ideas*, más allá de facciones o política.

Le pregunté entonces si creía que el Círculo Anarquista —que había reunido a Duncan, Lamantia y a él— no había sido quizás el precursor directo del Renacimiento de San Francisco. ¿Constituyó el factor esencial de donde derivó todo lo demás?

—Bueno —dijo—, no sé si puedo decir que constituyó el factor esencial. Estaban sucediendo una cantidad de cosas en ese tiempo, y todas contribuyeron con algo; por ejemplo, los objetores de conciencia que llegaban o pasaban por la ciudad durante la guerra. San Francisco estaba a la distancia de

una pedrada de la mitad de los campos de los objetores de conciencia de Norteamérica. Todos venían aquí, especialmente ese grupo de Waldport, de Oregón. Era allí donde encerraban a los artistas y a los casos especiales. No sé si William Everson, el hermano Antonino, vino de allí, pero vino de uno de los campos. Y en seguida que la guerra terminó y Everson quedó libre como objetor de conciencia, se estableció cerca de San Francisco.

»Pero hubo también otras cosas: una antología que reunió a todos los escritores de San Francisco, titulada: *The Ark* (El arca); esto dio a los colaboradores una sensación de identificación. Y había una revista comunista —comunista con minúscula— llamada: *Living Marxism* (Marxismo vivo), que ayudó mucho en la misma forma.

»En general, creo que podría decir que en realidad el lugar estaba dando un salto desde el final de la guerra hasta el año cincuenta y cinco. El desarrollo aquí era independiente y contrario a la idea que dominaba en todo el país sobre la poesía y el arte en general. Bueno, ya ves, cuando los *beats* llegaron aquí, la mayoría de Nueva York, aunque McClure era de Kansas o de por ahí, y Whalen y Snyder del noroeste, golpearon esa cosa que estaba bullendo en San Francisco, y en cierta manera los hizo estallar. Nunca habían visto nada semejante.

—¿Y qué decir de Ginsberg en particular? ¿De qué modo le afectó todo eso?

—Bueno, pasó lo mismo con él, salvo que Ginsberg pareció reaccionar mucho más que los otros. En realidad, San Francisco lo hizo estallar. Lea las primeras cosas que escribía. Era una especie de William Carlos Williams ingenioso: versos breves, bastante epigramáticos e irónicos. Pero cuando se levantó esa noche en la Galería Six y leyó ese poema que había escrito, bueno, todo el mundo quedó electrizado. Era algo distinto de lo que había hecho hasta ese momento: diábolos, era distinto de lo que habían hecho todos hasta ese momento.

Pero a Allen Ginsberg le llevó bastante tiempo alcanzar ese momento de la Six. La mayor parte de ese tiempo lo pasó en San Francisco —aunque, según Rexroth, no casi todo.

—Parece que en cierto modo confunde su historia personal. Ginsberg le dice a la gente que todo ese tiempo trabajó en San Francisco como investigador de mercados. Bueno, eso es magnífico, pero no creo que en la ciudad hubiera suficiente trabajo de ese tipo como para mantener a un investigador de mercados. De todos modos, recuerdo que empezó a trabajar en un barco que hacía la ruta regular al mar de Bering y que estaba equipando la línea DEW. O quizá la estaban construyendo en ese momento, no sé. En todo caso, hizo bastante dinero en ese barco, aunque ahora parece olvidarse de eso. Creo que se debe a que no era exactamente una actividad pacifista.

Pero ya sea después de las horas dedicadas a la investigación de mercados (que hizo para la firma Towne y Oller, de San Francisco, como lo ha dicho) o entre los viajes al mar de Bering, Allen Ginsberg se hizo muy conocido en la ciudad: muy conocido en lugares como «City Lights», como espectador asiduo a los recitales del Centro Poético y concurrente a los bares con-venientes de North Beach. La comunidad artística de San Francisco lo conocía no sólo como un tipo impulsivo de la localidad, una fama que parecía llevar consigo donde se encontraba, sino como un poeta de maestría y el protegido de William Carlos Williams, de Paterson.

Lo más importante es que durante ese período, Ginsberg estaba ganando confianza y dedicación por su vocación. Allí, en San Francisco, frecuentaba a los poetas jóvenes como él que pensaban lo mismo sobre cuestiones fundamentales y se interesaban lo suficiente como para discutir sobre las demás. En otras palabras, estaba empezando a sentir y a participar en esa especie de hermandad poética a que se refiere Robert Duncan. Pero en el caso de Ginsberg, la sensación de hermandad que sentía corría paralela a la sensación de pertenecer también al ambiente de Nueva York. Nueva York, San Francisco, todo eso, pensaba, formaba parte de esa gran revolución cultural sobre la que Jack Kerouac y él habían hablado tan a menudo. Ginsberg quería que las cosas sucedieran; se sentía impaciente porque empezara la revolución. Y por tanto decidió, allí en

San Francisco, hacer algo para empujarla un poco hacia adelante. Decidió organizar un recital que reuniera a todos los mejores poetas jóvenes de la zona en una gran noche poética. Kerouac acababa de llegar en una de sus visitas a la ciudad, procedente de Nueva York. El acontecimiento fue planeado, en parte para presentarlo al público y en parte también porque Ginsberg estaba convencido que había llegado el momento propio para ese gran trueno que durante tanto tiempo habían estado escuchando. Y con su buen criterio habitual para la acción oportuna en el momento oportuno (tenía el instinto agudo del publicista), Ginsberg sintió con perfecta exactitud que el momento para algo grande estaba maduro. Porque el resultado de su plan fue, desde luego, el gran recital en la Galería Six que puso todo en movimiento.

Ginsberg lo planeó todo. Manejó la publicidad, incluso envió postales por correo anunciando el acontecimiento. He aquí lo que las postales decían:

Seis poetas en la Galería Six. Maestro de ceremonias, Kenneth Rexroth. Una admirable colección de ángeles reunidos un mismo día y en un mismo lugar. Vino, música, chicas, poesía seria, satori gratis, pequeña co-lecta para el vino y las postales. Una agradable reunión.

Los nombres de los seis poetas que participarían estaban incluidos también y, para la posteridad, eran:

Michael McClure, Gary Snyder, Philip Lamantia, Phil Whalen, Lew Welch y, por supuesto, el propio Ginsberg.

Quizá porque sólo era un miembro de auditorio, Jack Kerouac se sintió después poco inclinado a considerar la ocasión como el acontecimiento extraordinario que constituyó para la mayoría de los que asistieron. Posteriormente, cuando le preguntaron, Kerouac dijo con mucha ligereza: «El Renacimiento Poético de San Francisco sucedió una noche en 1955. Todos salimos y nos emborrachamos».

Kerouac, al menos, sí estaba borracho en al Galería Six la noche del recital.

—Claro que estaba —dijo Kenneth Rexroth, recordando—. Cuando el segundo poeta del programa empezó a leer —era Lamania—, Kerouac ya estaba golpeando el piso con su enorme damajana de vino de un galón, para manifestar su entusiasmo. Kerouac acostumbraba a llevar consigo esos garrafones de Oporto, lo mismo que F. Scott Fitzgerald llevaba su frasco de bolsillo.

Pero borracho o sobrio, la noche ha debido causarle finalmente una buena impresión, porque después solía hablar de ella. Y en *Los vagabundos de Dharmá* incluye una descripción que a pesar de ser breve en detalles, es amplia en entusiasmo y logra comunicar la actitud vibrante y jubilosa de esa noche:

De cualquier modo, esa noche seguí a la pandilla de poetas aulladores a la Galería Six, que, entre otras cosas importantes, fue la noche del Renacimiento Poético de San Francisco. Todo el mundo estaba allí. Fue una noche demente. Y quien mantuvo la cosa brincando fui yo, pues me deslicé recogiendo monedas de veinticinco y de diez centavos entre el público bastante teso que estaba de pie en la Galería, y regresando con tres enormes damajanas de un galón llenas de borgoña de California y haciendo que se alumbraran, de modo que a las once, cuando Alvah Golbrook estaba leyendo su poema *Gemido*, borracho con los brazos explyados, todo el mundo gritaba: «¡Siga! ¡Siga! ¡Siga!» (como en un embotellamiento de tráfico), y el viejo Rheinhold Cacoethes, el padre de la escena poética de San Francisco, se limpiaba las lágrimas de alegría...

Mientras tanto, cientos de personas permanecían de pie, en la sombría galería, esforzándose por no perder ni una palabra del asombroso recital poético, mientras yo erraba de grupo en grupo, mirando hacia ellos o desde el estrado, animándolos para que se echaran un trago de la damajana, o regresando y sentándome a la derecha del escenario dando pequeños gritos de entusiasmo y síes de aprobación e incluso haciendo comer-

tarios enteros sin la invitación de nadie, pero también, en la alegría general, sin la reprobación de nadie. Fue una gran noche...

Si los nombres parecen desconocidos o absurdos, es porque simplemente son inventos de Kerouac para Ginsberg (Alvah Golbrook) y Rexroth (Rheinhold Cacoethes). Y tal como nos cuenta, el climax de la noche llegó cuando Ginsberg recitó su *Howl*. Sobre esto, todos los que presenciaron el acto parecen estar de acuerdo.

Allen Ginsberg había escrito *Howl* dos semanas antes del recital de la Six, durante un largo fin de semana que pasó encerrado en su habitación bajo la influencia de varias drogas: peyote para las visiones, amfetaminas para acelerar el viaje y dexedrina para no desfallecer. Ginsberg ha dicho que ésa fue una de sus primeras experiencias con drogas, dando a entender que fue también una de las más profundas. En todo caso, así escribió el poema, y una vez terminado, Ginsberg se dio cuenta que había escrito no sólo un poema nuevo, sino un nuevo tipo de poema: uno que llegaba lo más cerca posible a comunicar en forma real la misma electricidad mientras lo escribía. Se mantuvo insólitamente silencioso sobre lo que había hecho y, evidentemente, no se lo mostró a nadie hasta esa noche en la Six. Cuando lo recitó estaba medio borracho de vino, tal como lo cuenta Kerouac, y se balanceaba, se sacudía y bailaba a medias el loco ritmo interior del poema a medida que lo cantaba. No sólo fue el poema, sino su impulsiva lectura, lo que exaltó al público y lo puso en seguida a lanzar gritos de animación.

Ginsberg no sólo conmovió al público, sino también a todos los poetas presentes. Michael McClure confesó más tarde que su reacción inmediata había sido de envidia, pero era una envidia moderada por la convicción de que en esa sala estaba sucediendo algo del cual él formaba parte. Y Kenneth Rexroth dijo:

—De repente, Ginsberg leyó eso que había tenido guardado todo el tiempo y las cosas estallaron por completo.

Para ninguno de ellos las cosas volverían a ser como antes.

*Howl and Other Poems* fue publicado al año siguiente en las ediciones «City Lights», de Lawrence Ferlinghetti. Fue uno de los primeros títulos de la serie de Poetas de Bolsillo, en la cual muchos de los *beats* vieron su primera publicación. *Howl*, que todavía se publica, es en la actualidad uno de los títulos de Ferlinghetti de mayor venta, y, al parecer, es probable que se mantenga así para siempre. Pero al comienzo hubo alguna duda sobre si el libro se vendería: la publicación estuvo bloqueada por un proceso judicial por obscenidad. Se necesitó nada menos que la intervención del abogado en lo criminal, «Jake» Erlich, para ganar el proceso y lograr la distribución del libro.

Pero una vez en la calle, *Howl* encontró un público dispuesto y ansioso que lo esperaba. La notoriedad que le traía el proceso, le aseguró una enorme distribución. Esta constituyó la primera publicidad nacional que recibieron los *beats*. Ofreció un goce anticipado de lo que vendría, y reveló claramente que el único interés real de la prensa por la poesía de Ginsberg era y sería un interés lascivo. Pero a pesar del tono crudo de la publicidad, el público supo que *Howl* era algo más que una serie de palabras urdidas en una sintaxis libre; de manera que había una excitación genuina esperando su aparición. Desde luego, no obtuvo ninguna reseña crítica, pero lo precedió una especie de murmullo subterráneo que prometía algo diferente, algo real.

El impacto que *Howl* produjo en los lectores fue casi tan fuerte como la impresión que el poema mismo hizo en el público que asistió a la Six la noche que Ginsberg lo recitó. Diane di Prima, en su pequeño libro escandaloso y semipornográfico, *Memoirs of a Beatnik* (Memorias de una beatnik), nos cuenta lo que sintió la noche que alguien, en mitad de una cena, le dio un ejemplar de los poemas de Ginsberg:

Me sentía demasiado exaltada para interesarme en el estofado. Se lo devolví a Beatriz y, sin siquiera

darle las gracias a Bradley, salí por la puerta principal con su nuevo libro. Caminé algunas cuadras, hasta el muelle de la calle Dieciséis, y me senté frente al Hudson a leer y a ponerme de acuerdo con lo que estaba sucediendo. La frase «empezar la excavación» seguía girando en mi mente. Comprendí que este Allen Ginsberg, quienquiera que fuese, había empezado la excavación para todos nosotros, aunque yo no tenía idea de lo que eso significaba, ni lo lejos que nos llevaría.

El poema también descargó cierto peso en mí. Pensé en seguida que si había un Allen, deberían haber muchos más, otra gente escribiendo lo que escuchaban, viviendo, aunque oscura y vergonzosamente, lo que sabían, escondiéndose aquí y allí: y ahora, de repente, listos para gritar. Porque sentí que Allen era solamente, que debería ser solamente, la vanguardia de algo mucho más grande. Todos los que, como yo, en secreto, al acecho, habían escrito lo que sabían para un pequeño grupo de amigos esperando sólo con una ligera amargura que todo terminara, que la era del hombre finalizara en una llamarada de irradiación, todos ellos saldrían de la sombra a gritar su obra. Nadie se aproximaría a ellos, pero al final podrían escucharse unos a otros. Estaba a punto de conocer a mis hermanos.

En efecto, conoció al Hermano Allen Ginsberg y al hermano Jack Kerouac aproximadamente un año después. Y la noche que pasó con ellos y dos muchachos más en el mismo colchón, constituye la secuencia más divertida de su pequeño y frenético libro. Termina en caricias y amores con Kerouac, mientras Ginsberg recitaba a Whitman.

Esto, por supuesto, sucedió en Nueva York. Ambos habían regresado de San Francisco, cuando parecía que al fin algo iba a pasar con *En el camino*. Durante años, Kerouac había estado intentando publicarlo, y mientras los originales reposaban en la editorial Viking, Malcolm Cowley los había leído. Cowley

quedó impresionado, si no abrumado, por el libro, y llegó hasta mencionar favorablemente a «John Kerouac... y su larga novela inédita *En el camino*», en su ensayo sobre la literatura norteamericana de posguerra, *The Literary Situation*, publicado en 1954. Cowley se mantuvo presionando con el libro a su editor y, al fin, después que se hicieron algunos cambios en el texto (sobre el cuerpo medio muerto de Kerouac) y los editores corrigieron la puntuación, *En el camino* fue llevada a la imprenta.

Poco antes que saliera, Evergreen Review publicó una edición especial dedicada al Renacimiento Literario de San Francisco, que incluyó un excelente texto breve de Kerouac, «October in the Railroad Earth» (Octubre en la tierra del ferrocarril), el texto completo de *Howl* y trabajos de Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder, Philip Lamantia y algunos otros. Más que nada, Evergreen Review fue la responsable de popularizar el concepto erróneo que llevó algún tiempo enmendar, esto es, que Ginsberg y Kerouac eran nativos de San Francisco, en vez de «aventureros» del este.

El público estaba bien informado de antemano sobre *En el camino* cuando apareció al fin, en otoño de 1957. Kerouac era ya una celebridad clandestina y ahora emergía con ventaja.

## CAPITULO CUARTO

### EL AVATAR SE ARREPIENTE

*En el camino* es la segunda novela de Jack Kerouac, y su publicación es un suceso histórico en la medida en que una auténtica obra de arte corresponde a un gran momento, en una época en que la atención está dividida y las sensibilidades entorpecidas por los excesos de la moda (multiplicada un millón de veces por la rapidez e insistencia de los medios de comunicación).

Así tan sonoramente empieza la reseña sobre *En el camino* que apareció en el *New York Times*, el jueves, 5 de septiembre de 1957. Había sido escrita no por uno de los críticos regulares del *Times*, sino por un joven escritor, Gilbert Millstein, que entonces trabajaba en la redacción del suplemento dominical. Quizá ni Orville Prescott ni Charles Poore se sentían dispuestos a ocuparse de una novela tan poco ortodoxa. Quizá se la encargaron a Millstein debido a su conocida parcialidad por la literatura de vanguardia. En todo caso, el reseñador tenía los oídos puestos en el suelo, había escuchado el retumbo que venía de San Francisco y estaba al tanto de la importancia capital de Kerouac en el movimiento. Había pronosticado que así como *Fiesta* era el testamento de la «generación perdida», *En el camino* sería aceptada como el de la *beat generation*. Estaba escribiendo para anunciar una nueva era y reconocer a



Jack Kerouac como su «principal avatar». Si hubiera existido alguna duda sobre lo que sostenía Millstein, hubiera sido eliminada por la frase breve y solemne con que terminaba su artículo: «*En el camino* es una obra capital».

La reseña del *New York Times* hizo algo más que dar el tono para las que la siguieron. Anunció el mar de fondo que se había formado bajo los *beats* a medida que el término empezaba a llegar desde la costa del Pacífico, y que en ciertas revistas literarias aparecían poemas de Ginsberg, de Corso y de otros, además de textos y fragmentos de prosa de Kerouac. La forma como Millstein reseñó la novela aseguró que los demás críticos al menos la tomaran en serio. Sin embargo, en el momento en que comenzaron a aparecer otras reseñas, la reacción popular era tan espontánea y abrumadora que apenas importaba lo que opinaban los críticos. ¿Cuál era el motivo de tal excitación? Tal vez el retrato de la sobrecubierta era lo que la hacía vender: Kerouac de semblante rudo, mirada pensativa y sin afeitarse, con un crucifijo colgando del cuello que Gregory Corso le había puesto un momento antes de que le tomaran la fotografía. Quizá, al fin, había llegado la hora para una explosión semejante y *En el camino* sólo proporcionaba la mecha que se necesitaba. O quizá era éste el tipo de libro que hablaba tan directa y elocuentemente a la generación que lo estaba esperando que para lo que reconocieran sólo necesitaba su anunciación. Sin embargo, damos razón de ello, no puede haber la menor duda que fue a través de Kerouac y de su novela que el público en general se dio cuenta instantáneamente de la existencia de la *beat generation*. La suerte de Kerouac sufrió un cambio inmediato e impresionante. Las revistas que lo habían rechazado pidieron que les enviaran de nuevo los mismos cuentos que habían devuelto. La editorial Grove Press, que en realidad había comprado los derechos de la novela de Kerouac, *Los subterráneos*, antes de que Viking aceptara *En el camino*, pero que se había demorado en publicarla, anunció su propósito de editar el libro lo antes posible. Mike Wallace entrevistó a Kerouac en lo que entonces era la red de programas de televisión más discutible y de mayor

audiencia. Los diarios, la radio y la televisión compitieron para obtener puestos en la cola que se había formado para enterarse de él.

Un productor de cine tomó una opción de *En el camino*. Los derechos cinematográficos de *Los subterráneos* se vendieron en seguida a un buen precio. Un productor de televisión le propuso a Kerouac la posibilidad de una serie semanal basada en su novela, titulada las aventuras de Sal Paradise y Dean Moriarty. A Kerouac no le interesó la idea y la rechazó. Pocos meses después, el mismo productor inauguró la exitosa serie «*Ruta 66*», una flagrantemente imitación de *En el camino*, que tenía como protagonista a un actor llamado George Maharis que semejaba físicamente a Kerouac. El propio Kerouac se sintió un poco sorprendido por su éxito espectacular, pues no se olvidaba de lo difícil que había sido conseguir que le publicaran su libro. De hecho, un poco para su asombro, siempre resultaba más viejo de lo que la gente esperaba — tenía treinta y cinco años cuando se publicó *En el camino* — porque los acontecimientos que describe la novela habían ocurrido casi una década antes, y aunque había escrito el libro no mucho después, había necesitado más de seis años para verlo publicado.

El manuscrito databa de 1951. Jack Kerouac se había despedido de Neal Cassady en California y regresado a Nueva York poco después de la publicación de su primera novela, *La ciudad y el campo*. Una vez en Nueva York, se fue a vivir con un viejo amigo suyo de los días de Columbia, llamado Lucien Carr. En esta época, Carr vivía en el piso alto de un edificio de la calle Veintinueve oeste y trabajaba para La United Press. Kerouac había puesto las manos en una máquina de escribir y estaba a punto de empezar a trabajar en el libro. Estaba ansioso por intentar un experimento en la escritura, una nueva técnica inspirada un poco por la prosodia de William Carlos Williams y en parte una imitación de los solistas de jazz que tocaban melodía tras melodía de la más pura invención. En un ensayo posterior llamará a la técnica «prosa espontánea» y la definirá así:

Ninguna «selectividad» de expresión, sino seguir el libre desvío (asociación) de la mente hacia los infinitos mares del pensamiento, zambullirse en el océano del inglés sin otra disciplina que los ritmos de la exhalación retórica y de la narración protestada, como un puño que cae sobre una mesa con cada sonido completo ¡bang! (el espacio se rompe). Golpeen lo más fuerte que quieran, escriban con la misma energía, suméjanse lo más hondo que puedan, sácienle pitmero, que luego el lector no dejará de recibir el golpe telepático, el excitante significado, a través de las mismas leyes que operan en su propia mente.

Kerouac llegó al extremo de proponer la «escritura automática» a la manera de la así llamada «escritura en trance» de Yeats.

En realidad, a pesar de eso, lo que Kerouac quería hacer era simplemente escribir lo más rápido que le fuera posible, no molestarse nunca en detenerse a pensar en la palabra «justa», sino concentrarse sólo en el tema que tenía ante sí en los ojos de la mente. Y si escribir rápido era lo que necesitaba, estaba sumamente bien equipado para la tarea: ¿no había sido una vez, el joven Jean Louis Lebre de Kerouac, campeón de mecanografía rápida en el área de Boston?

Al experimentar su nueva técnica en largas cartas y relatos, descubrió que lo único que lo retardaba era cambiar las hojas de papel en la máquina de escribir. Parecía que en seguida que introducía una página de ocho por diez en la máquina ya la había escrito y estaba buscando otra, metiéndola en el rodillo, quizá rompiéndola con la prisa por terminar el trabajo. Trató de usar papel de oficio, pero las pocas líneas extra que le proporcionaban no servían de mucha ayuda. El problema lo solucionó Lucien Carr, una noche que llegó a su apartamento con un rollo completo de papel de teletipo de la United Press que había sustraído de la oficina. Kerouac estaba encantado. Se dio cuenta que lo único que tenía que hacer era introducir

un extremo del rollo en la máquina y podía escribir durante días y días.

¿En cuánto tiempo escribió la novela? Según el propio Kerouac, más o menos en tres semanas. Todo lo que Lucien Carr recuerda es que Jack trabajaba prácticamente sin detenerse. «Sin parar un minuto — dice Carr —. Recuerdo que yo trabajaba de día. Me levantaba en la mañana con el ruido de su máquina, y cuando me iba a la cama seguía tan campante escribiendo, y cuando me iba a la cama seguía tan campante. Imagino que a veces ha debido detenerse para comer o dormir, pero yo no se lo puedo asegurar.»

Carr recuerda que poco después que el manuscrito estuvo terminado, un perro que tenía en esa época destruyó los últimos pies del rollo. «Tenía necesariamente que escribirlos de nuevo — dice Carr —, pero que yo sepa ésta fue la única parte de *En el camino* que Kerouac reescribió.»

Y éste, se quejaba Robert Giroux (que entonces era el editor de Kerouac en Harcourt, Brace), era justamente el problema. Kerouac era amigo íntimo de Giroux, a quien le había enviado originalmente el manuscrito de su primera novela, *La ciudad y el campo*, por insinuación de su antiguo profesor de Columbia, Mark van Doven. Robert Giroux también había sido estudiante de Columbia algunos años antes y era hijo de un franco-canadiense. Esto era suficiente para Kerouac: le dedicó su primera novela: «A R. G., amigo y editor», y continuó guardándole gran consideración. Esa fue la razón por la cual Kerouac se sintió decepcionado cuando le rechazó su segunda novela.

—No podía imaginar cómo la había escrito en un rollo de papel como ése — dice Robert Giroux —. O *por qué* había querido escribirla así. Recuerdo que le dije: «¿Qué te parece hacer algunas correcciones? Después de todo, el objeto de las hojas separadas es para reescribirlo más fácilmente». Pero él me respondió: «Yo no hago correcciones. Quiero que todo salga como está. Así es como es y así se quedará».

Y hablaba en serio. Aunque Kerouac respetaba mucho a Giroux — y continuó

teniéndole el mismo aprecio —, creía tan profundamente en su nueva «prosa espontánea» que se negó absolutamente a cambiar una sola palabra.

—Esta fue la primera experiencia que tuve, como editor, de la actitud intransigente de un novelista — dice Giroux —. Y le dije: «Hasta Shakespeare, que según dicen no eliminaba muchas palabras, eliminó algunas después de todo. Y Jack, tú no eres Shakespeare».

Posteriormente, cuando Kerouac contó el incidente en su ensayo titulado: «The Origin of the Beat Generation», hubo extrañas discrepancias: «El manuscrito de *En el camino* fue rechazado con el argumento de que desagradaría al gerente de ventas de mi editorial, aunque el editor — una persona muy inteligente — había dicho: «Jack, esto se parece a Dostoievski, pero ¿qué puedo hacer en este momento?». Era demasiado prematuro. Por su parte Robert Giroux está convencido — en apariencia erróneamente — que el rollo del manuscrito que Kerouac le mostró no era en todo caso el de la novela, que no era la versión que finalmente publicó Viking.

Sin embargo, Sterling Lord cree que sí era. Robert Giroux le había enviado a Jack después de haber rechazado el libro. Sterling Lord fue el primero y el único agente literario de Kerouac. Los dos se hicieron amigos íntimos. Por su parte, Lord se sintió profundamente impresionado por el talento de Kerouac y estaba convencido que *En el camino* era verdaderamente un libro importante que debía publicarse. Kerouac confiaba enteramente en él y llegó a considerarlo como su consejero literario. Los sentimientos que muchos escritores prodigan a sus editores, Kerouac los concentró en su agente. Acostumbraba a decirle a Lucien Carr: «El Lord (el Señor) es mi empresario. No le tengo miedo a nada.» Era uno de sus chistes preferidos, uno que a pesar de todo tenía algún significado para él.

—*En el camino* fue rechazada muchas veces — recuerda Sterling Lord —. Una cantidad de editores la vieron y se dieron cuenta inmediatamente que no era como cualquier otra novela, y mucho menos para publicarla. La rechazaban simplemente por su extrañeza.

Sin embargo, la historia de Viking fue un poco diferente. Keith Jemison, un editor que trabajaba allí, le había echado un vistazo al libro y quería publicarlo, pero fue rechazado por votación. Esto sucedió algunos años antes de que lo aceptaran definitivamente.

Fue leído y rechazado tantas veces que el manuscrito se volvió legendario. Sterling Lord cree que lo que hizo cambiar de idea a los editores de Viking fue leer fragmentos del libro en las revistas literarias. Recuerda que después que *Paris Review* publicó un fragmento especialmente interesante, Keith Jemison, de Viking, lo llamó para decirle: «Maldita sea!, siempre me ha gustado esa novela. Creo que debemos publicarla antes de que lo hagan las revistas. Si logro que la aprueben, ¿aceptaría un avance de 900 dólares?»

Viendo que al fin, realmente, iba a suceder, Lord retuvo el aliento y respondió:

—Síbalo a mil, ¿de acuerdo?

Los seis años que se necesitaron para que publicaran su segunda novela, Jack Kerouac los utilizó escribiendo al menos diez libros más. Hasta la fecha, no todo lo que escribió en este período fecundo de su vida ha sido publicado, y lo que lo ha sido no está al mismo nivel. Su método de escritura ininterrompida — que desde luego siguió utilizando a partir de *En el camino* — le dio prácticamente una cierta irregularidad a la calidad de su obra.

Escribía en todas partes y dondequiera que podía — desde el apartamento de Neal Cassady, en San Francisco, donde sólo tenía un catre de lona en el ático y una máquina de escribir al lado, hasta en ciudad de Méjico, donde escribió *El Doctor Sax* «sentado en la poceta del baño de Bill Burroughs, porque no tenía otro lugar donde escribir». Pero la mayor parte de su obra la escribió en casa de su madre, en Long Island. Cuando no estaba viajando vivía con ella. Se las arreglaba para pagar el alquiler haciendo pequeñas tareas y con el subsidio de desempleo; pero ella se mantenía a sí misma y lo ayudaba trabajando en una fábrica de calzado.

Y viajó incansablemente. El único empleo que en esa época

conservó por algún tiempo — el de guardafreno en el ferrocarril del Pacífico — fue el que le hizo posible trasladarse por toda esa costa que tanto amaba. Y no sólo escribía dondequiera que se detenía a descansar (a máquina, a lápiz, incluso con un grabador) sino que también llevaba consigo los manuscritos a todas partes. Una vez le contó a su biógrafa, Ann Charters, la visita que le hizo a su casucha en ciudad de Méjico, el personaje original de Tristessa: «La muchacha entró en la habitación, vio todos los manuscritos por el suelo y dijo: Tienes millones de pesos en el suelo.» Yo no tenía ni un céntimo, pero ella insistía que tenía dinero en el suelo. Y resultó que tenía razón. Eran los originales de *Sax*, *Cody* y *En el camino*. Yo llevaba todas esas cosas conmigo en una bolsa de petrechos, mi ropa, los manuscritos y una cantimplora con agua por si me perdía en el desierto.»

Llevando una vida errante y escribiendo de prisa dondequiera que se detenía para tomar aliento, Kerouac pasó seis años en una especie de confusión de experiencias crudas en las cuales, tiempo y espacio parecían mezclarse. No es extraño que las novelas producidas en este período estén escritas en ese estilo explosivo y desordenado. No había desarrollado el análisis de su «prosa espontánea»; las circunstancias de esos años lo forzaron probablemente a escribir de ese modo. Tenía la tendencia a afirmar que sus novelas poseían una continuidad; y una vez, en 1962, llegó al extremo de decir: «Mi obra se reduce a un libro vasto, como el de Proust, con la diferencia que mis recuerdos están escritos inmediatamente y no después en una cama de enfermo.» Esto puede corresponder a la forma en que veía su obra — y dada la naturaleza autobiográfica de su literatura, difícilmente podía ser de otro modo —; pero con el tiempo que pasó y las subsiguientes novelas que aparecieron, puede servirnos de ayuda para encontrar el mejor sentido de su obra si la consideramos no como «una vasta comedia», como él la llamaba, sino como dos.

Están, por un lado, las «novelas del camino», y sobre todas las que describen, en el estilo de *En el camino*, sus viajes y encuentros con desconocidos de personalidad fascinante a lo

largo de la ruta, y que escribió casi simultáneamente con las experiencias que las provocaron. Y, por otro lado, están las «novelas de Lowell», los recuerdos de su niñez y adolescencia, que se centran, desde luego, en su pueblo natal de Lowell, en Massachusetts, donde creció. No hay fases separadas que describir en la composición de estas novelas. *El Doctor Sax*, *Maggie Cassidy* y *Las visiones de Gerard*, las tres novelas de Lowell que escribió durante los seis años de explosión creadora, se mezclaron con el resto, escritas en las mismas circunstancias febriles. Sin embargo, difieren inequívocamente en tono y calidad de las otras obras; su estilo es suave, su tono es elegiaco y son menos minuciosamente detalladas que las del camino. Y en general, las novelas de Lowell no son tan buenas; les falta excitación, impulso, intensidad y mejor enfoque: las cualidades más exquisitas de la literatura de Kerouac. En cambio, parecen más verbosas, un poco alisonantes y sentimentales.

Para cualquiera de nosotros, las cosas que recordamos del pasado más remoto toman una forma y un brillo que no es tan real como supieral. Los recuerdos que poseemos de los tiempos buenos o de los temores y vergüenzas de nuestra niñez los evocamos rara vez, cuando mucho, en una especie de contexto objetivo y exacto de experiencias detalladas. Lo que recordamos es lo que experimentamos, y es la subjetiva superrealidad de tales experiencias el tema de las novelas de Lowell. Los detalles — de la variedad específica de esta silla, esta mano, quién dijo esto o aquello — están ausentes. Y con Kerouac escribiendo en su mejor forma, estos detalles tienen demasiada importancia.

Los detalles constituyen la verdadera fuerza de las novelas del camino. En estas obras, Kerouac se transforma en el ojo abierto que lo ve todo, la memoria que lo retiene todo, las manos que lo registran todo con exactitud. Kerouac era un reportero extraordinario, un registrador de las cosas que sucedían exactamente como sucedían. Y parece que conservaba las experiencias que transcribía a sus novelas del camino sólo durante un tiempo relativamente breve, en la mayoría de los casos no más largo de un año. Algunas de ellas — por ejemplo,

*Tristessa* y la primera parte de *Ángeles de desolación* — las escribió prácticamente día tras día, a medida que los acontecimientos de que tratan iban ocurriendo. *Los subterráneos* termina cuando Mardou Fox le dice a Leo Percepied (Kerouac):

—Depende de ti, nene — es lo que en realidad me estaba diciendo —, las veces que quieras verme y todo eso. Pero yo quiero ser independiente como te lo digo.

Y me voy a casa después de perder su amor.  
Y escribo este libro.

Y eso, literalmente, fue lo que Kerouac hizo. Pero para el la «casas» era *Memere*, que era como llamaba a su madre, y el lugar donde ella vivía, en Long Island. Viajó a través del país directamente desde San Francisco, donde se desarrolla la acción del libro, y se sentó frente a la máquina, en el sótano, a escribir la novela — exactamente 111 páginas en la edición publicada — en «tres noches de luna llena, en octubre de 1953».

Este tipo de literatura pertenece menos al terreno de la ficción que al del periodismo. No es tan vivamente imaginada como transcrita con fidelidad. Esto no significa desacreditar su obra, sino ubicarla en su lugar. El propio Kerouac se negaba a llamar novelas a los libros que siguieron a *La ciudad y el campo*; prefería el título de «relatos picarescos». Y mientras se consideran de este modo, poseen indudablemente una cualidad que anticipa al periodismo personal de un Tom Wolfe. Porque los críticos, en su entusiasmo por el tipo de literatura no novelada, que coloca el narrador en el centro de la acción que describe, se olvidan probablemente de dónde viene esa literatura o con quién empezó. Aunque este periodismo personal es considerado a menudo como el desarrollo literario más significativo de la década del sesenta, su origen se remonta a una fecha más lejana. El verdadero creador de este estilo, el que lo cultivó por primera vez, fue Jack Kerouac en el ciclo que empieza con *En el camino* y termina con *Ángeles de desolación*, que yo llamo las novelas del camino.

Todas ellas forman un relato bastante continuo de la vida y viajes de Kerouac entre 1949 y 1957 — o desde poco antes de la publicación de *La ciudad y el campo* hasta la aparición de *En el camino*. No fueron escritas de modo consecutivo. A medida que las escribía, cortía hacia adelante o hacia atrás sobre las vastas áreas de sus experiencias, como un alfil a lo largo de un tablero de ajedrez. Tampoco sus fechas de publicación ofrecen indicios firmes sobre su verdadero orden cronológico. Esto sólo se obtiene leyendo y revolviendo los textos en busca de detalles biográficos e históricos.

Usando ese método, con la ayuda de algunos detalles suministrados por el libro de Ann Chartres, *A Bibliography of Works by Jack Kerouac*, y por Sterling Lord, además de algunas otras fuentes, he extraído una cronología que puede no ser absolutamente exacta pero que resultará de gran utilidad para quien desee leer la «vasta comedia» de Kerouac, más o menos como sucedió. Esta es, según mi opinión, la forma en que deberían leerse sus novelas como el relato histórico de los días de un hombre o, más ampliamente, la crónica de una generación.

*En el camino* describe los primeros viajes de Neal Cassidy (Dean Moriarty), entre 1947 y 1950. Incluye las visitas a William S. Burroughs en Nueva Orleans y posteriormente en Ciudad de México. El tema que corre a lo largo del libro es la búsqueda de Cassidy por su padre errante, a través de sus antiguas guaridas del Oeste.

*Las visiones de Cody*, en la cual Kerouac trabajó desde otoño de 1951 hasta la primavera de 1952, sería la más extensa de sus novelas si se llegara a publicar; sólo han aparecido algunos fragmentos de la página 502 del manuscrito. Ha sido rechazada, al menos al principio, por ser el más francamente sexual de sus libros. Es también sobre Cassidy (Cody Pomeroy), empieza en Long Island y termina cuando Kerouac vivía en San Francisco con Cassidy y su esposa.

*Los subterráneos* narra su relación con una chica negra (Mardou Fox) en San Francisco, en 1953. Termina desdichadamente para él: Gregory Corso (Yuri Gligoric) se quedó con la chica.

*Tristessa* narra los acontecimientos que le ocurrieron durante su tercera visita a ciudad de Méjico, en el verano de 1955. Para esa época, Burroughs se había marchado de Méjico y vivía en Tángier. Kerouac alquiló un cuarto en el piso alto de una casucha, exactamente sobre el del antiguo compañero drogómano de Burroughs, el notorio Bill Gaines. Gaines estaba en la etapa del opio. Todos los días Kerouac recibía la droga de Tristessa, su contacto. Y así fue, según él, como la conocí. Las dos partes de esta novela corta fueron escritas en dos jornadas separadas: la primera a medida que sucedía, en ese mismo verano, y la segunda en 1956.

*Los vagabundos del Dharma*, que escribió poco después de la publicación de *En el camino*, en la nueva casa de su madre en Orlando, Florida, es su gran libro sobre el Renacimiento Literario de San Francisco. Empieza con la descripción del recital de la Galería Six, en 1955. Abandona la acción durante todo un invierno que pasó en el Este y luego la reanuda al regresar a la costa del Pacífico, a fines de 1956. Gary Snyder (Japhy Ryder) es la figura central, pero la pandilla de San Francisco está a la mano y es fácil de identificar.

*Los ángeles de la desolación* empieza más o menos en el lugar donde termina *Los vagabundos del Dharma*. Kerouac regresó a la costa Oeste en 1956 y pasó el verano empleado como guardabosques en Desolation Peak, Washington. Y es aquí donde empieza *Los ángeles de la desolación*. A una larga meditación, le sigue una carrera desde las montañas hasta Seattle para hacerle una visita frenética a un espectáculo burlesco y luego continúa hasta San Francisco, donde reanuda sus amistades. Todos sus amigos aparecen allí: Cassidy (Cody), Corso (Raphael Urso), Ginsberg (Irwin Garden) y Peter Orlovsky (Simón Darlovsky), y describe con vivacidad y entusiasmo sus vidas y tiempos locos en la ciudad frente a la bahía. Y todo esto, que abarca el libro primero de la novela, lo escribió mientras sucedía y más o menos en la forma que sucedió. Podría haber servido como conclusión apropiada de este ciclo; pero no, Kerouac se sintió obligado a agregar un segundo libro, «*Passing Through*», escrito en 1961, que abarca el año

de 1957 e incluye la publicación de *En el camino*. Y si contiene algunos episodios excelentes (la visita a Paterson con Ginsberg, es realmente muy buena), es muy ambicioso y comprende Nueva York, Europa, ciudad de Méjico y San Francisco.

El único año que no se menciona en esta cronología, es 1954. Resulta bastante interesante advertir que tampoco hay indicación de que alguna de sus obras publicadas, incluyendo también sus novelas de Lowell, haya sido escrita en este año. Seymour Krim, en su magnífico ensayo titulado: «The Kerouac Legacy» (El legado de Kerouac), nos señala los títulos de dos libros que además de *Las visiones de Cody* no han sido publicados aún: *San Francisco Blues* y *Wake Up*. Puede que estos libros nos digan algo sobre lo que sucedió en ese año.

Hay además otra novela que podía agregarse a éstas, que podría servir de coda o apéndice al ciclo de las del camino. Se trata de *Big Sur*, escrita en diez días, en octubre de 1961, que describe lo que podría ser el último viaje de Kerouac a California, un viaje realizado en circunstancias desesperadas durante el verano del año anterior. «Un viaje más y estoy liquidado», confiesa en este libro. Y hablaba en serio, porque en 1960, Kerouac sintió que se hundía profundamente en el alcoholismo y la locura. Su viaje al Oeste, en ese verano, fue una tentativa sincera para romper con la norma social en que había estado atrapado en Nueva York desde la publicación de *En el camino*.

En esa época vivía con su madre en Northport, en Long Island. Tan pronto como apareció *En el camino* y que la máquina publicitaria empezó a funcionar, descubrió que su vida no le pertenecía. Tal como dice en *Big Sur*: «... durante tres años estuve a punto de volverme loco por la cantidad de telegramas, llamadas telefónicas, pedidos, cartas, visitantes, reporteros, intrusos (un tipo gritando por la ventana del sótano, mientras me disponía a escribir un relato: «¿ESTAS OCUPADO?»), o la vez que un reportero corrió escaleras arriba hacia mi dormitorio en el momento en que me sentaba en la cama

a transcribir un sueño — adolescentes que saltaban la cerca de dos metros que había levantado alrededor del patio para salvaguardar mi intimidad —, grupos con botellas girando desde la ventana de mi estudio: «¡Vamos, Jack, sal y emborráchate; mucho trabajo y poca diversión hacen daño!»

Sí, era de todo eso de lo que huía, pero huía — se daba cuenta de la ironía — en gran estilo, en un tren internacional: (todos los colegiales de Norteamérica pensando «Jack Dulouz tiene 26 años y está en la carretera todo el tiempo haciendo auto-stop», mientras yo estoy con casi cuarenta años, aburrido, cansado, en la tarima de un tren a todo estrépito por la llanura).

¿Podría escapar? Su intención era llegar silenciosamente a San Francisco, ponerse en contacto con Lawrence Ferlinghetti (llamado en el libro, Lorenzo Monsanto) y viajar con él a la cabaña que el poeta tenía en Big Sur, donde Kerouac podía ocultarse, descansar y empezar a escribir de nuevo. Pero tuvo un mal comienzo, buscando unos viejos compinches de tragos en North Beach, pasando varios días borrachos y perdiendo el viaje a Big Sur. A pesar de eso, llega al fin a su destino, se instala con una carga de víveres y una máquina de escribir y tres semanas después casi se vuelve loco de soledad. Es conmovedor ver cómo intenta organizarse nuevamente, tratando de escribir, construyendo un canal de molino con una precisión cuidadosa y deliberada que recuerda la terapia de Nick Adams en el cuento de Hemingway, *El gran río de dos corazonas*, hablando al océano, a un mapache, al cielo abierto. Al fin renuncia y casi desesperado regresa a San Francisco pensando poder recuperar lo que ha perdido si ve a los viejos amigos y visita de nuevo los viejos lugares.

Pero la gran lección de este libro — y la que el propio Kerouac tristemente ha aprendido al final — es que nada de lo que se ha perdido puede recuperarse, que las experiencias no se repiten. Trata de ir a Monterrey haciendo auto-stop (por primera vez durante años), pero no consigue que alguien lo lleve y termina medio lisiado con ampollas en los pies. Encuentra que sus amigos han cambiado; algunos, como Neal Cassady

(llamado otra vez Cody Pommeray), son totalmente incapaces de entenderse con el nuevo Kerouac público, y otros se muestran demasiado ansiosos de ocuparse de él, es decir de explotarlo o ver qué pueden sacarle. Esto es muy triste, pero también muy comprensible. Y cuando todo termina estrepitosamente en una depresión alcohólica, con Kerouac en la soledad de Big Sur, nos sentimos sacudidos por el movimiento inevitable, inexorable y seguro de que él ha estado fraguando hacia ese fin desde el comienzo mismo del libro. Tenía que terminar así.

La depresión nerviosa fue real y suficientemente traumática como para ponerlo fuera de circulación durante un año.

—No — dice Sterling Lord —, nunca hablamos sobre eso, pero presumo que ha debido sucederle algo más o menos como lo que cuenta en Big Sur. Usted podrá decir que fue una depresión nerviosa.

—¿Las causas? Bueno, esto ha sucedido antes en las letras norteamericanas. Supongo que uno podría decir que el éxito y la adulación que le siguió no lo dejaron madurar ni como ser humano ni como artista. Claro que bebía, pero lo que hay que recordar de sus borracheras es esta situación completamente nueva en que se vio arrojado. Nada de su vida lo ayudó a hacer frente a esta situación. En realidad, Jack era un hombre tímido, y la única forma en que podía enfrentar estas situaciones extrañas era bebiendo. Era verdaderamente encantador cuando estaba sobrio, y muy divertido.

Desde esa experiencia californiana hasta su muerte, nueve años después, Jack Kerouac hizo lo posible por apartarse de la vista del público. No dio más recitales, se presentó en público muy pocas veces y en poco tiempo se convirtió sólo en un nombre recordado. El gran revuelo de publicidad que dio la bienvenida a la *beat generation* a fines de los años cincuenta, había disminuido hasta convertirse en un mero susurro a medida que Norteamérica entraba optimistamente en la era de Kennedy. Ya no habían cosas excitantes en qué pensar. Kerouac había logrado pasar desapercibido tan perfectamente que cuando se publicó *Big Sur*, en 1962, Herbert Gold se sintió impu-

sado a pedir la resurrección de Kerouac, aparentando que había años que estaba fuera de la vista.

Kerouac veía cada vez menos a sus amigos. Ginsberg estaba en la India con Peter Orlovsky; Corso se hallaba en Europa, viajando por el Mediterráneo, y Burroughs estaba en Londres. Durante todo ese período, Kerouac vivió con su madre. Cuando le preguntaban por qué continuaba viviendo con *Memere*, respondía que había prometido a su padre en su lecho de muerte ocuparse de ella, y siempre le recordaba enfáticamente a quién le hacía la pregunta que, en primer lugar, era porque su madre lo había mantenido con su trabajo en la fábrica de zapatos, en Long Island, que él había podido escribir sus libros. En esa época, su madre ya estaba vieja e inválida.

La depresión nerviosa que Kerouac describe en *Big Sur* adquiere casi la forma de una conversación religiosa. Allí, frente al océano, tiene una visión de la cruz mientras lo atormentan los demonios, un platillo volador y un murciélago pavoroso. Esto parece el clásico ejemplo de delirium tremens, exceptuando la visión de la cruz: «Jesús, estoy contigo para siempre, gracias», piensa mientras permanece tendido en el suelo, sudando, examinando la cruz y arrepintiéndose de su coqueteo con el budismo. («Tú, cabrón — le dijo una vez su gurú, Gary Snyder —, terminarás pidiendo los ritos católicos en tu lecho de muerte.») Se siente arrepentido: «Mis ojos se llenaron de lágrimas. Todos nos salvaremos».

A pesar de lo traumático de la experiencia, parece que de ella extrajo y conservó un sentimiento religioso verdadero que lo ayudó a soportar los años difíciles que siguieron, cuando se sintió cada vez más solo. Desde luego, nunca se apartó mucho del antiguo catolicismo franco-canadiense de sus padres. Incluye cuando estudiaba budismo, no perdía de vista a Santa Teresa. Y si sus ideas sobre el misticismo católico, tal como las expuso en *Las visiones de Gerard*, deben algo a los almanaques religiosos que acostumbraban a colgar en las paredes de la cocina, en Lowell, no obstante eran verdaderamente suyas y se aferró íntimamente a ellas hasta su muerte.

Y su norma de conducta durante ese período se parecía mucho a la de un pecador arrepentido. Se apartó de las «tentaciones del pecado» evitando a sus antiguos amigos y los lugares que solían frecuentar. En esos años casi no salía de su casa — aunque para complacer a su madre se trasladó con ella varias veces a Florida — y desde su santuario contemplaba el rumbo que tomaba la década, con una actitud de reprobatón mezclada con un sentimiento de culpabilidad por el papel que había jugado en ese resultado.

Jack Kerouac era políticamente conservador. Cuando empezó a denunciar a Lawrence Ferlinghetti y a Lawrence Lippton como comunistas, muchos de los que apenas lo conocían se sintieron atónitos y apesadumbrados. Decían que había cambiado, que se había convertido en un reaccionario renegado. Pero, no, lejos de eso. Siempre fue un conservador — o, quizá mejor, un libertario — en su concepto de la vida. Michael McClure recuerda que en 1956 escandalizó a sus amigos en San Francisco, al insistir que de votar ese año lo haría por Eisenhower. «A todos nos parecía extraño — decía McClure —. Podíamos entender que no votara, ¡pero votar por Eisenhower!»

Quizá resulta demasiado fácil, como han hecho tantos, asociar la protesta de los *beats* con el extremismo izquierdista. Debido a una buena cantidad de razones, ésta fue la dirección que tomó. Pero el movimiento era esencialmente apolítico: el último bastión del individualismo contra el conformismo. Así era como Kerouac lo veía, y él tomó parte en su creación. Por otro lado, sería un error tomar muy en serio las opiniones políticas de Kerouac, pues estaban compuestas, al menos parcialmente, por las viejas ideas conservadoras del catolicismo francés, por un vago sentimiento antisemita y por el recuerdo sentimental de la rabiosa actitud de su padre contra la política rooseveltiana del Nuevo Trato.

Allen Ginsberg vio el retiro de Kerouac de modo diferente: «Parece que le horrorizaba el estado policial que veía formarse a nuestro alrededor y decidió permanecer tan alejado de él como le era posible. ¡Prácticamente se fue a la clandestinidad!



Así que, en cierta forma, Kerouac tomó las cosas más seriamente que nosotros».

Esto sucedió después que Ginsberg fue echado casi violentamente cuando trató de visitar a su antiguo amigo en Lowell. Kerouac se había casado, por segunda vez, con Stella Sampia, una antigua compañera de sus días de colegio. Con ella vivió por algún tiempo en Hymis y luego regresaron a Lowell. Cuando Ginsberg se presentó, sin anunciarse, no pudo hallarlo, pero se encontró frente a frente con su madre. *Mémore* se negó a decirle dónde estaba viviendo su hijo, le dio un empujón hacia la escalera y le cerró la puerta en la cara. Se negó obstinadamente a abrirle de nuevo y no le dio ninguna otra información. Ginsberg parió de Lowell sin ver a Kerouac.

No era tarea fácil encontrar a Kerouac en Lowell. Lo supe por propia cuenta cuando fui a visitarlo, a comienzos de 1968, no mucho después de la publicación de *Leyenda de Duluoz*, la última novela del ciclo de sus recuerdos de adolescencia. Un par de veces había tratado en vano de hablar con él por teléfono, y una de ellas me habían cortado la comunicación en mitad de la llamada. Claro que tenía una dirección, pero, como resultó, no era la correcta.

Lowell es uno de esos antiguos pueblos industriales que arruinan el paisaje de Nueva Inglaterra, un lugar triste en todos sus aspectos y del tipo donde abunda el desempleo. Parece que allí hay bastante trabajo: las fábricas de tejidos marchan a toda velocidad, las vitrinas de las tiendas están abarrotadas y se ven cantidades de compradores en la calle. ¿Pero, en verdad, qué clase de pueblo es éste? Es de donde la gente emigra, no a donde regresa.

Avancé en mi automóvil por las calles residenciales examinando las casas a ambos lados. Descubrí que las casas tenían buen aspecto, pero había una monotonía en su similitud que indicaba una carencia de nervio, una falta de imaginación. Busqué la dirección que traía conmigo: resultó que era la del único Kerouac que había en la guía telefónica y que se llamaba Herve Kerouac. La encontré sin mucha dificultad, estacioné el

automóvil y contemplé la estructura de la casa; por su aspecto parecía del siglo pasado, pero se hallaba en buen estado y estaba ubicada en la cima de una colina, sobre el río Merrimack. Subí las escaleras y oprimí el timbre, ni demasiado tiempo ni demasiado fuerte, discretamente.

La puerta se abrió de par en par, pero la figura de un hombre la obstruía completamente. Se trataba de Herve Kerouac, un obrero que llevaba una camisa de franela y pantalones de tela cruzada. Tendría aproximadamente 1,65 de estatura y pesaría alrededor de 90 kilos, de los cuales no más de cinco eran adiposidad. Me sonrió tentativamente al enterarse de los motivos de mi visita a Lowell, pero en seguida me dijo que Kerouac no se encontraba allí.

—Pero él vive en Lowell, ¿no es cierto?

—Sí, claro, pero no aquí. Vive en otra parte, lejos de aquí, pero no quiere que le dé la dirección a nadie. Hay muchos tipos de Nueva York que vienen a verlo. A él no le gusta eso. Quiere que lo dejen tranquilo, ¿me comprende usted?

—¿Es usted su hermano?

—No, no soy su hermano. Su hermano murió hace mucho.

Soy su primo. Hágame un favor, váyase.

Herve Kerouac no es el tipo de persona con quien se puede insistir. Asentí amablemente y me marché. Regresé al centro del pueblo y empecé a preguntar por Kerouac. Primero fui a una farmacia. El chico que me atendió —de unos veinte años escasamente— se rio y encogió los hombros cuando le pregunté por Kerouac.

—Está loco —dijo, y sacudió la cabeza cuando le pregunté si sabía dónde vivía.

En la esquina de un estanco, un parroquiano de unos cuarenta años me dijo que claro, que conocía a Kerouac, habiéndolo conocido suyo en el colegio.

—¿Cómo es él? —le pregunté.

—Como cualquier otro —dijo. Y después agregó, como si recordara—: Pero era un estúpido jugador de fútbol.

Sí, claro, sabía que era un escritor y todo lo demás, pero no sabía dónde vivía.

—No lleva mucho tiempo viviendo en el pueblo, ¿sabe? Pero tenía idea de dónde podía encontrarse en ese momento y me dijo que fuera al bar de Nicky, en la calle Gotham.

Y allí encontré a Kerouac cuando entré al lugar. Era el tipo que estaba sentado al fondo, hablando con el *barman* por encima del mostrador. No podía equivocarme. Desde luego, parecía un poco más viejo que en todas las fotos que le habían tomado diez años atrás. Su cabello — lo que asomaba por debajo de la gorra de béisbol que tenía puesta — era tan negro como antes. Había engordado, sin duda. De cualquier modo, su rostro era el mismo.

Resultó que el *barman*, con quien hablaba tan animadamente, era Nick, el propietario del local. Aunque de aspecto ligeramente nudo, Nick tiene buena reputación en Lowell y se siente orgulloso del nuevo esposo de su hermana. («¿Que cómo lo conocí mi hermana? — repite más tarde, haciendo eco a mi pregunta —. Cómo lo voy a saber. Oiga, creo que eso hace mucho tiempo. Los dos, mi hermana y Jack, se conocen desde toda la vida. Fueron novios cuando estaban en el colegio, y todo lo demás. Jack es un buen marido para ella. La cuida mucho. A mí me gusta él.»)

Permanecí cerca, esperando que Kerouac advirtiera mi presencia. De repente, alargó un brazo, un poco con el gesto brusco de un canadiense, miró en mi dirección y dijo:

—Ah, sí, oiga.

Asentí cortésmente con la cabeza y le dije la razón de mi visita. Le expliqué que se trataba de una entrevista.

Al oír esto, Kerouac se llevó dos dedos a los labios y lanzó un silbido estridente. Todas las viejas cabezas del bar se volvieron hacia nosotros, y Nicky, el *barman*, se alejó.

—¡Una *entrevista*! — gritó Kerouac —. ¡Una *entrevista*! Ha llegado Nueva York, Norteamérica está escuchando.

Una risa general que gradualmente se convierte en sonrisas. Pero todos conocen esta rutina y en seguida se vuelven hacia sus copas de cerveza y continúan con su charla.

Le pregunté si creía que su estilo había cambiado mucho en los últimos diez años.

No pensó mucho la respuesta:

—Quizá, pero no sé — dijo, encogiendo los hombros —. Escuche, el movimiento *beat* está muerto. Y si quiere mi opinión, le diré que si mi estilo ha mejorado es porque yo también he mejorado. Permítame que le diga lo siguiente: el escritor auténtico es un observador, y no se pasa por allí para que lo *observen* como hacen Mailer y Ginsberg. Observar, ésa es la tarea de un escritor. Aquí mismo en Lowell me siento y observo el panorama. Es estupendo. Pero usted puede juzgar por su propia cuenta. Mi última novela la escribí aquí. Creo que es lo mejor que he escrito en los últimos tiempos. Léala y podrá hacerse una opinión.

Le pregunté por sus creencias políticas, y le dije que algunos de los que se consideraban sus viejos amigos afirmaban que últimamente había cambiado de posición.

Al oír esto levantó la cabeza y dijo:

—¿Cómo? ¿Cómo? Oiga, mis opiniones políticas no han cambiado, ¡y yo tampoco he cambiado! Si quiere saber la verdad, respaldó sólidamente a Bill Buckley. Nada de lo que he escrito — *nada* — está básicamente en desacuerdo con esta actitud. Todo el mundo cree que pienso de la manera que ellos quieren que piense. Lo que más me ha incomodado es la forma que en ciertos grupos izquierdistas, entre los así llamados *beats*, recogieron mi manto y distorsionaron mis ideas para acomodarlas a sus propias intenciones.

—¿Qué clase de relación cree usted que...?

—Oiga — dijo, mirándome de modo extraño —. ¿No quiere tomar algo? Oye, Nick, ven y dale algo de beber aquí al amigo.

Pedí algo y vi que Kerouac ordenaba otro vaso de vino. Era un licor espeso y oscuro. Parecía oporto.

—Quería preguntarle si creía que los hippies provenían del movimiento *beat*.

Estuvo pensando durante un largo rato. Hizo una serie de tentativas para decir algo y vaciló antes de hablar. Por primera vez advertí que en realidad comenzaba a resentir la bebida. Los hippies lo incomodaban. No quería defenderlos. Pero Ke-

roiac persistió y después de una pausa de unos segundos en la cual Nicky puso las copas delante de nosotros, dijo:

—Desde luego, en cierta forma los hippies nos continuaron. Claro, imagino que usted puede decir que son los herederos de la *beat generation*. Quizá lo que nos separa de ellos no es tanto la edad como las drogas. Una vez tomé LSD, y mientras estuve en el viaje no pude escribir ni pintar en la forma que quería. Lo único que tuve fueron visiones del cielo. Después transcribí la experiencia, pero en esa época no me pareció nada extraordinario.

—¿Quería decir que...?

—Mire — me interrumpió —, no sé si usted ha pensado bastante sobre todo esto, o quizás ya tenía una idea previa sobre mí antes de venir a entrevistarme. Pero de todos modos, quiero decirle algo, y quiero que esto quede claro. Es decir, aquí estoy yo, un tipo que fue guardafreno, vaquero y futbolista: cosas que hace la gente común. Yo no estaba tratando de crear una nueva clase de conciencia o algo por el estilo. No teníamos ninguna clase de ideas abstractas. Eramos sólo un puñado de hombres que salíamos buscando experiencias sexuales.

—¿Y qué me dice de los otros? ¿Los que todavía ve a menudo? ¿Qué me dice de Ginsberg?

—Bueno... — Kerouac se encogió de hombros simulando indiferencia —. Probablemente ya conoce la historia de Ginsberg y lo que pasó cuando vino a visitarme, hace seis meses. Mi madre no le permitió que me viera. Pero no la culpo a ella. El la asustó terriblemente con su barba y su calva. También a mí me molestó. Si me lo pregunta le diré que, en cierta medida, Ginsberg tiene en su programa una especie de formato nefasto, en la manera en que él es con la trapisonda de la poesía y la juventud. Una vez me lo encuentro en una calle de Nueva York y me dice: «¡Dame tus riquezas!». Y yo le respondo: «¿Qué riquezas? Yo no tengo riquezas!». Y en verdad, no tengo. Lo que soy es un tipo común que trata de hacer su trabajo, y sucede que mi trabajo es ser escritor.

¿Estaba escribiendo un nuevo libro?

—Siempre hay un nuevo libro. Y si vivo lo suficiente, escribiré mi próximo libro para Hollywood. ¿Cómo lo haré? Pues, simplemente, me sentaré y dejaré que fluya de mí cerebro, tal como he hecho los demás a partir de *En el camino*. Lo que brota es un flujo espontáneo. Y nadie comprendía de qué estaba hablando cuando yo decía que lo que había que hacer era abrir la mente y dejar que todo saliera. Es el Espíritu Santo lo que sale de uno. No se necesita ser creyente para comprender lo que quiero decir, y no se necesita ser un creyente para que el Espíritu Santo hable a través de uno.

Después de eso no tenía nada más que decirme. Habló durante un rato, pero no me dijo nada más.

## CAPITULO QUINTO

### BEATNIKS Y HIPSTERS

Puesto que la *beat generation* no ha sido considerada a menudo sino una creación de las publicaciones Luce, es interesante advertir, en realidad, lo poco que se ocuparon de ella *Time* y *Life*. Los semanarios informativos reseñaron sus libros, comentaron una y otra vez los recitados que daban por todo el país, pero nunca hicieron un reportaje completo sobre el movimiento. *Life* fue la única que se dedicó a hacer un examen profundo del fenómeno, pero apareció bastante tarde en el juego, hacia finales de 1959. En esa época publicó un artículo largo, cuidadosamente detallado y comprensivo de Paul O'Neil, en el cual se describía a la *beat generation* como «el culto de los parias», afirmando que su significación real descansaba en el hecho de que era la única rebelión del momento. (No se olviden que esto sucedía en 1959.) Pero más interesante era la forma en que definía a sus portavoces, es decir a los escritores *beats* de quienes nos ocupamos en este libro. Los denominaba «los más curiosos personajes de influencia que ha producido el siglo XX», y agregaba: «Los poetas casi hasta el último, son individualistas y antisociales al extremo de la neurosis. Son unos disidentes tan fascinados con su propio yo y tan resueltos en su amarga exigencia personal que difícilmente organizarían delincuentes juveniles en un reformatorio. Pero la *beat generation* no es más que su cianura, y su obra, la

afluencia de la conciencia *beat* en todo el país». Esto es bastante consecuente con el tono de todo el artículo. La técnica desplegada, familiar en este tipo de tratamientos, era ridiculizar a los *beats* en todos los aspectos y, no obstante, tomarlos en serio en sentido general — como una tendencia, una indicación de algo más grande que se estaba formando bajo la superficie. Y si esto, en el terreno más amplio posible, puede haber resultado una profecía bastante exacta, tal interpretación no es favorable como debíamos esperar de un artículo que se supone «creó» a los *beats*. No, en todo caso, el trato que se les dio en las revistas de gran circulación y en los principales diarios, reflejaba, como sucede en términos generales aún hoy en la mayoría de los asuntos culturales, las opiniones corrientes de la prensa de los mandarines intelectuales. Puede que para un grupo comparativamente pequeño haya importado lo que Diana Trilling pensaba sobre Ginsberg, pero en ese grupo se encontraban, sin duda, los miembros de la redacción del *New York Times Book Review* y los críticos que escribían sobre arte en *Time*, *Life* y *Newsweek*.

Pero el interés repentino, espontáneo y considerable de los *beats* no podía echarse fácilmente al olvido. Esto ultrajó a la gente de *Partisan Review*, y provocó curiosidad y preocupación entre los directores de los medios de comunicación de masas, como en ambos casos debiera ser. Era el primer movimiento literario popular que calaba en la juventud. Y en la cultura, el interés por Kerouac, Ginsberg, Corso y los demás *beats*, penetró mucho más profundamente en la sociedad que el de Hemingway y Fitzgerald treinta y cinco años antes. Y para los norteamericanos de más edad, así como para los jóvenes con una actitud más conservadora ante la vida, los *beats* representaban, al menos, una ruptura más interesante dentro de lo que había llegado a considerar una época demasiado tranquila. De ahí los cafés *beats* que se abrieron en casi todas las ciudades norteamericanas con más de 100 mil habitantes; el torrente de chistes *beatniks* que celebraban la perversidad ocasional de sus actitudes en la antigua jerga de los músicos de jazz — la cantidad de «cool» y «crazy» —, que era la versión

popular de la jerga *beat*, y también la chapucera versión cinematográfica del libro de Kerouac, *Los subterráneos*, y un film todavía peor titulado *The beat generation*, y, finalmente, los personajes *beatniks* que aparecieron en *El Romance de Helen Trent* y *Popeye*, y los anuncios ofreciendo novedades *beats* que se abrieron camino en las columnas de avisos clasificados del *Village Voice*.

Y es bastante interesante advertir que a partir del primer año que siguió a la publicación de *En el camino*, durante el cual Kerouac y Ginsberg dieron todos los recitales y entrevistas en radio y televisión y siempre aparecían juntos, el individuo que asumió el puesto principal en la revolución era alguien que no había conocido a ninguno de los protagonistas, sino muy recientemente y que en forma de experiencia tenía poco o nada en común con ellos y cuyo compromiso con los *beats* era esencialmente intelectual. Sin embargo, como teórico y como celebridad estable del movimiento, Norman Mailer hizo su buena contribución.

Era un hombre intelectualmente respetable, según la opinión de los que llevan fichas sobre la materia y, naturalmente, ninguno de los *beats* lo era. Intelectual neoyorquino, veterano de la campaña del partido progresista de Henry Wallace y autor de la única novela digna de mención que surgió de la segunda guerra mundial, *Los desnudos y los muertos*, Norman Mailer era un experto en la vieja dialéctica de fuerte opinión que pasa ante el público por disertación racional, y un escritor cuya potencialidad, mucho más que su pasada actuación, lo hacían muy difícil de no ser tomado en cuenta. Pero posteriormente había tenido algunos problemas. Su carrera literaria había empezado a ir peligrosamente a la deriva después de la crueldad de *Barbary Shore* (1951) y del relativo fracaso de *The Deer Park* (1955). Tenía vagos planes para una obra vasta, un ciclo de novelas sobre las cuales había declarado poco a la prensa. Hubo comienzos e interrupciones, una columna que publicó durante algún tiempo en *Village Voice* y una novela corta, «The Man Who Studied Yoga», de la cual muchos afirmaban que mostraba la recuperación de su forma como escritor

de ficción. Pero resultó que el único trabajo de importancia que produjo Mailer durante ese período fue un ensayo que publicó la revista *Dissent* en 1957, titulado: «The White Negro».

En este ensayo puso en camino la filosofía *hip*. La presentaba como una especie de rudo existencialismo, como una ética basada en la norma de conducta que le había sido impuesta al hombre de color: «El negro que desee vivir debe hacerlo peligrosamente desde el primer día, y ninguna experiencia puede ser ocasional para él; ningún negro puede pasearse tranquilamente por una calle sin la certidumbre de que la violencia le saldrá al paso». Los *hipsters* de Mailer eran «una nueva raza de aventureros urbanos que iban al azar en la noche en busca de acción, con el código del negro ajustado a sus actos». Buscan el peligro por las posibilidades que ofrece; apuestan a todo con el mayor riesgo; son especialistas de la violencia y la sexualidad. Los *hipsters* son, finalmente, según la definición de Mailer, que es escalofriante en sus implicaciones, «psicópatas filósofos».

Los críticos y el público tienen suficiente razón al asociar al *hipster* de Mailer y su ética de disposición existencial con los *beats*. El término y, más aún sin duda, las ideas que encierra, se repiten en la obra de John Clellon Holmes, Corso, Burroughs y los demás escritores *beats*. En «Howl», Ginsberg habla de «angel-headed hipsters» (*hipsters* con cabeza de ángel), y probablemente cuando escribió esto debió pensar en Neal Cassidy, porque Cassidy era considerado por ellos como el *hipster* por excelencia.

Sin embargo, los *beats* indudablemente tomaron la imagen del *hipster* de Burroughs, de Herbert Huncke y de su círculo. La etimología de la palabra se remonta al mundo del jazz y de las drogas en donde ellos se movían. *Hip* procede directamente de *hep*, término que los músicos utilizaban desde antes de la guerra para describir una cualidad instintiva de comprensión instantánea; alrededor de 1945 había un pianista y cantante de jazz que trabajaba cerca de Nueva York que se llamaba el *hipster* Harry Gibson. Huncke era un *hipster*. En realidad — y

esto debe tomarse a expensas de Mailer — en razón de su hábito, casi todos los drogómanos eran *hipsters*. «The White Negro» describe una norma de conducta que indudablemente ya estaba bien consolidada para la época en que apareció el ensayo. Pero era una norma de conducta que debía aplicarse con mayor exactitud a los adictos a las drogas. Estos no tenían otra alternativa. Esa especie de turbulento juego con la vida que Mailer describe (y que insta, por sus implicaciones) era impuesto a los drogómanos en razón de la cualidad marginal de su existencia, la amenaza constante de prisión bajo la cual vivían y la forma en que todas sus inquietudes estaban reducidas a un solo propósito: conseguir la próxima dosis. ¿Conocía Mailer todo esto y decidió callarlo? Es probable. Se parece un poco a aquellos anuncios sobre personas solicitadas que acostumbraban a salir en los diarios, en los cuales la indicación de que el individuo solicitado era un negro se omitía recatadamente. El sociólogo Ned Polsky trató obviamente de poner las cosas en orden tres años después en su ensayo publicado en *Dissent*, titulado: «The Village Scene: Summer 1960». Polsky pone de manifiesto aquí que las costumbres y el código de conducta de este tipo de *hipsters* había sido determinado ampliamente por su adicción a las drogas.

Ya que Mailer sintió que en la mente del público su imagen del *hipster* había sido tomada unánimemente por la *beat generation*, insistió, mientras pudo, en establecer las diferencias entre los dos. Lo que al parecer más le atraía a Mailer de la cultura *hipster* era la violencia que veía en ella. Y en efecto, si los dos grupos existían verdaderamente separados, la diferencia entre los *hipsters* y los *beats* yacía en su actitud ante la violencia. Consideren a los *hipsters* como el ala derecha de la *beat generation*, decía Mailer: se sienten presionados por la amenaza del peligro físico, provocados por esa amenaza; no se trata simplemente de que no hayan renunciado a la violencia, como la mayoría de los *beats*, sino que la violencia le otorga al *hipster* su sentido de identidad, su sensación más pura de la realidad en este mundo completamente irreal.

En esto consistió el mensaje que Norman Mailer predicó



surrealista. Está mezclando dos ideas que no tienen nada en común: una es la grandeza y la otra es Eisenhower.

Y, finalmente esto, porque nos da una idea de la indignación que Mailer sentía en nombre de los *beats* y es un indicio de por qué salió en su defensa:

—Una de las cosas más espantosas en este asunto, fue la enorme antipatía que los *beats* despertaron en los centros más honorables del poder literario. Era extraordinario. Hubo gente que hizo carrera atacando a los *beats*. Aun sin ser políticos, fueron atacados cruel y deshonestamente. Hasta cierto punto, ellos lo querían así, pero no tiene nada que ver con la forma en que fueron tratados.

Con el tiempo, Mailer pareció volverse obsesionado con la violencia. En los artículos que escribía para la revista *Esquire* y, de modo aún más flagrante, en las declaraciones que daba en las entrevistas, sus opiniones sobre el tema parecían destinadas a ultrajar los sentimientos liberales. En una entrevista publicada en la revista *Mademoiselle*, sus opiniones parecen como si hubieran sido inspiradas por el marqués de Sade en colaboración con Julius Streicher. Por ejemplo, dice: «Si vamos a aplastar con el pie la cara de un moribundo... hagamos al menos que el acto sea auténtico». Y Mailer declaraba que «En el instante del asesinato, en ese terrible momento íntimo, el asesino siente un segundo de ternura quizás por la primera vez en toda su vida». En el caso que esto fuera pura retórica, tales declaraciones podían parecer peligrosamente extremas. Pero sin duda Mailer quería que sus ideas sobre la naturaleza redentora de la violencia fueran tomadas en serio.

La pasión de su *hipster* por la violencia, junto con una especie de maniqueísmo personal que había desarrollado paralelamente, encontraron expresión, al fin, en su novela: *American Dream* (Un sueño norteamericano), que fue publicada en 1965, luego de aparecer por entregas en *Esquire* durante el año anterior. Es un libro enloquecedor, tan lleno de ocultismo, de vapores dostoyevskianos y completa demencia, que es fácil pasar por alto lo que tiene de bueno. Su *hipster* intelectual, llamado Stephen Rojack, comete asesinato amoroso y en

cada capítulo se enfrenta y pasa por una nueva prueba para luego surgir marcado pero triunfante al final del libro, revelando nada menos que la forma y textura de las fantasías heroicas del autor. No es a Rojack sino a Mailer a quien vemos ante nosotros, desnudo, el pelo del pecho cada vez más gris, su vientre un poco combado, algo más gordo de lo que hubiéramos esperado. Hielo aquí, mostrándonos todo y retándonos para que miremos. Sus amigos lo abandonaron llenos de consternación (*American Dream* causó un profundo desaliento entre los miembros de la comunidad intelectual de Nueva York, que consideraron la novela como el ultraje final del proyecto de exhibicionismo literario de Mailer), pero los que se sentían menos comprometidos personalmente con él estuvieron en capacidad de aceptar su punto de vista con más imparcialidad y se mostraron dispuestos de buen grado hacia lo que veían. Pues, al fin y al cabo, si Mailer exhibía sus fantasías como un emperador sus nuevos trajes, uno no podía dejar de admirar el estilo del hombre que se revelaba por debajo. Abrigar tales sueños heroicos y exponerlos con gracia y aparentemente sin vergüenza, parece, en sí, en una época como la nuestra, el más puro acto de heroísmo.

Para bien o para mal, el Mailer que conocemos ahora es una creación propia que viene de ese período de su vida en que emulaba al *hipster* y defendía a los *beats*. Cualquiera que sea la fuente de energía que recibió de ellos, resultó suficiente para convertirlo en un escritor distinto. Creó un gran mito personal a partir de los elementos que encontró a su alrededor. El constituye su mejor obra.

Cuando lo entrevisté en 1960, Norman Mailer estaba en Chicago participando en un recital ofrecido en beneficio de la revista *Big Table*. Interventía en uno de los numerosos esfuerzos de ese tipo que los escritores asociados con la *beat generation* hacían para no dejar perecer esta publicación, el órgano principal del movimiento. Nacida de una disputa sobre la censura en la Universidad de Chicago, el primer número de *Big Table* salió bajo la dirección de Irving Rosenthal y, posterior-



mente, pasó a manos del poeta Paul Carroll. Carroll tuvo que luchar tanto para conseguir el dinero de los números siguientes, que es admirable que haya podido sacar una revista de tan elevada calidad literaria. Bajo su dirección, *Big Table* publicó una serie bastante amplia de textos que incluyeron trabajos de los *beats*, de los poetas de Black Mountain y de otros de estilo y simpatías compatibles como John Logan, Edward Dahlberg y John Rechy. Pero finalmente Carroll agotó los medios posibles para mantener la revista y tuvo que intentar lo imposible:

—Después que publiqué tres números, con los gastos de imprenta pagados, tuve que pedir ayuda a las grandes fundaciones americanas. A pesar del hecho de que *Big Table* tenía una circulación de 10.000 ejemplares y había demostrado que estaba tratando de hacer lo mejor para proporcionar un medio de difusión a los nuevos trabajos experimentales que estaban produciendo los escritores norteamericanos, y a pesar de que ninguno de los editores recibía salario alguno y trabajaban por la noche y durante los fines de semana para poder sacar la revista, ninguna de las fundaciones — Ford, Rockefeller y otras menores — mostraron el menor interés más allá de enviarnos formularios complicados para llenar e informándonos que carecían de fondos para tales empresas.

Sin embargo, *Big Table* tambaleó un año más y finalmente, en 1961, cayó por su propio peso. Paul Carroll sugiere que la etapa literaria del movimiento terminó entonces con el colapso de la revista.

*Big Table* era una de las múltiples publicaciones que surgieron de la ola de entusiasmo a que dio lugar la aparición en escena de los *beats*. Todas ellas publicaban textos creativos y ultracríticos (invirtiendo la fórmula, bien establecida para entonces, de las revistas trimestrales) y estaban abiertas a los trabajos de los *beats* y de sus compañeros de ruta. *San Francisco Review* y *Contac*, salieron en la costa del Pacífico; *Choice*, de John Logan, se publicaba en Chicago; y en Nueva York estaban *Yugen*, de LeRoi Jones y una serie de pequeñas revistas cuya función era publicar la obra de los poetas neoyorkinos. Con el tiempo, todas desaparecieron (aunque *Choice* ha

sido resucitada), descargando el peso en *Evergreen Review* y *Nugget*, la revista para chicas que Seymour Krim dirigió honorablemente desde 1961 hasta 1963.

La permanencia de Krim en *Nugget* tuvo resultados especialmente interesantes. No se trataba solamente de los trabajos que publicaba — aunque incluían, entre otros, a Gregory Corso, John Clellon Holmes, Jack Gelber, Kenneth Rexroth y John Rechy — sino del tipo de trabajo que ellos escribían para él. Logró que unos y otros escribieran el tipo de artículo — en parte reportajes, en parte reseñas, en parte confesiones — que el propio Krim hace muy bien. De este modo, como director, le dio un gran empuje al estilo del periodismo personal.

Sobre *Evergreen Review* no hay mucho que decir, salvo que era y todavía es el divulgador más consecuente y habitual de los trabajos que en estilo y substancia pueden considerarse como *beats*. El formato y el contenido de la revista han cambiado mucho desde la época en que publicó su célebre número sobre el panorama literario de San Francisco, a mediados de 1957, el cual inició el drama que se desarrolló después. Pero de algún modo, permanece curiosamente inalterable, congelada en la actitud de rebelión que hace una década parecía espontánea, pero que ahora parece estática y previsible. El aumento de la bilis y de la hostilidad parecen haberla colmada, de modo que en la actualidad se asemeja a los pesados monolitos de la vida norteamericana que atacó en sus páginas con mecánica regularidad: es la revolución institucionalizada.

Si estas quejas parecen de algún modo gratuitas y exageradas, supongo que me coloco en fila contra un desarrollo que era previsible e incluso inevitable, a medida que la protesta de los *beats* perdió su carácter de movimiento literario para hacerse más amplio en forma y más político en inclinación. A medida que muchos sucumbieron en las llamas de la rebelión que encendieron los *beats*, la protesta se hizo más difusa y generalizada, hasta el extremo de convertirse también en un movimiento de masas con posiciones establecidas y órganos oficiales como *Evergreen Review* y *Ramparts*. Desde luego, esto

lo digo con ironía, porque la pasión que los reunió hace más o menos diez años era la antipatía hacia todo tipo de movimiento de masas — de izquierda, de derecha o de centro —. Es el precio que los *beats* pagaron por su triunfo.

Mientras este paso seguro de lo literario hacia lo social ha mantenido a algunos, como Norman Mailer y Allen Ginsberg, a la vista del público, ha eliminado a otros que desde el comienzo se hallaban en el escenario. No fueron sólo las revistas específicamente literarias las que sucumbieron con el viraje, sino también los escritores más específicamente literarios. Cazar o ser cazado en el servicio de la revolución: éste es el mensaje que tarde o temprano recibieron todos los que estuvieron complicados en la primera protesta *beat*. Muchos de los que deseaban permanecer fieles a sí mismos optaron por alejarse: y Kerouac no fue un caso único. Uno o dos se marcharon a Oriente, otros a Europa. Algunos han cambiado de ciudad sumergiéndose en el anonimato urbano. Otros se abandonaron al camino de la droga. ¿Ha devorado la revolución a sus propios hijos? No, mucho peor, los ha expelido dejándolos en los rincones para que se pudran.

## CAPÍTULO SEXTO

### EL HIJO DE NOEMI

El problema central que debemos enfrentar al comprender la importancia actual de Allen Ginsberg como profesor y maestro (y sólo incidentalmente como poeta), es que ahora es muy diferente de aquel joven intenso e iracundo que estalló en escena gruñendo su «Aullido» ante el mundo. «El empezó con la musa del odio — escribió Alan Harrington, en su novela *The Secret Swinger* (El columpiador secreto), sobre un personaje fácilmente identificable como Ginsberg—. Después de ultrajar a su época y recibir honores por eso, el poeta se encorsetizó por su oscura extrañeza y se volvió atractivo». Y si otros retratos del joven Ginsberg pueden variar un poco en el énfasis, coinciden en que era crónicamente un experimentador iracundo y temerario con su vida y la de los otros.

¿Y hoy? Hoy es muy diferente: es indudablemente uno de los hombres más abiertos y honestos que podemos encontrar entre las grandes personalidades públicas de nuestro tiempo. Y en verdad, cualquiera puede conocerlo, porque lo único que necesita es tener el valor de extenderle la mano y presentarse.

Ginsberg tiene los modales más apacibles que uno pueda imaginar. La gente que lo aborda con una idea preconcebida probablemente descubrirá que su idea ha cambiado en el intervalo de unos minutos de conversación. Su biógrafa Jane

Kramer es un ejemplo típico. En la introducción de su libro, *Allen Ginsberg in America* describe el primer encuentro que tuvo con él, un encuentro en el que ella lo imaginaba como el «beatnik agotado, cuya poesía causaba impacto, pero cuyo estilo de vida bordeaba el ridículo». Y, en verdad, su estilo de vida tiene mucho de ridículo — y creo que Ginsberg sería el primero en admitirlo — pero, tal como descubrió Miss Kramer, nada de eso tuvo importancia una vez que llegó a conocerlo.

Les confesaré — para cierta comodidad mía — cuándo lo vi por primera vez, lo que demuestra lo estrechamente que uno se aferra a las primeras impresiones. Pues bien, mi primer encuentro con Ginsberg sucedió en 1958, y de inmediato percibí la hostilidad que siempre brota a su alrededor. Se contaban historias de peleas a gritos, de furiosas denuncias de públicos enteros y la clásica anécdota de un primer recital en Los Angeles. Un miembro del auditorio le había preguntado, un poco escépticamente, qué creía él estar demostrando con su poesía. A lo cual Ginsberg respondió simplemente: «La desnudez». El interrogador, insatisfecho, insistió: «¿Y qué significa eso?». Entonces Ginsberg se desnudó completamente en el escenario. Bueno, no estoy seguro de lo que me esperaba cuando en realidad lo conocí, algunos años después, pero no me sentía suficientemente preparado para la franqueza y la fácil cordialidad que me ofreció en ese momento. Desde luego que hablaría conmigo; salía de viaje para ofrecer una serie de recitales — en efecto, dentro de una hora iba a tomar el avión en el aeropuerto Kennedy —, pero sin duda me vería al regreso. Y agregó: «Mi número está en la guía telefónica. Llámeme».

Finalmente, lo llamé, extrañándome de que su número estuviera en la guía. Me pregunté las veces que lo interrumpirían. No estoy seguro de si se acordó de nuestro primer encuentro, pero hicimos una cita y él se presentó puntualmente, con una libreta de apuntes en la mano y lleno de preguntas y aprensiones. Despachó esto último rápidamente. Hubo una pausa antes de que empezáramos a hablar, en la cual hizo lo que pudo para hacer que me sintiera a gusto, preguntándome sobre lo que me interesaba de manera general y tratando de

que me abriera. Para el momento en que estuvo listo para empezar a hacerte preguntas, me di cuenta de que ya me las había estado respondiendo.

—Sí, claro, hay muchos elementos de continuidad entre los *beats* y el presente — esto era una contribución voluntaria y no una respuesta a una pregunta directa —. Mire ahora aquí y luego al pasado y podrá ver dónde empezó todo. ¿Las drogas? La primera experimentación sería con los estados alterados de la conciencia la hicieron los *beats* con peyote y marihuana. ¿La música autóctona? Usted puede encontrar en la novela de Kerouac, *En el camino*, un movimiento que va desde el jazz y los blues hasta la música rock. Usted podrá decir que tenemos inquietudes por la tradición de Whitman y Thoreau y que por tanto éramos sensibles al descubrimiento total del cuerpo de la tierra. Y los elementos orientales que tanto interesan a los jóvenes de hoy, bueno, vea a Gary Snyder. Vea el contenido budista que hay en *Mexico City Blues*.

—Mírese a sí mismo — le dije.

—Sí — dijo él —. Mire.

En ese momento difícilmente podía evitarlo, porque a medida que Allen Ginsberg comenzó a entusiasmarse con el tema, empezó a hablarme en la forma en que acostumbraba con todo el mundo. Acercó su cara a la mía y, aunque somos más o menos de la misma estatura, descubrí que me estaba mirando fijamente porque se había encogido mientras continuaba. La espesa barba que lleva oscurece completamente la parte inferior de su cara, de modo que la atención recae en sus ojos, que nunca están fijos, sino que hace parpadear y mover incesantemente.

Le pregunté si podía resumir el movimiento *beat* en una idea. ¿Qué había intelectualmente en su centro?

—Bueno, había el regreso a la naturaleza y la rebelión contra la máquina. Y creo que esto es muy importante porque usted lo puede encontrar hoy en la reduplicación del ciclo. Creo que el hecho de que la proporción básica humana no se haya perdido, se debe en algo a estos comienzos. A causa de que aún podemos hablar entre nosotros mismos bajo términos

humanos — usted y yo juntos, por ejemplo — demuestra que el arte todavía es posible.

Ginsberg vaciló un instante como si buscara el hilo perdido y luego continuó:

—Todo eso viene de la tradición gnóstica, de la tradición mística subterránea de occidente. Nosotros no la originamos, sólo la continuamos un poco aquí en Norteamérica. Sí, aquí es el problema. Porque es saliendo de debajo de la bandera norteamericana y dirigiéndonos por el camino de Thoreau, como podemos encontrar aquí nuestro propio yo. Y tenemos que hacerlo todos. Es eso o el yo fabricado en serie que tratan de meternos por la garganta con los anuncios sobre cigarrillos y todo lo demás.

—Pero un momento — agregé repentinamente —, supongo que usted quiere hablar de asuntos más prácticos, ¿no es cierto?

—Bueno, yo...

—¿Direcciones? ¿Usted quiere algunas direcciones? Me dijo que iría a San Francisco, ¿verdad? Déjeme ver en mi libreta, quizás pueda ayudarlo para que decida a quién puede ver allá.

Tan repentino como un cambio en la palanca de velocidades, éste era un Ginsberg nuevo, un Ginsberg de quien había oído hablar pero que nunca había visto en acción. Con cierta actitud, Gregory Corso lo comparó una vez con un comerciante judío. Y quizá, curiosamente, posee esta característica: pone las cosas en movimiento. Ese apartamiento en el East Village, que compartía con Peter Orlovsky, sirvió durante años como una especie de cuartel general del movimiento *beat* y de la revolución cultural que surgió de él. Desde allí, Ginsberg escribía cartas y hacía llamadas telefónicas presionando a los editores para que publicaran el libro de este novelista o de aquel poeta joven, organizando manifestaciones en favor de toda clase de causas. Y la libreta de direcciones de Allen Ginsberg, que lleva dondequiera que va, es legendaria, como una especie de ¿Quién es Quién? internacional de la revolución. Si uno quiere ponerse en contacto con algún viejo poeta «Wob-

bley» de Seattle, Ginsberg tiene la dirección y el número telefónico del vecino de al lado que recibe sus llamadas. ¿Quién vende el mejor hachís en Kabul? Ginsberg tiene el nombre en su libreta.

Las direcciones que yo necesitaba eran las que podían esperarse: las de algunos poetas de California, la de Burroughs en Londres, las de otros que vivían en Europa, y así sucesivamente. Ginsberg se mostró amplio en sus recomendaciones:

—Ah, usted tiene que ver a fulano de tal. ¿Le gustaría ver a suano? Ha estado enterrado allí desde hace varios años y le encantaría que alguien fuera a entrevistarlo.

Toda esa clase de cosas. En general, muy útiles — y cuando al fin hubimos agotado los recursos de su gruesa libreta, me rogó que lo llamara por si había alguien más que yo quería ver y que habíamos pasado por alto.

—Si no tengo su número telefónico, siempre podré conseguirlo.

En Hollywood esto hubiera parecido el colmo de la presunción, pero viniendo de Ginsberg era un hecho simple.

Una de las direcciones de San Francisco que me dio Ginsberg fue la del poeta Michael McClure. Algún tiempo después, en una larga conversación que tuvimos una noche, recuerdo que le hablé un poco de Ginsberg y le dije que me había parecido muy distinto de lo que yo esperaba.

—¿Qué? — dijo McClure —. ¿Cómo esperaba que fuera él?

—Oh, no sé. Quizás es más tranquilo de lo que imaginaba, aunque todavía es un poco intenso, ¿verdad? Supongo que es más amable de lo que esperaba.

—Bueno — dijo McClure —, ahora todos somos más amables. Allen también. Pero todo el mundo lo es, incluyéndome a mí — luego agregó sonriendo con una mueca —: Pero lo que pasa es que Allen es más amable desde hace cinco años, en cambio yo lo soy desde hace sólo dos.

Me reí, desde luego, pero descubrí después que, al menos con respecto a Ginsberg, lo que McClure había dicho era absolutamente cierto. Porque ese cálculo de «cinco años», que

creí que me había lanzado simplemente como un chiste, marcaba la época del cambio perceptible de Ginsberg luego de su regreso de una permanencia de casi dos años en la India.

Porque durante mucho tiempo, Allen Ginsberg había deseado viajar a Oriente. Desde temprano, su interés se había centrado en lo que llamaba la «tradición gnóstica», y fue siguiendo esa tradición que lo llevó allá. Desde su época en Columbia había tenido varios tipos de visiones: la primera, una especie de percepción beatífica de la gran conciencia, la compartió con los que estaban con él esa tarde en la librería de la universidad; y la segunda, una «voz fantasma» que él afirmaba era del poeta William Blake recitando «Ah Sunflower» y que lo iluminaba con su sabiduría. Estas experiencias le pedían más.

Y fue esta búsqueda de experiencias lo que lo hizo sentirse tan ansiosamente explorativo durante sus primeros años en Nueva York. Creyó que era una especie de búsqueda sagrada cuyo objetivo era la sabiduría, y que por tanto debía estar autorizado para ser un poco cruel consigo mismo y con los demás. Y aun cuando sus contratiempos con Huncke y un par de amigos suyos delincuentes lo llevaron al Instituto Psiquiátrico de Columbia y se encontró allí casualmente con Carl Solomon y se presentó como el Príncipe Myskhin, Ginsberg probablemente se creía entonces mucho más a menudo un Rascolnikof.

Entonces todo se volcó y el resultado fue impresionante inclusive para el propio Ginsberg. Lo que había logrado era una ruptura, al menos en parte (según él) a través de la ingestión de drogas. El procedimiento se le aclaró entonces: más drogas, más visiones, la lucha por la experiencia mística directa de la gran realidad, y luego la fijación de esos estados, de esas superrealidades, en poemas, tan directamente como los había percibido. Esto es aproximadamente lo que hizo. ¿Y los resultados? Pueden apreciarlos leyendo las páginas finales de *Kaddish* y otros poemas — 1958-1960. Empezando con «Laughing Gas» (Gas hilarante), los poemas de este libro parecen dar una especie de salto al vacío, hacia un espacio enorme e infinito por el cual Ginsberg se desplaza en interminable caída. Hay en estos poemas una seriedad desesperada que exige respuestas a las preguntas más importantes que él puede plantearse. Si hay visiones, son del tipo más espantoso.

It is a multiple million eyed monster  
it is hidden in all its elephants and selves  
it hummeth in the electric typewriter  
it is electricity connected to itself, if it hath wires  
it is a vast Spiderweb  
and I am on the last millionth infinite tentacle of the spiderweb, a worrier  
lost, separated, a worm, a thought, a self  
one of the millions of skeletons of China...

*Lysergic Acid\**

Y si hay sabiduría, es de tipo arcano que, aunque Ginsberg la expresa con la voz en cuello, no parece satisfacerlo ni iluminarlo.

\* Es un monstruo con un millón de ojos / se oculta en sus elefantes y yos / murmura en la máquina de escribir eléctrica / es electricidad conectada a sí misma, si tiene alambres / es una vasta tela de araña / y yo estoy en el último millonésimo del infinito tentáculo de la tela de araña, preocupado, / perdido, separado, un gusano, una idea, un yo / uno de los millones de esqueletos de China... [*Acido liserico*.]

No refuge in Myself, which is on fire  
or in the World which is His also to bomb & Devour!

Recognise His might! Loose hold  
of my hands — my frightened skull

— for I had chose self-love —

my eyes, my nose, my face, my cock, my soul — and now  
the faceless Destroyer!

A billion doors to the same new Being!

the universe turns inside out to devour me!

and the mighty burst of music comes from out the inhuman

[door]

### *The Reply\**

Todo esto es muy confuso, desde luego; quiere decir mucho  
pero con escaso significado. Sin embargo, lo que brota sona  
e inequívocamente es un creciente sentimiento de aversión ha-  
cia sí mismo:

Yes, I should be good, I should get married  
find out what it's all about

but I can't stand these women all over me

smell of Naomi

erk, I'm stuck with this familiar rotting ginsberg

can't stand boys even anymore

can't stand

and who wants to get fucked up the ass, really?

Immense seas passing over

the flow of time

\* ¡No buscar refugio en mí mismo, porque estoy en llamas / o en  
el mundo porque también es Suyo para bombardear y devorar / ¡Re-  
conozcan su poder! ¡Suelten / mis manos — mi asustado cráneo /  
— porque elegí el amor propio — / mis ojos, mi nariz, mi cara, mi  
miembro, mi alma — y ahora / ¡el invisible destructor! / ¡El universo  
se volvió al revés para devorarme! / y la poderosa irrupción de la mis-  
tica viene de una puerta inhumana. [«La respuesta».]

and who wants to be famous and sign autographs like  
a movie star...

### *Mescaline\**

Hay aquí una creciente determinación a ir más allá de «este  
familiar e inveterado ginsberg», no importa cómo ni a qué  
precio. Y lo señala al lector en una breve nota al final del li-  
bro: «El mensaje es el siguiente: ensanchen el área de la con-  
ciencia». Y es tan sistemático en esto, está tan *decidido* a  
triunfar («¡Sin embargo, el experimento debe continuar!»)  
que uno presente desde luego que va a fracasar. Y fracasó  
apartadamente. O, como lo dijo después: «Bueno, la expe-  
riencia asíática me sacó del rincón donde me aiborré de dro-  
gas». Y, sin embargo, la decisión de viajar a Oriente y espe-  
cialmente a la India, parece que le fue inducida en parte por  
la facilidad de obtener allí ciertas drogas — o una droga,  
opto — que en los Estados Unidos era difícil de conseguir; de  
modo que decidió continuar con la experiencia de las drogas,  
pero no tenía ninguna al alcance. Sin embargo, en su mayor  
parte, realizó el viaje como una especie de peregrinación, un  
viaje sagrado a la tierra que sinceramente creía era uno de los  
lugares de sabiduría del mundo. Fue en busca de sabiduría y  
también como un acto de penitencia, renunciando a la fama  
o a cualquier otro tipo de fortuna que se cruzara en su camino:  
«Al menos estoy en posesión de Peter y de una mochila. To-  
davía estoy colmado por el Karma de muchas cartas y corres-  
pondencia sin terminar. Quería ser un santo. ¿Pero sufrí de  
qué? ¿De ilusiones?»

Evidentemente, lo que se proponía era despojarse de las  
cosas accidentales, quitarse la personalidad capa tras capa,

\* Si, debería ser bueno, debería casarme / para ver cómo es eso /  
pero no soporto estas mujeres a mi alrededor / el olor de Naomi / ¡puf,  
no puedo separarme de este familiar e inveterado Ginsberg / ya ni  
síguera aguantar a los muchachos / no los aguantar / no los aguantar /  
y en verdad, ¿quién quiere fornicar? / Pasan mares inmensos / el flujo  
del tiempo / y quién quiere ser famoso y firmar autógrafos como una  
estrella de cine... [«Mescalina».]

hasta profundizar en algún yo secreto y quintaesencial. Siendo así, el relato de esos años en la India, a pesar de su fascinante lectura, es más bien triste. Sus diarios, *Indian Journal*, describen página tras página el fracaso de este esfuerzo infructuoso. He aquí uno de los muchos ejemplos:

¿Por qué tengo miedo de volver a esa Creación? Miedo de entrar en un engaño en tercera dimensión y no poder salir nunca.

Porque aún sigo adherido a mi yo humano conocido, a Allen Ginsberg, y entrar en eso significa un abandono completo de todo lo que sé de mí ser, salvo por esta otredad de apariencia exterior que exige mi desaparición.

Y sólo pocas páginas más adelante deplora el hecho de que al igual que su desarrollo espiritual, su «actividad creadora parece también estar bloqueada». Y concluye: «En realidad, no sé qué hacer ahora. Empezar una nueva página».

Y así, sin cesar, empieza una nueva página y luego otra y otra. Meses y meses de esto, y mientras tanto escuchaba los chillidos de los mendigos por las calles, observaba sus llagas y los muñones de sus manos rotas por la lepra y oía el mercedo del vómito. La India estaba a su alrededor, cercándolo con su pobreza, ineludible en la constante proximidad de su presencia física — y Ginsberg tratando cada vez más difícilmente de apartarse de ella, de él mismo, de perderse en el vasto e incognoscible estancamiento que estaba seguro había dentro de él y de todos nosotros. Pero no tuvo éxito. Hacia el final de su estadía, se sintió completamente exhausto desde el punto de vista espiritual, odiando a la India, odiando a Peter Olvsky pero, sobre todo, odiándose a sí mismo:

Todo este tiempo desde que regresé de Bodhi Gaya, Peter molesto, callado, fijo en su música separada y en sus energías intocables — lento impulso hacia nuestro silencio y respuesta bruscas, ni yo alzando la voz en

mi tristeza, ni él en su irritación y no hablando largo nada más que sobre mortina, él diciéndome que estoy agotado y liquidado para ir a enseñar poesía chapurreada en Vancouver la promesa que juzgé—. No tengo nada que decir, sintiéndome liquidado y desolado a orillas del Ganges.

Y luego esta frase sombría: «Ahora las relaciones personales, extinguídas completamente». Si en la Edad Media, algún estudiante, acólito o poeta hubiera hecho una confesión semejante a su confesor, éste hubiera diagnosticado que la enfermedad espiritual era acedia: apatía espiritual, agotamiento, sequedad. Ginsberg se sentía completamente agotado en su espíritu y sin el consuelo de un Dios a quien acudir.

Pero la ayuda estaba en camino. Ese subconsciente de Ginsberg, tan aguijoneado y atizado por toda clase de experiencias, que había sido sacudido y forzado con todo, desde LSD hasta opio, se estaba preparando para reaccionar. Borbotando bajo la superficie, surgían todos los elementos que necesitaba para una experiencia «sátori» de primer orden. Se habían estado agrupando, incorporando y cocinando a fuego lento desde hacía casi dos años. Se remontaban a la visita que le hizo, de paso para la India, al teólogo judío Martin Buber, en Jerusalén. Ginsberg declaró luego en su entrevista para *Paris Review*: «Buber me dijo que le interesaban las relaciones de hombre a hombre, de ser humano a ser humano; que pensaba que el universo en el cual estábamos destinados a vivir era un universo humano, y por consiguiente eran las relaciones humanas, en vez de las relaciones entre lo humano y lo no humano». Y de nuevo, según declaró más tarde, hubo también la visita a Swami Shivananda, en Rishikish, a quien Ginsberg acudió en busca de consejo espiritual. ¿Y qué le dijo él? El Swami le dijo: «Su propio corazón es su guru». Este mensaje de inspiración prácticamente delfica, no era el que se esperaba en la India, pero lo recibió todo el tiempo de diversas fuentes: «... una gran cantidad de santos de la India me señalaron el cuerpo: buscar en el cuerpo y no fuera de la figura humana».

Un mes después de haber abandonado la India, todo esto rebosó con la ebullición de una iluminación que experimentó mientras atravesaba el Japón en el expreso de Kioto-Tokio: ¿qué lugar más apropiado para tener un «satori»? («De repente no quise que me dominaran más esos elementos no humanos, y ni siquiera que me dominara más la obligación de enseñar mi conciencia»); se perdonó a sí mismo («De repente me sentí libre de amarme de nuevo y, por tanto, de amar a todos los que me rodeaban en la forma en que ellos eran»); y dejó de odiar a su cuerpo («Sentí que estaba completamente en mi cuerpo y que carecía de obligaciones misteriosas. Y nada más que realizar, salvo el deseo de morir cuando me llegara la hora, cuando esto sucediera. Y el deseo de vivir ahora como humano en esta forma»). Pero inclusive en los propios términos de Ginsberg, esta revelación, que ejerció sobre él un cambio tan real y permanente, puede parecer un poco decepcionante. ¿Estaba haciendo sólo las paces con su experiencia? ¿Aceptaba la necesidad? No, creo que era algo más importante. Ponerse de acuerdo con la propia cualidad de mortal no es un hecho insignificante. Encontrar en esto la base de un sentimiento de solidaridad y amor hacia los que nos rodean, es la clase de salto existencial contra la muerte de que hablaba Camus en *El extranjero*. Sin duda, eso hubiera complacido a Martin Buber, a los santos de la India e inclusive a ese sacerdote confesor a quien me referí anteriormente. Pero, lo que es más importante, complació a Allen Ginsberg.

Esa experiencia en el expreso de Kioto-Tokio, que Ginsberg nunca logró comunicar cabalmente en ninguna entrevista o conversación (estas experiencias no se pueden comunicar) se convirtió en la base de uno de sus mejores poemas, «The Change» (El cambio). Todo el conflicto que sintió entre cuerpo y espíritu, se centró en la imagen dominante del poema: la del nacimiento humano.

Who would deny his own shape's  
loveliness in his

130

dream moment of bed  
Who sees his desire to be  
horrible instead of Him.

Who is, who cringes, perishes,  
is reborn a red Screaming  
baby? Who cringes before  
that meaty shape in  
Fear?\*

Pero no es simplemente un vago renacimiento simbólico, sino, como es característico de gran parte de la obra de Ginsberg, que la imagen se hace forzosamente real. Y en este caso, desde el comienzo, es una descripción gráfica del paso del poeta a su renacer:

Come home: the pink meat image  
black yellow image with  
ten fingers and two eyes  
is gigantic already: the black  
curly pubic hair, the  
blind hollow stomach,  
the silent soft open vagina  
rare womb of new birth  
cock lone and happy to be home again  
touched by hands, by mouths,  
by hairy lips.\*

\* Quién negaría el encanto de su propia forma / en sus momentos de ensueño en el lecho. / Quién percibe su deseo de ser / horrible en vez de ser El. / ¿Quién es, quién reptar, perece / y renace con el rojo grito de un bebé? / ¿Quién reptar con miedo ante / esa figura de carne? \* Vuelve a casa: la imagen de carne rosada / la imagen negra amarilla con / diez dedos y dos ojos / ya es gigantesca: el negro / ritado pelo del pubis, el / vientre secreto cóncavo / la silenciosa tierra vagina / el raro útero de un nuevo nacimiento / el miembro sólo feliz de estar en casa / nuevamente / acariciado por manos, por bocas / por labios hirsutos.

131



«El cambio» es uno de los poemas más físicos de Ginsberg, más aún considerando que expresa la afirmación de su propia corporeidad, la inevitable realidad de su cuerpo mortal. Pero es también, aunque no tan obviamente, uno de los poemas más *femeninos* de Ginsberg. Se repiten aquí las imágenes de senos, Nacimientos y vientres recurrentes verso tras verso.

No quiero demostrarlo aquí con demasiada profundidad o muy ingenuamente, pero creo que deberíamos aceptar que la premisa eliminada en este silogismo en el centro de «El cambio», es que la corporeidad se iguala con la mujer. Es curioso que esto sea así, viniendo de un homosexual, porque ¿quién podría ser más consciente de la potencialidad sexual de su propio cuerpo? ¿Quién podría ser más sutilmente consciente de los matices y sugerencias transmitidas por los cuerpos de los otros?

No obstante, si dentro de los límites de «El cambio» nos está permitido encontrar esto — corporeidad es igual a mujer — como una declaración implícita, no necesitamos buscar más lejos las razones y motivos en que se apoya. Lean a *Kaddish*. Porque, al fin y al cabo, ya consideremos a Ginsberg como un artista o como ser humano, es imposible ignorar este poema, una elegía escrita en 1959 en memoria de su madre muerta tres años antes. No sólo es su poema más largo, sino también el mejor logrado. No sólo es el mejor poema de Ginsberg, sino también la pieza literaria más extraordinaria producida por el movimiento *beat*. Y finalmente, pese a sus excesos, extravagancias y torpezas, es el poema más poderoso, más significativo o, dicho simplemente, *el mejor* escrito por un norteamericano después de la guerra.

Si no han leído a *Kaddish* no lo dejen pasar por alto, a causa de la potencialidad de sentimiento que emana de su tema: una elegía a la madre. Parece el tipo de obra que Sam Levenson hubiera exudado para alguna noche de pascua judía, rememorando la última vez que toda la familia se reunió en torno a la mesa hogareña. Pero *Kaddish* es un poema totalmente antisentimental y despiadado por su sincera revelación de sucesos, detalles y sensaciones. Y no es sólo por la obvia razón

de que Allen Ginsberg no es Sam Levenson, sino también porque Noemi Ginsberg no era la madre judía de nadie.

Nacida en Rusia, emigró con sus padres a los Estados Unidos cuando apenas era una niña, se mezcló en la política racial y finalmente ingresó al partido comunista. Trabajó con ahínco como maestra de escuela y en campañas por causas políticas, cayó víctima de la tensión y la locura y sufrió su primera crisis nerviosa en 1919. Se casó con Louis Ginsberg y se fue a vivir con él a Paterson, en Nueva Jersey, donde nacieron sus dos hijos, Eugene y Allen. A medida que crecían, los chicos veían como la salud de su madre se deterioraba ante sus ojos. Una crisis siguió a otra, la condujeron a los hospitales y finalmente la dejaron más o menos en un estado de permanente paranoia:

«Tú no entiendes, Allen — es — desde entonces esas tres enormes estacas en mi espalda — me hicieron algo en el hospital, me envenenaron, quieren verme muerta — tres enormes estacas, tres enormes estacas —».

Sus manías persecutorias estaban atadas en las formas más intrincadas a sus experiencias en la política extremista. Nada parecía claro. Todos estaban contra ella:

«Los enemigos se aproximan — ¿qué venenos? —. ¿Magnetófonos? ¿El F.B.I.? ¿Zhadanov escondiéndose detrás del mostrador? ¿Trotsky mezclando bacteria de ratas en el fondo de la tienda? ¿El Tío Sam en Newark, fraguando perfumes letales en los barrios negros? El tío Effrain, ebrio de asesinato en el bar de los políticos, intrigando en La Haya? ¿Tía Rosa pasando agua a través de agujas de la guerra civil española?»

En sus dos primeras secciones, *Kaddish* es un cúmulo extenso y detallado de esos recuerdos atroces que uno debería olvidar: Noemí, atada con correas a una camilla, gritando y vomitando

al ser llevada al hospital del Estado; las visitas a ella, con atisbos a «viejas catarónicas» y «brujas arrugadas y a rastras, acusando, suplicando mi piedad de trece años».

Y luego, al volver de su más larga permanencia en el hospital, sufre otro ataque más y abandona a Louis y a sus dos hijos y se refugia en casa de su hermana en Bronx. Tal vez, aunque esto no queda explícito en el texto, siente que su marido también está conspirando contra ella. Y así se queda en Nueva York, logrando finalmente un empleo y alcanzando un equilibrio precario en su vida. Sus dos hijos, cada uno a la vez, permanecieron ella por períodos largos y separados. Los recuerdos que Allen tiene de su madre en esa época, su adolescencia, son de la más crasa realidad carnal: los vestidos sujetos a las caderas, las revelaciones del pelo del pubis, los olores de su cuerpo. Sí, siempre el cuerpo, el cuerpo de ella. Al final, su locura, sus decepciones por la persecución política, estuvieron subordinadas, quizás atadas en la mente de Ginsberg, a la abrumadora realidad corporal de la mujer, su madre.

En *Kaddish*, la mujer es el principio carnal estúpido que domina en cada línea, en cada verso en prosa, como un gran arrellanamiento tosco y despatarrado. La repugnancia es la emoción clave, pero esta emoción está expresada con tanta franqueza que la creencia que se hace evidente aquí es que la repugnancia bien formulada es la repugnancia dominada. ¿Está justificada esta creencia? ¿Qué propósitos abriga el poema? En realidad, ninguno. Noemí muere y Ginsberg ensambra una serie de recuerdos incidentales en una especie de himno y luego, en la sección final del poema, grita con un canto de repentina rabia abstracta, blandiendo su desprecio como un látigo, desatándose casi indiscriminadamente:

O mother  
what have I left out  
O mother  
what have I forgotten  
O mother  
farewell

with a long black shoe  
farewell  
with Communist Party and a broken stocking  
farewell  
with six dark hairs on the ven of your breast  
farewell  
with your old dress and a long black beard around the  
vagina  
farewell  
with your sagging belly  
with your fear of Hitler  
with your mouth of bad short stories  
with your finger of rotten mandolines  
with your arms of fat Paterson porches  
with your belly of strikes and smokestacks  
with your chin of Trotsky and the Spanish War... (\*)

Y así, sin cesar, a lo largo de muchos versos más. Yo no encuentro aquí el perdón — el que se pide o el que se otorga — como muchos aseguran que hay. Pero sin duda están la agonía y el ultraje, además de una intensidad emocional de tal envergadura que el lector se siente enredar por la voz del poeta que lo arenga. ¿Y el perdón? En ninguna parte. ¿Y los propósitos? Tampoco. Con su apóstrofe edificante hace una manzana de la elegía clásica. La comprensión, el perdón y la suptación de la repugnancia por el principio corporal, todo esto surge finalmente, pero no durante algunos años.

Y éstos fueron, específicamente, los años que pasó en esa fuga desesperada y precipitada de su ser físico hacia la inhumana otredad que estaba buscando en las drogas. Este fue el

\* Oh madre / qué he omitido / Oh madre / qué he olvidado /  
Oh madre / adiós / con un largo zapato negro / adiós / con los seis  
pelos negros en el lóbanillo de tus senos / adiós / con el viejo traje y  
la larga barba negra alrededor de tu vagina / adiós / con tu vientre  
combado / con tu miedo a Hitler / con tu boca de malos cueros /  
con tu dedo de mandolinas podridas / con tus brazos de pesados pórti-  
cos de Paterson / con tu vientre de huelgas y chimeas / con tu met-  
tón de Trotsky y la guerra civil española...

período que culminó con la experiencia en el expreso de Kioto-Tokio, la iluminación que comunicó en términos personales y poéticos en su poema «El cambio». Ponerse de acuerdo con el cuerpo significa ponerse de acuerdo con el principio corporal, la mujer. Esto es, a través de imágenes y metáforas, lo que Ginsberg nos transmite en ese poema. Y de ese modo, «El cambio» puede — y debiera — leerse como el movimiento final ausente en «Kaddish». El propósito: olvidar el cuerpo que Noemí le hizo odiar era olvidar el principio corporal, la propia Noemí.

Al fin se sintió con capacidad de amar, de aceptar y de abrazar. Este era el plan complicado y tortuoso del cambio que se estaba operando en Allen Ginsberg. Desde entonces, ha sido capaz de vivir consigo mismo y con los otros.

## CAPÍTULO SEPTIMO

### LOS POETAS EN EL CAMPO ABIERTO

Hay muchos que negarían la influencia social que los *beats* han ejercido durante los últimos diez años, y que atribuirían el cambio que se ha operado en las actitudes y estilo de vida simplemente a vagas fuerzas sociales o a la enajenación de los jóvenes a causa de la guerra en Vietnam. Pero incluso si aceptamos ese punto de vista — por amor a la discusión — no es suficiente para disminuir la importancia real de los *beats*, por que el problema de su influencia ha sido considerable y al menos debe ser aparente para quienes la deploran.

Estamos intentando afirmar aquí un poquito demasiado. Pero podríamos alegar en defensa del estilo de ficción de los *beats* — la manera agresiva y confidencial de Kerouac, Burroughs y Mailer, en su etapa *bipsyter* — diciendo que es la forma dominante en la actual novela norteamericana. Probablemente lo es. Pero la forma confidencial ha estado bien establecida desde tanto tiempo que cualquiera que sea la influencia directa que los *beats* hayan ejercido sobre este o aquel escritor joven, viene de mucho más lejos de lo que nos aventuráramos a imaginar. Los *beats* quizás han empujado las cosas un poco, agregándole más vigor a una forma cuyo trazado general ya ha sido claramente definido, pero no hicieron nada para alterar su curso que, después de todo, ha estado delineado desde mucho antes.

Pero en poesía, eso fue exactamente lo que hicieron. ¡Qué cambios lograron, y en qué corto tiempo! Por ejemplo, tomemos el año de 1955, el año del gran recital en la Galería Six de San Francisco, el que dio el golpe de salida tan enfáticamente. ¿Qué tipo de poemas publicaban en esa época los diarios y revistas «convencionales»? ¿Ustedes los recuerdan? Eran cosas embrolladas, contraiadas, elípticas y oblicuas, a menudo con ritmo y metro, y de formas exóticas por el estilo de las baladas y las sexinas. Se trataba de una poesía académica, no simplemente de hecho, porque casi sin excepción estaba escrita por asistentes de profesores o instructores de escritura creativa mal pagados, que permanecían hasta altas horas de la noche en sus cobertizos de metal, sino también de intención. Era una poesía destinada a otros académicos como ellos, no simplemente para ser leída sino para ser descifrada. «La dificultad», preferiblemente del tipo erudito y pedante, era considerada por los poetas académicos como la virtud más deseable.

Hoy todo eso ha cambiado radicalmente. Ahora encontramos una poesía apasionadamente cruda y confesional, tan intensa y gráfica como la escribieron los *beats*, machacada por algunos de esos mismos poetas que hace una década ponían a los *beats* en ridículo. El mismo concepto de poeta ha cambiado. El hombre que anteriormente comprendía que su misión era sentarse en la soledad y lanzar verdades crípticas y precisas en la oscuridad, ahora se considera como un vidente, un profeta que arroja palabras para inspirar a las multitudes en la acción directa. ¿Cómo nos podemos explicar este cambio? No, ciertamente, como una especie de desarrollo directo de la poesía que se creía aceptable hace quince años. No, ha habido un verdadero viraje. La poesía norteamericana sigue ahora un curso muy diferente. Remontemos la corriente hasta su origen — ¿y a quién encontramos a horcajadas sobre la fuente sino a ese par de viejos y astutos maestros, Ezra Pound y William Carlos Williams?

De los dos, la influencia del doctor Williams ha sido la más directa y penetrante — quizá sólo porque siempre fue el más física e intelectualmente accesible. Basta recordar, por

supuesto, cuán profundamente contribuyó en los primeros desarrollos poéticos de Ginsberg: recordemos su amistad y las contribuciones de la correspondencia del joven poeta en el Libro Quinto de *Paterson*. Los primeros poemas publicados por Ginsberg, *The Empty Mirror* (El espejo vacío), están escritos imitando el estilo terso, breve y libre de Williams. A menudo citaba a los jóvenes el aforismo clave de Williams: «Nada de ideas sino cosas», instándolos a que fueran siempre específicos y concretos. E inclusive cuando pasó a la etapa whitmaniana posterior de *Howl*, Ginsberg defendía aún la idea de los versos breves, pero insistía en que ahora escribía en versos largos porque «eran más naturales para mí que la charla breve y simple de Williams».

En su mayor parte, los primeros entusiasmos de Pound y sus puntos de vista sobre poesía coinciden admirablemente con los de Williams. El aforismo de este último, «Nada de ideas sino cosas», encuentra, por ejemplo, su equivalente directo con el de Pound: «Cualquier inclinación hacia las declaraciones generales y abstractas, es un terreno resbaladizo». Los poetas podían extraer, y por lo general han extraído, las mismas conclusiones leyendo los primeros poemas de Pound como los de Williams. Sin embargo, el estilo de los últimos *Cantos* representó para Pound una ruptura total con el pasado, casi significó un rechazo del estilo anterior. Eruditos hasta el extremo de la pedantería, opacos y generalmente incomprensibles, salvo para los más consecuentes arqueólogos literarios, los últimos *Cantos* han alejado a muchos que se han acercado con suficiente naturalidad buscando al maestro. Y, desde luego, lo mismo hizo el Gobierno de los Estados Unidos, porque durante esa década crucial de cambios poéticos, la de los años cincuenta, Ezra Pound fue encerrado en el hospital St. Elizabeth, como prisionero por sus locuras durante la guerra. Muy pocos se molestaron en visitarlo, pero él no podía salir para ver a nadie.

No obstante, puede que haya sido algo más que la inaccesibilidad de Pound lo que disminuyó su influencia en la nueva generación de poetas que luchaban por nacer. De modo más

peregrino, que su influencia se haya dejado sentir con menos impacto que la de Williams, se debió a que Pound, con su nicho seguro dentro del movimiento literario moderno, era más respetable desde el punto de vista académico. Porque, no se equivocuen, los que provocaron los cambios poéticos que vemos a nuestro alrededor eran antiacadémicos por convicción, intención y precedentes. Es cierto que algunos de ellos enseñan ahora en colegios y universidades, pero también es cierto que muchos de estos mismos poetas hicieron lo posible para alterar la situación y el estilo del escritor universitario. No son ellos sino la academia la que ha cambiado.

Tan decididos en su antiacademicismo eran estos poetas que una cantidad de ellos convirtieron su cuartel general en una especie de antiacademia: el Black Mountain College, de Carolina del Norte, que fue fundado poco después de la guerra para dar énfasis a las artes creadoras en una estructura de colegio menos rígida. Y aunque el Black Mountain (ahora extinto) nunca pudo obtener una justa reputación académica, logró atraer un distinguido cuerpo de profesores. A la cabeza de su departamento de música estaba el compositor John Cage; Robert Rauschenberg era pintor residente; y en la danza estaba Merce Cunningham. No sólo era éste un grupo ricamente creador, sino que también tenía influencia mutua. Entre ellos intercambiaban principios y puntos de vista, y desarrollaron un enfoque de las artes que, si no era bien unificado, poseía al menos suficiente consistencia en muchos de sus propósitos. Era fundamentalmente orgánico: los artistas del Black Mountain apoyaban la creación con los materiales disponibles, de cualquier clase que fueran. Creían también en la ruptura de las barreras entre el artista y el público o al menos en la alteración de sus relaciones. Y creían que tanto el artista como el público estaban más verdaderamente interesados en el proceso artístico que en el producto; de ahí su énfasis en la espontaneidad del gesto estético y del acto creador.

Charles Olson fue el primer poeta asociado al Black Mountain College, y sin duda uno de los miembros de mayor influencia de su facultad. Había llegado allí en 1947, poco des-

pues de la publicación de *Call Me Ishmael*, un singular estudio sobre Melville que había escrito con una beca de la Fundación Guggenheim. En esa época ya tenía cierta fama como poeta de la escuela de Williams y Pound. Su fama aumentó a medida que su influencia crecía entre aquellos poetas (Ginsberg entre otros) que gradualmente trajeron la poesía a su estado actual. En el momento de su muerte, ocurrida el 1.º de enero de 1970, Charles Olson era una de las figuras más importantes de la poesía norteamericana.

Junto a su poesía excelente y un poco enigmática, la gran influencia de Olson reside en su formulación de la teoría del verso «proyectivo» o «abierto». Este procedimiento suministró un sistema de prosodia nuevo y sumamente útil a toda una generación de poetas que sentían que la poesía de Pound y de Williams necesitaba un cierto desarrollo, pero que buscaban algo más en el mismo contexto de libertad. Algunos adoptaron el verso «abierto» directamente como el suyo propio; muchos otros ajustaron y adaptaron las teorías de Olson a sus propios fines. Pero lo que es admirable es el número de poetas — y finalmente también de críticos — que se sintieron profundamente impresionados por este hombre entusiasta y un poco excéntrico. Charles Olson importaba mucho. Les hizo cambiar su manera de pensar.

Si nos permitimos por un momento echar una ojeada a sus teorías del verso «abierto», creo que podremos apreciar cuán realmente profunda y considerable fue su influencia entre los poetas jóvenes (¡Vean, por ejemplo, con qué claridad las teorías de Olson se ajustan al ensayo de San Francisco!). Su deuda con William Carlos Williams y Ezra Pound debiera aclararse también con lo siguiente:

En primer lugar, algunas simplicidades que un hombre conoce si trabaja en lo ABIERTO, o en lo que puede llamarse la COMPOSICION EN EL CAMPO, en oposición al verso, la estrofa, la forma total heredada, que es la base «antigua» del poema cerrado.

(1) lo *cinético* del asunto. Un poema es energía

transmitida desde donde el poeta la obtiene (puede tener varias fuentes) a través del poema mismo hasta el lector. Muy bien. Luego el poema debe ser, en todo momento, un fuerte constructor de energía y, en todo momento, un liberador de energía. Por tanto: ¿de qué modo el poeta logra la misma energía, qué es él, en qué consiste el proceso a través del cual el poeta, en todo momento, se surte de energía, al menos de la energía necesaria para propulsarlo a él en primer lugar, una energía que sin embargo sea peculiar al verso y que, obviamente, sea también diferente de la energía que el lector, siendo un tercer término, recibirá?

Este es el problema que especialmente enfrentará cualquier poeta que parta de la forma cerrada. Y esto implica una serie completa de nuevos reconocimientos. Desde el momento en que se aventura en la COMPOSICION EN EL CAMPO — que se sitúa en lo abierto — no puede ir sino por la vía que el poema a mano se propone a sí mismo. Por consiguiente, tiene que conducirse y ser consciente, instante tras instante, de la cantidad de fuerzas que en ese momento empieza a examinar. (Es mucho más este empuje que simplemente el que Pound, con tanto acierto, propuso para empezar: «la frase musical»; gúlfense por él, chicos, antes que por el metrónomo.)

(2) es el *principio*, la ley que preside ostensiblemente tal composición y, cuando se obedece, es la razón según la cual nace el poema abierto. Y es la siguiente: LA FORMA NUNCA ES MAS QUE UNA EXTENSION DEL CONTENIDO. (Que fue expresada así por uno, R. Creeley, y que para mí tiene absoluto sentido, con el posible corolario de que la forma correcta de cualquier poema dado es la extensión única y exclusivamente posible del contenido a mano.) Hela aquí, hermanos míos, para su USO.

Ahora (3) el *proceso* del asunto, cómo se puede hacer el principio para que determine las energías que la

forma lleva a cabo. Y creo que esto puede reducirse a una proposición (inspirada por primera vez en mi mente por Edward Dahlberg): UNA PERCEPCION DEBE CONDUCIR DIRECTA E INMEDIATAMENTE A OTRA PERCEPCION POSTERIOR. Significa exactamente lo que expresa, es una necesidad a todo costo (debiera decir, incluso, de nuestro manejo de la realidad diaria como el trabajo diario) de ponerse de acuerdo con ella, mantenerse en movimiento, mantener el fuego, la velocidad, los nervios, su velocidad, las percepciones, las de ellas, los segundos actos divididos, todo el asunto, mantenerlo en movimiento tan rápido como uno pueda. Y si ustedes se erigen como poetas, USEN, USEN, USEN, el procedimiento en todo momento, en cualquier poema dado, siempre, siempre una percepción debe, debe, debe CONDUCIR INSTANTANEAMENTE A OTRA.

Debería quedar bastante claro que las ideas del verso «abierto» de Olson están en perfecta armonía con los principios generales artísticos del grupo de Black Mountain — el énfasis en lo orgánico («Un poema es energía transmitida desde donde el poema la obtiene») y en el proceso y el acto poético. Uno se ve tentado por la idea de que si Rauschenberg hubiera sido el compositor, Cage el poeta y Olson el pintor, todo esto hubiera resultado lo mismo.

El apóstol más fervoroso de Charles Olson era Robert Creeley (desde luego, el R. Creeley mencionado arriba), un poeta que está casi tan estrechamente asociado con la poesía de Black Mountain como Olson mismo. Creeley abandonó Harvard un semestre antes de su graduación para irse a escribir a una granja de pollos en Nueva Hampshire. A través de Cid Cornan, que era director de una pequeña revista llamada *Origin*, llegó a conocer a Olson, quien admiraba enormemente la poesía de Creeley y sentía la similitud de sus puntos de vista. En cuanto a Creeley, su admiración por el poeta más viejo no tenía límites. Finalmente, (en 1954) recibió una invitación de Olson

para enseñar literatura en el Black Mountain, y mientras permaneció allí dirigió la *Black Mountain Review*. Esta era una de las dos publicaciones — la otra era *Origin* — que, a principios de los años cincuenta, estaba abierta a la nueva poesía de la tradición de Pound y Williams. A través de estas revistas, por correspondencia o personalmente, estos escritores llegaron a conocerse. Un sólo número de *Black Mountain Review* (el número 7), por ejemplo, incluía trabajos de Ginsberg, Corso, Kerouac, Burroughs, Gary Snyder, Robert Duncan, Philip Whalen, Philip Lamantia, Louis Zukofsky, Hubert Selby Jr. y Denise Levertov. Eso produjo entre estos colaboradores un sentimiento de comunidad y de singularidad de propósitos. No se dividían en grupos, ya sean *beats*, miembros de la escuela de San Francisco o poetas del Black Mountain College. No, si se consideraban algo era simplemente como escritores que simpatizaban entre sí y cuyos puntos de vista eran fundamentalmente idénticos.

Sin embargo, fue aquí, entre estos poetas, que la idea de una generación literaria empezó a ganar terreno. Cuando Kerouac llamó por primera vez *beat generation* a su generación, se refería a toda ella, a una unidad social. Los poetas mismos se encargaron de definirse en términos literarios, de ver su misión como una oposición y escribir el tipo de obra que no era aceptable por los patrones en voga del «establishment» poético. Creeley habló en representación de la mayoría de ellos al quejarse de que «lo que nosotros enfrentamos en 1950 era en verdad un sistema cerrado, los poemas eran concebidos de acuerdo con modelos exteriores y tradicionalmente aceptados. La Crítica Nueva de ese período era la crítica dominante y no admitía la posibilidad del verso considerado como un "campo abierto"» (desde luego, repitiendo a Olson en la última frase). Sin embargo, el hecho de definirse, como hicieron, tenía sus desventajas. Simplemente, no les permitía que fueran juzgados por patrones críticos positivos, ni siquiera del tipo más general. Se hizo posible y hasta necesario aceptar a poetas de menor cuantía, como Peter Orlovsky, mientras mostraran el espíritu apropiado.

Porque pensaban de este modo sobre el problema de la generación, muchos de estos poetas estaban dispuestos a considerarse o a que los consideraran como *beats* cuando el término se puso de moda. Esta parecía ser la actitud: si ese es el nombre de nuestra generación, de acuerdo, pongamos manos a la obra. Y si algunos, como Denise Levertov, Paul Blackburn, Joel Oppenheimer y Robert Creeley no se identificaban directamente con los *beats*, se sentían, sin embargo, solidarios con ellos. Compartían el sentimiento de que todos pertenecían a la misma generación, al mismo gran movimiento.

A causa de que en poesía el movimiento no se formó, como ocurre en la mayoría de los casos, en torno a reglas o patrones rígidos o en torno a un dogma crítico, surgieron algunas dificultades inclusive entre quienes tomaron parte en la definición de quienes eran y qué hacían. Y, también por esa misma razón, muchos trataron de definirse. Por ejemplo, Paul Carroll, en su ensayo, «Fair, Foul and Full of Variations: the Generation of 1962», fue el más ecléctico y parecía dispuesto a establecer una definición nada más que a través de la cronología. He aquí como nos presenta el año de 1962:

Quiero agradecer a Robert Bly por haberme sugerido el cálculo según el cual logré encontrar esta fecha. Bly dice que la mejor forma para determinar el año con que se identifica a nuestra generación, es empezar con la fecha obvia de 1917, la de la generación de Eliot, Pound y Williams y luego agregar 15 años para cada generación de Crane, Tate y Warren. (Qué sorprendente resulta pensar que si Crane no se hubiera suicidado tendría ahora 70 años). En 1947, el libro de Lowell, *Lord Weary's Castle* (El castillo de Lord Weary), obtuvo el premio Pulitzer; sigue siendo todavía el mejor libro de la generación de Berryman, Lowell y Shapiro. Y en 1962, Allen Ginsberg se hallaba en la India estudiando con los gurús y se publicaron obras tan importantes como *The Tennis Court Oath* (El juramento de la cancha de tenis), de John Ashbery, y *The Branch*

*Will Not Break* (La rama no se quebrará), de James Wright.

Creo que esto es interesante porque Paul Carroll nunca logra definir su propia generación en el resto del ensayo (en el cual se refiere principalmente a la variedad de su literatura y de sus actitudes) con tanta efectividad como hace aquí oponiéndola a las generaciones que la precedieron.

Al fin, la mayoría de ellos estableció su definición a través de una antología. No, en modo alguno tuvieron mala suerte, porque la antología que hizo la operación resultó la más comprensiva e inteligentemente lograda: *The New American Poetry*, editada por Donald M. Allen. No menos de cuarenta y cuatro poetas están representados en esta antología, y si podemos hacer sutilezas sobre algunos que seleccionó y otros que no incluyó, nadie verdaderamente importante fue omitido. Allen divide a los poetas en cinco grupos distintos: los de Black Mountain, los del Renacimiento de San Francisco, los *beats*, los de Nueva York y los poetas más jóvenes entre los que incluye a Gary Snyder, Philip Whalen y Michael McClure, quienes eran o debieran considerarse como miembros de la *beat generation*. Casi todos los poetas incluidos en la antología de Allen estaban contentos de encontrarse allí. Había entre ellos un sentimiento de consanguinidad, de haber formado parte de algo importante.

Sirvió mucho, desde luego, el hecho de que *ninguno* de los poetas incluidos en *The New American Poetry*, habían aparecido en *The New Poets of England and America*, una antología publicada tres años antes por Donald Hall, Robert Pack y Louis Simpson. Esta antología suministró una lista de los poetas jóvenes que eran aceptados por el «establishment» de la poesía académica. Eran poetas residentes en universidades y que disfrutaban de becas, escritores de temas familiares en el estilo tradicional. Combinar la obra de los poetas norteamericanos e ingleses, de aproximadamente la misma edad, en un mismo volumen, era en sí un voto en favor de la tradición literaria de ambos países, sobre la cual tanto los críticos como

los académicos (que por lo general eran lo mismo) hacían hincapié. Al leer al azar las dos antologías, se hace aparente de inmediato la diferencia drástica de los enfoques que representaban. Sin ninguna repetición de los índices, esto dio lugar a una verdadera batalla de antologías. Se trataba a las claras, tal como se reveló, de dos grupos separados y mutuamente hostiles. Los poetas académicos estaban en la cumbre y se proponían permanecer allí, y los que seguían la tradición de Pound y Williams querían expulsarlos de su lugar.

No es necesario preguntarse quién ganó la batalla. Echen una ojeada a la antología de *The New Poets* y se sorprendrán de la cantidad de poetas que aparecen allí y que han desaparecido completamente del horizonte. Son casi todos los que no cambiaron su estilo y su enfoque poético en la dirección de la tradición de Pound y Williams. Algunos de ellos, especialmente Robert Bly y Louis Wright, ya se hallaban en este proceso para la fecha de la publicación. Otros, como John Hollander, los siguieron finalmente. Hasta la estrella de la antología, Robert Lowell (que inclusive en 1957 difícilmente podía considerarse como un poeta *nuevo*), escribe en un estilo más diferente, más libre, más abierto que antes. Lowell es consciente de su propio cambio y se lo atribuye en parte a un primer encuentro con la poesía nueva. El poema en cuestión es el último de su libro *Life Studies*, que los críticos están de acuerdo en afirmar que señala una ruptura con su estilo anterior.

«Skunk Hour» (La hora ruín) lo empecé a escribir a mediados de agosto... y lo terminé cerca de un mes después. Yo había estado dando recitales poéticos en la costa del Pacífico en marzo de ese mismo año (1957)... me hallaba en San Francisco, en el momento y en el escenario de Allen Ginsberg y de todos los poetas simples que estaban despertando como profetas. Penosamente me di cuenta que había escrito muy pocos poemas y que esos pocos databan lo más cerca de hacía tres o cuatro años. Su estilo me parecía distante, despojado de símbolos y arbitrariamente difíciles... com-



prendí que mis viejos poemas oculaban su temática y que muchos ofrecían una apariencia ausente de humor y hasta impenetrable. No me he convertido a los *beats*. Sé muy bien que los mejores poemas no son necesariamente los que se recitan. Muchos de los grandes poemas sólo pueden leerse en la intimidad, porque la inspiración no sustituye al humor, a la conmoción, a la narrativa y a la voz hipnótica, las cuatro obligaciones de la recitación oral. Con todo, mis poemas parecían monstruos prehistóricos, atascados en el pantano y la muerte en razón a su pesada armadura. Yo recitaba lo que ya no sentía. Lo que me influyó más que San Francisco y los recitales fue darme cuenta de que por algún tiempo había estado escribiendo prosa. Comprendí que el mejor estilo poético no es ninguno de los múltiples estilos de la poesía en inglés, sino algo así como la prosa de Chejov o Flaubert.

Hay un detalle incidental interesante en el cambio de Robert Lowell. Los poemas que escribió durante su primer año en Harvard, ninguno de los cuales fue publicado, estaban concebidos en verso libre, un poco a la manera de William Carlos Williams. Sin embargo, al trasladarse al Kenyon College cayó bajo la tutela y la influencia de John Crowe Ransom, y aquí empezó a desarrollar el estilo denso con que se le conoció por primera vez. Por tanto, no hay razón para considerar el estilo actual de Lowell como una ruptura radical con su pasado poético en vez del regreso a un estilo más natural y anterior. Tal regreso bien puede ser un símbolo del curso que ha tomado la poesía norteamericana durante los últimos cincuenta años.

Ningún poeta actual es identificado más a menudo —y por ese motivo, más legítimamente— con lo que he llamado la tradición de Williams y Pound, que Robert Duncan. Duncan ha pasado de grupo en grupo, ejerciendo influencia y recibiendo a su vez, actuando como una especie de poeta catalizador cuya alquimia personal es del tipo exacto para hacer que las co-

sas ocurran. Y aunque no es un gran promotor o un líder de movimientos, los ha puesto en acción a su manera sutil de hombre amable y generoso.

Robert Duncan nació en 1919 y creció en el área de la bahía de San Francisco como hijo adoptivo de un eminente arquitecto. Estuvo identificado con el primer grupo de San Francisco que incluía a Jack Spicer y Robin Blaser, pero era amigo de todos los poetas de la ciudad, incluyendo a Philip Lamantia, Kenneth Rexroth y otros miembros del antiguo Círculo Anarquista. Con la lectura de *Origin* cayó bajo la influencia de Charles Olson y de sus teorías del verso «abierto». Mantuvo correspondencia con Olson y colaboró en *Origin* y *Black Mountain Review* y fue invitado como profesor al Black Mountain College. El título del mejor libro de Duncan, *The Opening of the Field* (La apertura del campo), constituye un tributo a Olson y un reconocimiento a su deuda con él. De esta suerte, Duncan era, a un mismo tiempo, miembro prestigioso del Renacimiento de San Francisco y uno de los poetas más importantes de Black Mountain. Y por añadidura, después que regresó a San Francisco, fue elevado a la categoría de miembro honorario del movimiento *beat*, alguien que siempre era incluido en las antologías y los números especiales y que sin embargo, parecía un poco fuera de lugar. No se trataba de que era mayor que los demás (porque siempre estaban el semillante surcado de arrugas del hermano Antonino y la mirada fija y catrrosa de Rexroth, en la página siguiente a la del rostro más joven de Duncan), sino de que su obra parecía tener algo fundamental que la separaba de la del resto: una cierta elegancia, un amor a la belleza por la belleza misma, una suavidad que estaba en desacuerdo con el concepto popular de los *beats*.

Esta forma de separación, para no decir desprendimiento, caracteriza también el estilo de vida de Duncan. Para ser un hombre que ha estado identificado con tantos grupos y facciones diferentes, Robert Duncan lleva una existencia bastante retirada. La mayor parte de su relación con los otros poetas y amigos literarios la lleva a cabo por correo. Aunque vive en

San Francisco, no frecuenta a los miembros prominentes de la comunidad literaria de la ciudad. En parte, es ésta una decisión voluntaria (asegura que no le ha dirigido la palabra a Kenneth Rexroth desde que llamó fascista a Marianne Moore por la radio), y en parte debido al hecho de que vive en Mission District, un sector un poco apartado de la ciudad.

Así que allí reside Robert Duncan, con su «eterno compañero de vida» el pintor Jess Collins, en una casa del siglo pasado ligeramente destaralada, ubicada en una callejuela de un barrio bajo mejicano. En la puerta hay una jaula de alambre grueso a manera de reja y las ventanas están protegidas con mallas. Toqué el timbre y Jess me abrió, después de darme una breve inspección. Pinceles en mano, la camisa manchada de pintura, parecía como si acabara de dejar el caballete. Le expliqué la razón de mi visita, le aseguré que tenía una cita y me invitó a pasar y esperar en el recibidor. Era una habitación antigua, cómoda y extraña para este tipo de casa. Los muebles eran rellenos y macizos, sin estilo particular. Había un enorme lienzo de una colina contra un cielo amarillo que tenía la siguiente inscripción: «Este cuadro está dedicado a Jess.» Habían plantas sembradas en tuestos, en los rincones, y gran cantidad de libros dispuestos en perfecto orden en varios armarios de puerta vidriera. Estaba —lo confieso— examinando los títulos de los libros —una terrible costumbre mía— cuando Robert Duncan entró desde el fondo de la casa y se acercó saludándome. Es un hombre de estatura mediana, bien parecido y con el cabello intensamente negro. Sus modales son un poco tensos, pero se mostró amable e hizo que me sintiera a gusto. Aunque no puedo asegurar si realmente se aflojó algo durante nuestra larga conversación, me pareció que la había disfrutado verdaderamente y me habló sin trazas de reserva.

Para empezar le hice alusión a los libros de los estantes. Algunos eran sobre arte, lo cual no me sorprendió, pero muchos o casi todo el resto parecían tratar sobre antropología y varios aspectos de religión. Le hablé sobre esto.

—Oh, sí —dijo, con un gesto afable de la mano—, todo

el tiempo escuché temas de religión, y eso que no soy precisamente una persona religiosa. En eso soy como Pound y Williams. La diferencia entre nuestra actitud y la de los otros yace en que nosotros consideramos la poesía como una forma real y sustancial de pensar en sí, en realidad, una de las formas primarias del pensamiento. Esto no quiere decir que es un sustituto de la ciencia o de la religión, pero como forma de pensar es paralela a ellas.

—¿No lo convierte eso en un formalista? —le pregunté.

—Sí, usted podría llamarlo de ese modo. Creemos que la forma y el contenido son o debieran ser idénticos. Probablemente no sucede lo mismo con Allen, es decir, Allen Ginsberg. La idea que él tiene de la poesía es que debiera ser el vehículo de un mensaje importante. Pero mis ideas no han cambiado mucho. Yo soy retrógrado, ¿comprende?

—¿Dónde empieza el contenido? ¿En qué consiste?

—Mi poesía es la idea de lo que el hombre es. Eso le parecerá un poco más impersonal de lo que en realidad es. Porque, vea usted, yo tengo que estar dentro de ella porque el tema es el hombre y yo soy mi mejor fuente de datos. En alguna forma, esto es lo que siempre ha sucedido con todos los poetas. Cualquiera examen del drama universal, por ejemplo, debiera ser un examen de lo que el hombre cree que es. Pero la poesía que se escribe actualmente, en este momento preciso, nos traslada a lo que el hombre cree que es.

Con un movimiento hacia los libros de los estantes, le sugerí que sus opiniones parecían más bien un enfoque antropológico de la poesía.

Luego me respondió con una sonrisa: —No, no creo que sea antropología. Yo *saqueo* la antropología.

Le pedí que me hablara de su desarrollo como poeta. Y al narrarlo como un cuento, se remontó a su época de estudiante cuando era un joven anarquista de la Universidad de California.

—Mis opiniones políticas eran contra la guerra. En ese sentido me consideraba un radical. Porque, usted verá, ésa era la época de los procesos de Moscú y de la guerra civil española, y a partir de ese período me hice un anticomunista bas-

tante fanático. Me consideraba un anarquista del tipo originalmente norteamericano, en la tradición de Thoreau y Emerson, es decir, esencialmente apolítico. Mis únicas opiniones políticas eran contra la guerra y por ellas hubiera ido a la cárcel. Afortunadamente no tuve que ir; fui eximido de las quintas porque soy homosexual.

Duncan pasó los años de la guerra, desde 1939 hasta 1945, en Nueva York, y allí hizo amigos entre los grupos de pintores. Esta era la época en que el expresionismo abstracto estaba tomando forma como movimiento y Duncan tomó de él y de las frecuentes visitas a las galerías, un sentido de la pintura que de vez en cuando se revela en su poesía.

—A menudo tengo la tendencia a tratar el poema arquitectónicamente. Los poemas largos tienden a delinarse de este modo, compuestos en áreas, como si tuvieran un recibidor, un comedor, un baño y así sucesivamente. Supongo que es natural que me encierre entre paredes. El artista que vive en su interior habita en su pensamiento.

Luego, al regresar a San Francisco en 1946: el Círculo Anarquista, Philip Lamantia, Kenneth Rexroth...

—¿Rexroth? —dice Duncan, haciendo eco a mi pregunta—. Es una fuerza directa y dinámica. Es admirable cómo él anticipó la unión de las tradiciones norteamericanas. Siempre se encuentran por encima de las cosas.

En 1947 apareció el primer libro de poemas de Duncan, *Heavenly City, Earthly City* (Ciudad celeste, ciudad terrestre) y poco después de eso conoció y —confiesa— cayó bajo la influencia de Jack Spicer, que era seis años menor que él, «un poeta mágico que se suicidó alcohólicamente». Duncan, Spicer y Robert Blaser se reunían todos los días para hablar sobre poesía y otras cosas más: para leerse los poemas, discutirlos y romperlos. ¿Cuál fue el acontecimiento más importante de esa época?

—Para todos nosotros —y al decir «nosotros» me refiero, en términos generales, a los poetas que conocía en esa época y a los que conocería después— la decisión real sucedió entre 1946 y 48 con la publicación de los *Cantos Pisanos* y *Pat-*

*son*. Las líneas divisorias se trazaron a partir de esa fecha. Para decirlo simplemente, estaban los que consideraban la publicación de estos libros como un verdadero acontecimiento poético, y los que no la consideraban así.

—¿Entre quienes la consideraban un acontecimiento —su-  
gerí— se encontraban desde luego los poetas de Black Mountain?

—Desde luego. Pero, usted sabe, sería un error considerarlos como un grupo en su sentido estricto. Allí había un colegio. Estaba la *Black Mountain Review*. Y había poetas, algunos de los cuales —entre ellos Olson, Creeley y yo— que pensaban de modo semejante. Pero otros que estaban asociados con el colegio o la revista pensaban un poco diferente. Por ejemplo, Denise Levertov. Teníamos complicaciones con ella.

—Sí, usted sabe, ésa ha sido la tendencia: agruparnos a todos, olvidar o hacer caso omiso de las diferencias que había entre nosotros. Pero, en este caso, con «nosotros» me refiero a los poetas que aparecieron en la antología de don Allen. Nos definieron a través de esa antología, pero quizás en términos demasiado generales. En realidad, allí aparecían muchos tipos diferentes de poetas. Teníamos entre nosotros poetas que trabajaban en las tres tradiciones poéticas principales.

—¿Cuáles tradiciones?

—La tradición bárdica —el tipo de poeta a lo Dylan Thomas, cuya obra no estaba redimida por el contenido que transmitía. El que simplemente canta como un bardo. A Jack Spicer se le puede incluir dentro de la tradición bárdica. La tradición profética —a lo Whitman, desde luego, y el ejemplo más reciente es Ginsberg con sus jereniadas. Y, finalmente, la tradición del poeta como hacedor —el poeta que considera al mundo como una creación. Nosotros —debiera decir, los poetas que trabajamos en esta tradición— nos sentimos más cerca de la ciencia que los otros, y más cómodamente identificados con ella.

—¿Y ustedes saquean la ciencia?

—Sí —dijo alegremente—, la saqueamos.

Le pregunté cómo enciaban en todo esto los poetas universitarios: —¿Pertenecen a la tradición del poeta como hacedor?

Esto no parecía muy acertado.

—Oh, el viejo «establishment» poético con sus aturridas ententes. Esto es —o era— algo muy diferente. Su idea de la poesía era puramente literaria y se basaba en la tradición de Dryden, en que la verdadera poesía o literatura era el consenso del gusto del hombre sensato. Esta es la razón por la cual el pasado estaba tan centrado en su idea de la literatura. Porque en seguida que producían algo sabían que debía ir contra el consenso de los hombres sensatos de varios centenares de años atrás. Ellos saben, por otra parte que no se ajustan a ninguna de estas grandes tradiciones y se sienten molestos por eso. Pero no pueden remediarlo porque eso significaría echar por la borda esas creencias del siglo pasado sobre la literatura y empezar a escribir. De modo que cierran sus aparatos auditivos y continúan tal como han hecho siempre. Me refiero a los verdaderos monstruos prehistóricos que hay entre ellos. Sin embargo, algunos poetas verdaderos han cerrado un trato con todo esto — por ejemplo, Randall Jarrell y Richard Wilbur. Lea en algún momento el primer libro de Richard Wilbur. Es el libro de un verdadero poeta.

—Y en Gary Snyder usted puede apreciar también un curioso giro. Tampoco se ajusta a ninguna de estas tres tradiciones. No es un hacedor. Su poesía está basada en su propia concepción del gusto del hombre sensato. Pero lo curioso es que la idea que Gary tiene del hombre sensato se basa en la tradición budista. Su idea sobre la manera correcta de pensar se encuentra fuera del dominio de la poesía.

Un momento antes Duncan había definido a los poetas universitarios como el «establishment». Le pregunté si eso era en verdad lo que pensaba de ellos.

—No, ya no los considero como un sistema oficial poderoso. Poseen una tradición de poco valor, pero los jóvenes no la conocen. Cualquiera que sea el poder que Tate y Ransom tengan o hayan tenido, está basado en el poder que ejercen en

las universidades, preparando más y más «críticos nuevos», quienes a su vez preparan más. Esa es la forma cómo las universidades se perpetúan. He aquí la razón de que ahora estén estallando: la clase de insulsa vanidad que produce la perpetuación. Nosotros éramos universitarios renegados. Absolutamente todos. Usted sabe, yo conozco un poco a estos universitarios y por eso fue que me sentí aterrado al ver cómo se desarrollaron esas cosas, la Nueva Crítica y todo lo demás. Tate, para nombrar sólo a uno, no ha leído sino pura crítica literaria. Me produjo una conmoción ver la ignorancia que tenía fuera de su pequeña especialidad. Y Ransom — ¡es un monumento de la ignorancia! — No sabía qué estaba pasando en el mundo intelectual. Y su idea de la idoneidad justa. Verdaderamente tenía que ser tan estrecha.

Le pregunté entonces —tomando un poco la ofensiva— si no creía que Tate, Ransom y los demás poetas que derivaban de ellos, representaban una especie de mutación de la vena nativa. Si la verdadera tradición norteamericana quizá no estuviera tan cerca de la obra de los poetas representados en la antología de Allen.

Pero no. Se negó a tragarse la píldora.

—Tate es un norteamericano auténtico. Todos esos profesores lo son. Temo que usted tenga en la mente una idea particular sobre Norteamérica. Bueno, de acuerdo, magnífico. También ellos tienen en sus mentes su idea particular. No hay que olvidar que este país es, al menos, una bolsa donde se mezclan muchas cosas.

Y luego repitió la frase, subrayándola para darle énfasis: —Sí, al menos una bolsa donde se mezclan muchas cosas.

CAPITULO OCTAVO  
UN SHELLEY NINO

Times takes me by he hand  
born March 26 1930 1 am 100 pmh o'er the vast market  
what to choose? what to choose? (\*) [of choice

Porque a Gregory Corso el simple acto de elegir siempre le trajo dificultades. Tomar decisiones o, por el contrario, negarse a tomarlas, es el tema que corre a lo largo de su obra y que puede verse más simplemente en la historia de su vida. Corso es como ese joven descrito por John Dos Passos en el prólogo de U.S.A. que «va solo, ni muy rápido, ni muy lejos... que coge el último tren subterráneo, el último tranvía, el último autobús, que sube a la pasarela de todos los buques, aquella cuartos en todos los hoteles, trabaja en todas las ciudades, responde a todos los anuncios de los diarios, aprende todos los oficios, toma todos los empleos, vive en todas las pensiones, duerme en todas las camas. Una sola cama, un solo empleo, una sola vida no son suficientes».

Corso es como el Eugene Henderson de Saul Bellow que corre por los campos helados de Terranova cantando «*Quiero*,

\* El tiempo me lleva de la mano / nací el 26 de marzo de 1930 a la 1 a.m. a 100 mph. sobre el vasto mercado de elección / ¿qué elegir? ¿qué elegir?

*quiero, quiero*. ¿Pero qué es lo que quiere Gregory Corso?  
¿Qué es lo que anhela tan insaciablemente?

I want no song Power  
I want no dream Power  
I want no driven-car Power  
I want I want I want Power! \*

En otros términos, quiere lo que la vida le ha negado, una sensación de dominio, un sentimiento de logro para saciar el deseo ávido e intranquilo que lleva en su interior. Su avidez ha sido de expectativa, singularmente norteamericana en su deseo intranquilo, devorador y urgente. Corso, el poeta, es una invención propia, una proyección de la fantasía de su yo a lo John Garfield, el chicuelo de los barrios bajos que quiere todo y que toma todo, sólo para descubrir que al apretarlo en la mano se le escapa por los dedos.

Hijo de inmigrantes italianos, Gregory Corso nació en Nueva York y creció en la calle Bleeker. Su madre murió cuando él era muy joven, y su padre permaneció siempre como una figura aparentemente borrosa inclusive para el propio Corso. Era un chico de la calle. Afirma que nunca asistió a un instituto de segunda enseñanza; cuando tenía trece años, de acuerdo con Carolyn Gaiser\*, pasó algún tiempo en la sala de observación infantil del Hospital Bellevue. A los dieciséis años —nuevamente de acuerdo con Miss Gaiser—, él y dos amigos suyos urdieron un plan maestro fantástico para cometer un robo, el cual implicaba el uso de radios portátiles a través de los cuales Corso iba a dar instrucciones a los otros dos. Evidentemente, han debido poner el plan en acción al menos

\* No quiero un poder de canción / No quiero un poder de sueño / No quiero un poder de automóvil alquilado / ¡Quiero quiero quiero el poder!

\* En su artículo titulado: «Gregory Corso: un poeta al modo *beat*», incluido en el libro *A Casebook on the Beat*, editado por Thomas Par-kinson.

una vez, porque la verdad es que Corso fue apresado y encarcelado por robo, en la Prisión Clinton, de Danmora, en Nueva York.

Lejos de amargarlo, Corso parece recordar sus años de cárcel casi como una experiencia enriquecedora. Ha hecho alusión a los efectos benéficos que ejercieron en él y llegó al extremo de dedicar su segundo libro, *Gasoline*, a los «ángeles de la Prisión Clinton que a los diecisiete años me pasaron, desde sus celdas, libros que me iluminaron». En la cárcel empezó a leer e hizo el intento de escribir.

Al ser puesto en libertad, conoció a Allen Ginsberg y empezó la carrera que en menos de diez años lo llevaría al reconocimiento nacional. Quizás o, seguramente, su vida no hubiera tomado ese rumbo si no hubiera sido por Ginsberg. Corso era joven — apenas tenía diecinueve años —, impresionable y ansioso; pero sin saber todavía lo que quería ni lo que anhelaba. Ginsberg se lo hizo descubrir.

A través de Ginsberg, Corso conoció el panorama *beat* neoyorquino. Conoció a Kerouac, a John Clellon Holmes y, finalmente, a William S. Burroughs. Pero tan importante, al menos para su evolución como poeta, fue también su encuentro con Mark Van Doren, concertado igualmente por Ginsberg. El gran profesor de Columbia era el primer escritor con cierta celebridad establecida que Corso había encontrado hasta ese momento. Era además un hombre con una posición académica y para Corso, que carecía de educación, esto resultó bastante o quizás desmedidamente impresionante. Van Doren leyó los poemas de Corso escritos en la cárcel, los comentó con la misma cautela y más o menos en la misma forma que hubiera hecho con cualquiera de sus alumnos, y lo estimuló a seguir escribiendo. Corso lo visitó muchas veces, y siempre se refiere a Van Doren como una influencia personal importante.

Después de vagar por Nueva York y macerar todo esto durante algo más de un año, recorrió a la aventura la costa del Pacífico y vivió en Los Angeles por algún tiempo. Al regresar a Nueva York se hizo a la mar, navegando entre 1952 y 1953 en barcos noruegos a través del Atlántico. Y luego, casi sin

quererlo, adoptó una forma regular de vida aceptando una invitación para ir a Cambridge, en Massachusetts. Quería visitar la Universidad de Harvard, pues le habían dicho que sería excelente para él leer en la biblioteca. Le gustó. Y lo que originalmente era sólo una visita duró casi dos años.

In spite of voices —,  
Cambridge and all its regions  
Its horned churches with fawns' feet  
Its white-haired young  
and ashfoot legions —  
I decided to spend the night.

But that hipster-tone of my vision agent  
Decided to reconcile his sound with the sea  
leaving me flat  
North of the Charles  
So now I'm struck here —  
a subterranean  
lashed to a pinnacle...\*

Pero no, a pesar de este testimonio, Corso no estaba desafiado. Utilizó muy bien su tiempo, leyendo continuamente y, según un plan calculado, escribiendo sus primeros poemas de éxito y haciendo amigos entre los estudiantes y asistentes a la universidad. Logró que le publicaran algunos de esos poemas de Cambridge en revistas de uno u otro tipo, atraído cierta atención con ellos, y cuando sus amigos de Harvard le ofrecieron publicarlos en un libro, Corso quedó encantado. Se hicieron promesas y se tomaron subscripciones, y en 1955 salió *The Vestal Lady on Brattle*.

\* A pesar de las voces, / Cambridge con sus regiones / sus iglesias con cuernos y cascos de ciervo / sus legiones de jóvenes / de pies y pelo blanco / decidí pasar la noche. / Pero ese tono hipster de mi agente de visión / resolvió reconciliar su sonido con el mar / dejándome desafiado / al norte de Charles / así que ahora estoy clavado aquí / un subterráneo / atado a un pináculo.

Los poemas de este libro, que incluyen «In the Tunnel Bone of Cambridge», cuya primera estrofa hemos citado arriba, forman una colección muy irregular: nada sorprendente, desde luego, en un libro primerizo. Pero no se trata sólo de que la calidad de los poemas es desigual, sino también de que su estilo y su forma varían marcadamente. De versos breves, rimados y con métrica, saltará a estrofas whitmanianas de versos libres y sueltos. Sin embargo, los versos breves son los predominantes, aunque están concebidos a la manera de William Carlos Williams de los primeros poemas de Ginsberg en *Empty Mirror*. Lo que tienen más original estos poemas, es su estilo — a veces desmañado, ocasionalmente oscuro y una o dos veces erróneo —, pero generalmente tanto el lenguaje como la voz que los declama es clara e inteligiblemente la de Corso. Aunque en varias ocasiones se permite el lujo de algunos vuelos deslumbrantes del lenguaje. La influencia que encontramos aquí parece provenir de Shelley, de quien Corso se había convertido en un ferviente admirador y un lector asiduo.

Después de la publicación de *The Vestal Lady on Brattle*, que no produjo crítica alguna que valga la pena mencionar, Corso empezó a viajar de nuevo. Fue a México en 1956 y luego con Ginsberg a la costa del Pacífico, y se encontraba en San Francisco como el Raphael Urso de las locas escenas que Kerouac describe en *Angels de devoción*. Pero no pasó mucho tiempo antes que se pusiera en marcha de nuevo: esta vez a Europa, donde continuó escribiendo y enviando los poemas a Ginsberg, que a su vez se esmeraba en publicarlos. Unos cuantos salieron en diversas revistas literarias, pero el verdadero triunfo sucedió cuando Ginsberg los recogió todos y los publicó en un libro.

*Gasoline*, como se llama su segundo libro, es el octavo título de la colección de Poetas de Bolsillo de Lawrence Ferlinghetti, y es el único al que Ginsberg le escribió una introducción. En ella lo elogia de modo bastante adecuado, pero parece poco inclinado a considerar la obra de Corso más allá de la superficie del lenguaje: «¿Pero qué es lo que dice? ¿A quién le importa? ¡Basta con que lo digo!» Corso es un poeta

con un número limitado de temas, los cuales tiende a repetir una y otra vez con variaciones. Los mejores poemas de *Gasoline* — o, en todo caso, los más logrados — son las estrofas breves compuestas de trozos de nostalgia y descripciones simples aunque muy precisas. Sin embargo, los recuerdos de Corso son a veces bastante sombríos, como en «Italian Extravaganza»:

Mrs. Lombardi's month-old son is dead.  
I saw it in Rizzo's funeral parlor,  
A small purplish wrinkled head.

They've just finished having high mass for it;  
They're coming out now  
...wow, such a small coffin!  
And ten black cadillacs to haul it in.\*

En estos poemas breves, Corso muestra una habilidad fantástica para tocar la realidad directamente con el lenguaje. En la sección descriptiva de su poema al trompetista Miles Davis, titulado «For Miles», llega tan cerca como ningún otro poeta a recrear con palabras la sensación que la música crea en el oyente.

Your sound is faultless  
pure & round  
holy  
almost profound.

Your sound is your sound  
true & from within

\* El hijo de la señora Lombardi, de un mes de nacido, ha muerto. / Lo vi en la funeraria de Rizzo, / con la pequeña cabeza púrpura llena de arrugas. / Acaban de terminar la misa por el descanso de su alma; / están saliendo ahora / ... ¡qué una tan pequeña! / y diez cadillacs negros para acarrearlo.

a confession  
soulful & lovely...\*

Pero esto tambalea en su marcha inevitable hacia el fragmento inconexo — recuerdo-una-noche — que sólo le resta belleza al pasaje que lo precede. Hay muy pocos poemas completos verdaderamente buenos en los dos primeros libros de Corso. Incluso en «Italian Extravaganza», un poema que me gusta mucho, hay esta disonancia deliberada: «...wow, such a small coffin!» Desde luego, se encuentra allí, tal como se lo ha propuesto Corso, como la uña que raspa el tablero, un artificio para menguar el sentimentalismo que acecha al tema. Y sin embargo... y sin embargo. Tal vez algo menos convencionalmente coloquial hubiera resultado mejor.

Y si encontramos muy pocos poemas perfectos en *Gasoline*, hay uno que parece verdaderamente malo, y éste es: «Ode to Coit Tower», un revoltijo ampulosamente afirmativo de un falso Shelley, escrito en el estilo whitmaniano de versos largos que Ginsberg adaptó luego para sus propios fines. En los poemas largos de esta colección, hay una cualidad contrachecha más o menos aparente. Son poemas entusiastas, enérgicos, positivos — y en este aspecto son bastante genuinos —, pero la voz que los sostiene no parece la de Corso. O quizás es Corso haciendo trucos de ventrilocuo, ensayando voces diferentes de ese vasto mercado de selección. Negándose, en último término, a elegir su propia voz.

Gregory Corso regresó de Europa en 1957 para la publicación de *Gasoline* y se encontraba en escena en el momento exacto en que el asunto de la *beat generation* estaba empezando a estallar. Se integró al trío que posaba para las fotos y daba declaraciones a los periodistas. Al principio, al menos, hizo alarde de su papel de chico malo. Se aseguró que todo el mundo supiera que había estado en la cárcel, en Dannemora,

\* Tu música es perfecta / pura y redonda / sagrada / casi profunda. / Tu música es tu música / verdadera y desde dentro / como una confesión / conmovedora y exultante...



murmuraba conclusiones falsas y sarcasmos dondequiera que lo entrevistaban, y le dijo a Paul O'Neil, de la revista *Life*, que nunca se peinaba los cabellos «porque si lo hago supongo que saltarían los piojos de mi cabeza». Pero de modo bastante inesperado, empezó a atraer cierto interés crítico a partir del recital que dio con Allen Ginsberg, en donde leyó un poema titulado «*Marriage*». Es un poema extenso, 111 versos, sin más ilación narrativa que la dialéctica de una discusión divagante y deliciosa sobre el pro y el contra del matrimonio. Con bastante naturalidad — ya que contesta algunas de ellas — «*Marriage*» empieza haciendo preguntas:

Should I get married? Should I be good?  
Astound the girl next door with my velvet suit and  
faustus hood? \*

Y a medida que el poema progresa, se hace más preguntas, examina e imagina todas las posibilidades y situaciones. Sin embargo, lo hace con detalles bastante humorísticos y con genuina simpatía por el asunto que trata:

O how terrible it must be for a young man  
seated before a family and the family thinking  
We never saw him before! He wants our Mary Lou!...

And the priest! he looking at me as if I masturbated  
asking me Do your take this woman for your lawful wedd-  
[ed wife?  
so I wait — bereft of 2,000 years and the bath of life.\*

\* ¿Debiera casarme? ¿Debiera ser bueno? / ¿Impresionar a la  
chica de al lado con mi traje de terciopelo y / mi faustosa capucha?  
\* Oh qué terrible debe ser para un joven / sentarse ante una fa-  
milia y la familia pensando / ¡Es un desconocido! ¡Quiere llevarse a  
nuestra Mary Lou!... ¡Y el cura mirándome como si me masturbara /  
preguntándome: ¿Toma usted a esta mujer como su legal esposa? / ¡Y yo  
tomando qué decir qué decir Pai Glui!

Deja correr la fantasía sobre los horrores de la luna de miel en las cataratas del Niágara («El ascensorista que silba, sabiéndolo / el botones que me guía el ojo, sabiéndolo») y amenaza con aguarles la fiesta convirtiéndose en «el recién casado loco / que inventa formas para romper matrimonios, un flagelo del adulterio / un santo del divorcio —».

Pero a pesar de lo divertido y gracioso que esto sin duda es, hay mucho más, porque en su forma tonta «*Marriage*» hace críticas serias a la farsa de nuestra sagrada institución nacional. Y que esté hecho íntegramente con humor y sentido de la comedia, no mella su agudo filo cortante en lo más mínimo, porque la ingeniosidad genuina y el uso más fino y cuidadosamente preciso del lenguaje de Corso salvan el día. ¡Con qué hermosa fluidez parece descargarse! Es una de las piezas en estilo coloquial mejor logradas que haya salido de un poeta norteamericano de la generación de postguerra. Y representa fácilmente uno de los dos o tres poemas más importantes producidos por los *beats*.

Aun así, en él, característicamente, Corso se las arregla para no comprometerse. Un poema que estudia con cuidado una decisión — «¿Debiera casarme? ¿Debiera ser bueno?» — concluye por no tomar ninguna. Finalmente, parece faltarle el valor de sus convicciones. Sin rechazar el matrimonio realmente, se las arregla para aceptarlo sólo como una noción abstracta, como una posibilidad.

Ah, yet well I know that were a woman possible as I  
am possible then marriage would be possible —  
Like SHE in her alien gaud waiting her Egyptian lover  
so I wait — bereft of 2,000 years and the bath of life.\*

Pero no se trata de sutilezas, porque al escribir «*Marriage*», Corso tomó una decisión, su más importante decisión, ya que

\* Ah, si supiera que existe una mujer tan posible como yo / el  
matrimonio sería posible / Como Ella con su extraño adorno cursi es-  
perando a su amante egipcio / así espero yo, despojado de 2.000 años  
y del baño de la vida.

tanto la forma como el tema son definitivamente originales. Es su primer poema largo total y enteramente perfecto.

Sería bueno poder decir que los demás poemas de este libro *The Happy Birthday of Death*, en donde «Marriage» apareció finalmente, son igualmente característicos y personales. Pero al pasearse por sus páginas uno descubre que no. Algunos lo son, desde luego; el delicioso «Hair» está entre ellos. Pero en los demás insiste en seguir los pasos de Ginsberg y de Shelley, soltando alusiones clásicas y abordando temas que no se ajustan a su talento.

Y lo mismo puede decirse del siguiente libro de Corso, *Long Live Man*, publicado dos años después. Este también es un libro irregular, aunque con algunas diferencias. El estilo frenético de «Power», «Army» y «Police» del libro anterior, que yo atribuyo a la influencia fuerte y tenaz de Ginsberg, está ausente de *Long Live Man*. En su mayor parte, es un Corso más suave, más domado, un poco de su vitalidad ha desaparecido en este libro. Pero encontramos en él, finalmente, una cualidad nueva. Gregory Corso, aunque con menos energía, tiene algo que decir:

I am 32 years old

and finally I look my age, if not more.

Is it a good face what's no more a boy's face?

I seems fatter And my hair,

it's stopped being curly. Is my nose big?

The lips are the same.

And the eyes, ah the eyes get better all the time.

32 and no wife, no baby; no baby hurts,

but there's lots of time.

I don't act silly any more.

And because of it I have to hear from so-called friends:

«You've changed. You used to be so crazy so great».

They are not comfortable with me when I'm serious...\*

\* Tengo 32 años / y por fin represento mi edad si no más viejo /  
¿No es bello un rostro que ya no es el de un muchacho? Parece más

El estado de ánimo es el de la despedida. Este poema, «Writ on the Eve of My 32nd Birthday», que es el último del libro, está escrito como una suma cuidadosa, un inventario de su juventud. Hay en él una ausencia de jactancia, una sinceridad total que le infunda algo más que encanto: provoca nuestra admiración.

I think I had a pretty weird 32 years.

And it weren't up to me, none of it.

No choice of two roads; if there were,

I don't doubt I'd have chosen both.\*

Termina con una afirmación de su vocación como poeta y nos ofrece no la sabiduría, sino la promesa de la sabiduría venidera. Cuidadosamente, se abstuvo de publicar nada más hasta pasados cierto número de años.

Y también hubo el matrimonio. En 1963, Corso conoció y se casó con Sally November, una profesora de veinticinco años, nativa de Shaker Heights, del Estado de Ohio. Si, tal como resultó, ella había oído hablar de la *beat generation* y todo lo demás, pero nada sobre Corso hasta que lo conoció. Y a él le gustó, precisamente por eso. Cuando un periodista de *Newsweek*, que les siguió la pista en su luna de miel, le reprochó a Corso las opiniones que había expresado en «Marriage», el poeta respondió fríamente: «Casarse es un medio para tener un hijo. Nunca he negado la vida. Uno se enamora. ¿Es eso conformismo?»

Esse primer verano lo pasaron aconsejándose mutuamente

lleno. Y mi cabello, / dejó de ser rizado. ¿Es grande mi nariz? / Los labios son los mismos. / Y los ojos, ah, los ojos se ponen mejor cada vez. / 32 y sin mujer, sin niños, sin gritos de niños. / Pero hay mucho tiempo. / Nunca haré más tonterías. / Y por eso tengo que escuchar a los así llamados amigos: / «Has cambiado. Eras tan loco y tan fantástico». / No se sienten a gusto conmigo cuando estoy serio...

(\*) Creo que he vivido 32 años bastante raros. / Y ninguno de ellos estuvo a mi altura. / No tengo dos alternativas; si las tuviera / no duden que escogería las dos.

en un campo de vacaciones en el norte del Estado de Nueva York. Y luego de eso, bueno, estaba trabajando en una especie de libro de viajes que iba a contener todo lo que había visto y experimentado en los últimos años. Pero como quiera que sea, nunca escribió el libro y el dinero empezó a ser un problema. A causa de sus antecedentes penales y de la ausencia de una educación formal, y porque la vida insegura y poco convencional que llevaba lo obligaron a casarse, Corso se encontró muy pronto en dificultades para ganarse la vida en el mundo normal. Trató, de acuerdo, pero de algún modo parecía que siempre o era incompetente o no mostraba interés. Al fin, después de un par de falsos comienzos, decidió volver a Cleveland para trabajar en la floristería de su suegro. Y aquí también fracasó de modo espectacular. «Estaba sinceramente ansioso de hacer algo — me dijo un amigo suyo —, pero trabajar para el padre de ella fue un desastre desde el principio. Para Corso fue muy triste, pero al mismo tiempo muy divertido en sus detalles. Se dejaba llevar y regalaba las flores, se le olvidaba llamar a las ventas y, en general, no hacía las cosas que un empleado de una floristería debe hacer.»

En lo que pudo haber considerado como la última tentativa para ganarse el pan, Corso aceptó una invitación de la Universidad Estatal de Buffalo para trabajar como profesor. Durante años había soñado con encontrar este tipo de trabajo y ahora estaba encantado de que al fin le dieran la oportunidad. No sólo era ésta una forma de ganar dinero en el presente, sino también la posibilidad de un futuro promotor de empleos normales. Todo lo que se interponía entre él y una vida productiva en el mundo normal era el juramento Feinberg.

Cuando aceptó el empleo estaba enterado de eso, pero de algún modo creyó que con él harían una excepción. ¿Después de todo no había ya cinco casos haciendo presión para poner a prueba la constitucionalidad de esa ley del Estado que exigía la firma del juramento? ¿No estaban todos de acuerdo en que la ley nunca se sostendría en los tribunales?

El juramento Feinberg (que llevaba el nombre del legis-

lador del Estado que introdujo la medida) era una declaración escrita testimoniando que el firmante no era comunista y que si lo había sido debía informar sobre ello a las autoridades competentes. En este caso, la autoridad competente era, desde luego, el rector de la universidad, porque la firma era obligatoria en todas las universidades del Estado de Nueva York. Gregory Corso llegó a la Universidad Estatal de Buffalo en enero de 1965 y empezó a dictar un curso sobre Shelley — su viejo poeta preferido — dos veces por semana. Pero se demoró en firmar el juramento y después — en principio — se negó categóricamente. Fue despedido el 8 de marzo. Los estudiantes se sintieron ultrajados, hicieron manifestaciones y empezaron a formar piquetes en la universidad. Pero de algún modo esto no tuvo éxito. Luego los estudiantes acusaron a los profesores de no salir abiertamente en su apoyo, pues si lo hubieran hecho, decían ellos, la administración hubiera cedido.

Y en efecto, pasó poco tiempo antes de que abolieran esta ley. Los profesores de las universidades del Estado ya no tienen que firmar el juramento Feinberg. Pero eso no le hizo ningún bien a Corso. Para esa fecha se había marchado de Norteamérica en su viaje más largo, el matrimonio roto más allá de toda reparación. Permaneció en el extranjero alrededor de dos años, cambiando de escenario a voluntad, pero prefiriendo el levante, Grecia y las islas del Egeo. Allí se sentía más cerca de algo importante. Empezó a escribir de nuevo.

Cuando lo conocí y hablé con él, en el otoño de 1967, hacía poco que Corso había regresado al país. Vivía entonces en Greenwich Street, en el West Village, en un edificio de almas que sólo tenía una esquina destinada a viviendas, no demasiado lejos de Sheridan Square. Corso vivía en la planta baja. «Toque el timbre que no tiene nombre — me dijo Peter Orlovsky —. Le diré que usted va a visitarlo. Lo estará esperando.» Más tarde supe que había cierta tensión entre Corso y el grupo de Ginsberg, debido a que en ese momento semidependía económicamente de la Fundación Ginsberg para Poeta. Sin embargo, nunca lo hubiera imaginado por la bienve-

nida que me dio y el entusiasmo con que me habló de Ginsberg.

El apartamento era una especie de lugar provisional y desnudo, con almohadas, una bolsa de dormir y un colchón como único mobiliario. No había retratos en las paredes, ningún tipo de decoración. Me pareció que Corso podía hacer el equipaje y abandonar el apartamento en el lapso de cinco minutos. Sin embargo, tenía un encanto peculiar, sobre todo cuando me llevó a la parte interior, a un jardín un poco crecido. Nos sentamos allí en sillas extensibles y hablamos largamente bajo el sol de otoño. Había algunos gatos alrededor, dos o tres, creo. Se enroscaban en nuestras piernas al entrar y salir del apartamento. De vez en cuando, Corso cogía uno de los gatos y lo colocaba sobre su regazo, acariciándolo suavemente mientras hablaba. Creo que fue Scott Fitzgerald quien dijo que las personas podían dividirse entre caninas y felinas. Me di cuenta que Gregory Corso era totalmente felino.

Desde el comienzo hablamos de su experiencia como profesor en Buffalo. El trajo el tema, quería hablar de eso y no mostró amargura al recordar lo que había significado para él.

—Buffalo fue una gran experiencia para mí. Sí, realmente. ¿Sabe usted que me despidieron? ¿Sabe el asunto del juramento Feinberg y todo lo demás?

—Sí — le respondí —. He oído algo, pero me gustaría que usted me hablara de eso.

—Bueno, yo estaba dictando un curso sobre Shelley. Imagínese eso. ¡El único que nunca hubiera firmado un juramento de lealtad es Shelley! Y claro, la forma en que marché fue absurda, pero me gustó enseñar. Mi enfoque era muy socrático. Sólo hacía preguntas y dejaba que los muchachos las respondieran y con ese método logramos tocar los temas más importantes de su obra. De modo que a través de sus respuestas yo también estaba aprendiendo algo. Si uno puede establecer una relación verdadera con veinte muchachos en una clase como ésta, bueno, es algo magnífico. Yo diría que me acerqué a ellos de esa manera.

—¿Veía un futuro en la carrera de profesor, tal como lo hacía en Buffalo?

—Creo que lo hubiera pensado un poco — dijo Corso —. Allí había gente estupenda como Charles Olson y Leslie Friedler, y desde luego que yo quería formar parte de todo eso. ¿Quién no? Pero ahora que lo veo desde aquí, dudo sinceramente que hubiera podido seguir.

Corso habló un poco sobre su educación: el período que pasó en la Prisión Clinon, los años de Harvard («Aquello era una fiesta. Durante el día mis amigos me dejaban entrar en las clases o en la biblioteca y por las noches escribía») y sus continuos viajes.

—En cuanto a mí — dijo —, siempre me han entusiasmado las cosas. Quizás demasiado. No sé. Me entusiasman los lugares que visito, la gente que conozco, lo que leo. Y cuando me entusiasmo entonces es cuando empiezo a pensar y a aprender.

¿De quién o de qué ha aprendido? —Lo que más me preocupó cuando empecé a aprender fue dónde buscar la sabiduría. Y luego, la respuesta: ¿A quién puede acudir un poeta sino a otro poeta? — se rio sonoramente y después agregó, como si recordara —: ¡Nunca más a ese Dios católico! Un poeta a quien leí y de quien aprendí mucho fue Randall Jarrell. Me hacía ver las cosas a mi alrededor — las mujeres gordas en los supermercados. Mira eso, me decía. ¿Qué?, diría uno que no ve nada extraordinario en ellas. ¡Pero de repente uno ve! De ese modo me iluminó, me hizo ver las cosas.

—Y claro, uno aprende de la experiencia. Permítame que le diga que he llevado una vida bastante extraña. Con todo lo que me ha pasado podría escribir un libro para hacer dinero. Pero no lo haré. Quizás escriba una pieza de teatro.

Le dije que me hablara de las fuentes de su poesía. ¿Qué influencias ejercieron las lecturas en su obra? ¿Su experiencia?

—Ah, bueno, usted sabe, todo eso juega un papel importante — encogió los hombros —. Desde luego, persisto en lograr todo a través del lenguaje. Ese es el interés primordial de algunos poetas. Aunque muchos dirían que estoy loco, creo que ése es el interés primordial de McClure. De modo que yo también estoy en eso, por supuesto, pero también estoy ate-

rrado a mí mismo, a todo lo que he sido y lo que soy en el momento de escribir. Así que de esa forma, siempre he escrito para mí mismo. Pero los poetas que siempre se inyectan a sí mismos en su poesía tienen por lo general un suicio Yin.

Dijo esto a sus propias expensas y en la forma en que se hace una confesión incómoda, aunque no se molestó en explicar su significado. (La idea era que el aspecto femenino y pasivo de su personalidad no estaba bien desarrollado.)

—Hoy — continuó — si uno lo tiene perfecto aquí — se golpeó el pecho a la altura del corazón —, también queda perfecto en la página. Pero, usted sabe, es difícil. La vida, la muerte, la sociedad siempre se introducen en nuestro cerebro. A veces uno puede sacárselos de la cabeza y adoptar la rutina de escribir. Pero es necesario tener la certidumbre para hacerlo. Eso es lo que pasa. Algunos creen que la tienen. Mi amigo Allen [Ginsberg] la tiene, sin duda, y por eso lo envidio. El sabe lo que hace y dónde se encuentra, todo el tiempo. Ciertamente yo no — Corso hizo un gesto de impotencia y agregó como si hablara para sí —: ¿Una bolsa de agua tiene que pasar por todo esto?

Me quedé perplejo.

—¿Una bolsa de agua? — le pregunté, sin tener idea de lo que quería decir.

Se encogió de hombros.

—Oh, eso es lo que dice Burroughs. El dice que sólo somos cuerpos, bolsas de agua — de repente, asumió una actitud y empezó a hablar en una forma nasal y lenta que parecía ser una imitación de Burroughs —: Estamos metidos dentro de un naufragio, hombre, hay que darse cuenta. Deja que pasen los estragos. ¿Por qué preocuparse por las guerras? Siempre suceden — luego volvió a ser el mismo, haciendo hincapié en el asunto con ansiedad —: En cuanto a mí, pongo en duda la idea de que sólo soy una bolsa de agua. Mi cuerpo, tal vez, pero no estoy convencido. Creo que soy una realidad más importante que eso. Recuerde que una vez, en Tánget, estaba con Timothy Leary, Burroughs y Francis Bacon tratando de

demostrarle a Burroughs lo que yo quería decir. Entonces les dije que si quería podía desahucarme de ellos con una sola bala. Así — hizo una pistola con el índice y el pulgar y se la llevó a la sien para demostrárselo —. ¡Bang! Han desaparecido, ¿comprende?, pero yo todavía estaré allí.

Acababa de nombrar a Burroughs y ya había mencionado a Ginsberg un par de veces, de modo que para tantear la base le pregunté por Kerouac.

—¿Jack? Lo veo de vez en cuando. La última vez que lo vi fue hace dos años. Es un alma dulce. Verdad que lo es. Usted sabe, se casó con una griega, un amor de su juventud: se casó con ella a los cuarenta y tres años. ¿Comprende? El sigue adelante. Yo también. Ahora tengo treinta y siete años. Ninguno de nosotros es joven en la forma en que éramos cuando la publicidad nos «descubrió».

—¿Cuando usted se incorporó a la *beat generation*?

—Sí, cierto — se echó hacia atrás y miró por un momento el cielo brillante de setiembre —. No éramos sino cuatro personas. Yo no sé si puede llamarse una generación. ¿Lamaría usted a eso una generación? Eso suena un poco a Madison Avenue. Fue como decir aquí estamos nosotros, hablando con nuestras propias voces, y la publicidad no nos podía controlar. De modo que no les quedó más alternativa que «descubrirnos».

—Pero algo resultó de allí, ¿no es cierto? — le pregunté —. ¿No hubo una especie de revolución?

—De acuerdo — y movió una mano rápidamente, con diferencia —. Tal vez fue un *tipo* de revolución, pero una revolución sin derramamiento de sangre; en su mayor parte, una revolución poética. Le garantizo que el asunto de los *hippies*, esos muchachos que usted ve ahora en St. Mark's Place, salió de nosotros, de nuestra pequeña bolsa de trucos. ¿Se inspiraron en nosotros? Bueno, ellos no escriben, de modo que por ese lado no se puede saber nada, pero vaya por ahí y eche un vistazo. Los *hippies* están poniendo en práctica lo que los *beats* escribieron. Todo el asunto nuestro resultó como una campaña de publicidad de Madison Avenue, usted sabe, cuando ellos

dicen que algo va a suceder y de repente ahí está, pero quizás porque ya estaba pronosticado.

Le pregunté sobre lo que estaba escribiendo. Desde hacía algún tiempo no había visto nada publicado.

—¿Quizás es porque no he buscado bien?

—No —dijo con una negación firme de la cabeza—. No he publicado nada en los últimos cuatro años.

—¿Por qué? —le pregunté—. ¿Ya no escribe más?

—Oh, no, no. Venga aquí. Déjeme mostrarle —se levantó para que lo siguiera al interior del apartamento, hasta la bolsa de dormir. Debajo de ella, de una especie de mochila que tenía en un extremo, sacó un grueso manojó de papeles—. ¿Ve esto? —dijo—. Es el trabajo de cuatro años, o quizás más, porque algunos de estos poemas los he guardado desde mucho antes, para estar seguro de si estaban bien. Tengo mucho escrito aquí, pero quiero estar totalmente seguro de que está bien, ¿comprende? Siento que debo estar en capacidad de apoyar estos poemas. En este momento se escribe y se habla mucho. Debo estar seguro que estos poemas me importan, al menos, para publicarlos.

»¿Comprende? Por eso es que he hecho todos esos viajes. He pasado cuatro años pensando, tratando de ir a la raíz de las cosas. Siempre he tenido el temor de que lo único que sé escribir es poesía, de modo que decidí aprender. Permanecí en Europa —en Grecia, en Creta— y lei los libros antiguos —el *Gilgamesh*, la Biblia, el *Libro tibetano de los muertos*, toda la literatura griega —tratando de mejorar.

»De eso es de lo que hablan estos poemas —sacudió el manojó de papeles—. Y por eso es que quiero estar seguro de ellos.

Durante los meses siguientes busqué su nuevo libro de poemas, pero todavía no había aparecido. Traté de localizarlo una vez más en Nueva York, pero me dijeron que se había marchado a la costa del Pacífico. ¿Cómo podía hacer para localizarlo allá? Bueno, me dijeron, está un poco raro, no habla con nadie. Si quería ponerme en contacto con él podía escribirle a «City Lights», a cargo de Ferlinghetti. Cuando se me

presentó un viaje inminente a San Francisco le escribí, pero no recibí contestación. Cuando vi a Ferlinghetti le pregunté por Corso. Sólo encogió los hombros y dijo:

—Está un poco amargado.

Le pregunté si había recibido la carta que yo le había escrito:

—Sí, claro —dijo Ferlinghetti—. Lo vi leyéndola. Pero movió la cabeza y se marchó sin decir nada.

Pasaron varios años antes que el manojó de papeles que me mostró esa tarde en su apartamento, se convirtiera en un libro. Cuando al fin apareció publicado, me encontré sonriendo a menudo a medida que lo leía, el reconocer las ideas, fragmentos y trozos de datos personales que habían surgido de nuestra conversación. Con los lugares que mencionaba en sus poemas podría haber reconstruido un itinerario que se ajustaba bastante bien con el que me había trazado. Y por cierto que la evidencia de erudición se manifestaba en «Geometric Poem», ese poema extraño y extenso, festoneado como un jeroglífico, cuya influencia era claramente el *Libro tibetano de los muertos*. Pero también se advertía en «Eleven Times a Poem»:

«Pienso en el *Gilgamesh*... Gil / a horcajadas sobre el Zigurat de cedro rojo bronce con rampas / en todos esos toros blancos de las energías del cielo...» Los nombres están nombrados, las anécdotas particulares están narradas. Es un libro que contempla con un suspiro una década pasada.

El tono es elegíaco y este detalle está subrayado por el título: *Elegiac Feelings American*, que es el título del poema más largo del libro, una especie de requiem en verso dedicado «a la memoria inolvidable de John Kerouac». Es un trabajo excelente, un poema solemne para una ocasión solemne, que me atrevería a juzgar como el mejor de Corso. El verdadero logro del poema yace en la dualidad del tema. Corso ha escrito un poema que es a la vez una elegía por la muerte de un amigo y un conmemorativo por una Norteamérica agonizante:

Yours the eyes that saw, the heart that felt, the voice that

sang and cried; and as long as America shall  
live, though ye old Kerouac body hath died,  
yet shall you live...\*

¿Cómo encuadra Corso la visión que Kerouac tenía de Norteamérica, su amor por el país, con la realidad norteamericana?

The prophet affects the state, and the state affects the prophet—What happened to you, O friend, happened to America, and we know what happened to America—the stain... the stains. O and yet when it's asked of you «What happened to him?» I say «What happened to America has happened him—the two were inseparable». Like the wind to the sky is the voice to the word...\*

Y nuevamente se trata de un poema profundamente personal, un poema que revela una cierta sensación de misión y de solidaridad para con los demás protagonistas *beats*, algo que nunca admitiría en la conversación:

We came to announce the human spirit in the name of beauty and truth; and now this spirit cries out in nature's sake the horrendous imbalance of all things natural... elusive nature caught! like a bird in hand, harnessed and engineered in the unevolutional ways of experiment and technique.\*

\* Tuyo los ojos que vieron, el corazón que latió, la voz que / cantó y gritó; mientras Norteamérica viva / aunque tu viejo cuerpo de Kerouac ha muerto / vivirás.

\* El profeta afecta al estado y el estado afecta al / profeta—Lo que te pasó a ti, oh amigo, / le pasó a Norteamérica, y todos sabemos lo que / le pasó a Norteamérica: la mancha... las manchas / Oh y entonces cuando me preguntan «¿Qué le pasó a él?» / yo digo: «Lo que le pasó a Norteamérica le ha pasado / a él: los dos eran inseparables». Como el viento para el cielo, así es la voz para la palabra...

\* Vinimos a anunciar el espíritu humano en nombre de / la belleza y la verdad; y ahora este espíritu grita / por amor a la natu-

176

Estas son las cosas que dice y mucho más, pues se trata de un poema extenso y complejo. Lo he citado bastante, creo, para indicar la profunda gravedad, bellamente sostenido, de su estilo. Aquí no hay nada de la amplitud ni del humorismo de sus poemas anteriores. *Elegiac Feeling American* es un poema de gran madurez y (algo que nunca habíamos visto en la obra de Corso) de fuerza. Es la obra de un hombre que al fin ha tomado una decisión fundamental: ser un artista.

raleza el horrendo desequilibrio de / las cosas naturales... ¡la elusiva naturaleza atrapada! como / un pájaro en la mano, enjaulado y manido por las / formas sin evolución del experimento y la técnica.

177

## CAPITULO NOVENO

### UN MOVIMIENTO GRANDE Y FELIZ

Un día, cuando todavía me hallaba ocupado reuniendo el material para este libro, le comuniqué por casualidad a un oficial de la Agencia de Información de los Estados Unidos, en Washington, que tenía la intención de escribir algo sobre los *beats*. El oficial se mostró interesado.

—¿Usted se refiere a Kerouac, a Ginsberg y toda esa gente? — me preguntó—. Pues no se imagina cómo se ha difundido el interés por ellos. He conocido escritores y profesores en lugares tan distantes como Beirut, Karachi y Helsinki, donde nunca han oído hablar de otros escritores norteamericanos sino de Ginsberg y Kerouac. Es asombroso. Uno puede olvidarse de Hermann Melville, Mark Twain y Henry James. La única literatura norteamericana que conocen es la de la *beat generation*. Y además es la única que les interesa. Les gusta mucho.

Ese es el tipo de impresión que han hecho los *beats* en gente hasta de los rincones más apartados del mundo. No se trata sólo de que eran jóvenes, porque otros escritores norteamericanos — Hemingway y Fitzgerald, por ejemplo — eran mucho más jóvenes cuando por primera vez se dieron a conocer y simbolizaron la juventud y el vigor en una forma que en realidad los *beats* no lograron nunca. Pero ninguno de ellos llegó a ser tan ampliamente conocido, ninguno inspiró tan



sincero entusiasmo en todo el mundo como Kerouac, Ginsberg, Corso y su grupo. El movimiento de alcance internacional que dieron a luz — llámelo *beat*, *hip* o *underground* — ha sido el único originado en Norteamérica. Hacia 1965 estaba tan en boga que cuando Marion Magid, de *Commentary*, fue enviada por *Esquire* para recorrer Europa y escribir un artículo con el engañoso título de «The Death of Hip», descubrió francamente para su sorpresa que el movimiento no estaba muerto. Después de 10,000 palabras, en las que examinaba activamente los países visitados, finaliza diciendo: «Los encontramos primero en Londres, pensando que habíamos tropezado con un enclave accidental, sólo para descubrir, a medida que continuamos, que enclaves como ése se podían hallar en todas las ciudades, cuarteles generales de lo que podía llamarse la cultura de la marihuana, con instituciones, ideologías y éticas propias». Y hoy, desde luego, con la subcultura *hippie* manifestándose en casi todos los países occidentales (y también fuera de ellos) no se puede negar seriamente que lo que empezó hace años en Norteamérica como un movimiento literario, se ha convertido en un movimiento social de dimensión internacional.

¿A qué se debe todo esto? ¿Por qué captaron la imaginación de tanta gente? ¿Qué significaron los *beats* para el creciente ejército de seguidores que por su parte representaban tantas culturas y estilos nacionales diferentes?

Creo que la atracción de los *beats* se debió, primera y fundamentalmente, a que eran norteamericanos. Recuerden que surgieron a fines de los años cincuenta, y con seguridad ninguna década ha pertenecido tanto a una nación como la del cincuenta a Norteamérica. A los ojos del mundo, los Estados Unidos seguían viviendo cómodamente del capital moral que habían ganado con la derrota de la Alemania nazi en la segunda guerra mundial. Y si la conquista del Japón había sido estropeada de algún modo por la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, no obstante, la enorme capacidad técnica que se había desarrollado a partir de la bomba, en sí misma, inspiraba respeto. Algo ayudó también el hecho de que cuando

Norteamérica tuvo los medios nucleares apropiados para someter a su voluntad a la Unión Soviética (o a cualquier otro país), rehusó hacerlo. Las dos naciones más poderosas han llegado a un estancamiento. El giro inquietante de la postguerra, cuando parecía que los países uno tras otro estaban cayendo bajo el dominio comunista, había terminado aparentemente con los Estados Unidos manteniéndose firme y haciendo una guerra de límites en Corea. Era una época dorada. Eramos el país más rico, más fuerte, más libre, más virtuoso y más generoso de la tierra, y los norteamericanos, el pueblo más fuerte, más inteligente y mejor. O así, de todos modos corría el mito.

Hacia el final de la década, esta imagen empezó a marchitarse un poco, el dorado empezó a desprenderse en escamas. Sucedieron varios conflictos específicos como el Sputnik, el incidente del U-2 y también el tardío descubrimiento de que teníamos un «problema negro». Pero lo más importante fue, sin embargo, que el mundo empezó a cansarse un poco de nosotros. Nos habíamos vendido de modo excesivo y vergonzoso. No importaba la imagen excelente que habíamos asumido en público, porque en privado teníamos que admitir que Norteamérica no era ni un país fuerte ni una sociedad perfecta como habíamos pretendido. Lo único que se necesitaba era que apareciera alguien que lo dijera en voz alta.

Algunos lo hicieron. Estos fueron los *beats*. Y lo que ellos simbolizaron ante el mundo, indigesto por haberse atiborrado con el mito norteamericano, fue el alivio de la regurgitación. Los *beats* regurgitaron. Vomitaron y dejaron la suciedad temblando en el suelo a la vista del mundo. Gritaron que no buscaban la clase de éxito material que todo el mundo en Norteamérica se esforzaba por conseguir. Y si todo lo que la cultura podía ofrecer era la oportunidad de un golpe de suerte, ellos declararon que eso no era suficiente. La fama de negadores que los *beats* adquirieron muy pronto les ayudó a crear su propio mito. Pero el suyo era una especie de antimito que ponía al revés la imagen de Norteamérica. En vez de la pulcritud norteamericana, ofrecieron la suciedad; en vez del trabajo, la pe-

reza; y en lugar de la moral oficial fundamentalmente protegente, ofrecían la moral suya, una moral con principios pero sin reglas. Esta es la forma como los *beats* veían el mundo en general. Al aceptarlos, era posible rechazar algunos aspectos de la cultura norteamericana y al mismo tiempo retener el afecto hacia las cualidades del carácter nacional que siempre han resultado más interesantes: la informalidad, el entusiasmo, la disposición hacia la aventura y una especie de llana y atrevida sinceridad.

De todos los miembros de la *beat generation*, Allen Ginsberg fue quien encarnó a la perfección estas cualidades y quien llegó a ser más conocido. Los *beats* formaban un grupo ambulante. Siguiendo el ejemplo de Jack Kerouac y Neal Cassady, hicieron un pasatiempo del recorrido de uno a otro extremo del continente norteamericano; muy pronto siguieron los pasos de Bill Burroughs hasta ciudad de México y, de haber tenido la oportunidad y un pasaje de barco, se hubieran trasladado a Europa y al Mediterráneo sin dificultad. Pero Ginsberg viajó más lejos. Hizo una especie de peregrinaje, divulgando el evangelio *beat* dondequiera que iba con el entusiasmo y el fervor de un verdadero creyente.

Se aparecía en cualquier parte. Viajando casi siempre en compañía de Peter Orlovsky y a veces también de Gregory Corso y de algún otro, Allen Ginsberg se trasladó al Perú en una expedición de drogas; llegó a Inglaterra en la época en que se empezaba a hablar de los *beats*, y luego fue a visitar a Burroughs en Tanager (donde, como se ha dicho erróneamente, al vuelo entre una y otra inyección y partió con *The Naked Lunch*). Durante casi dos años, en lo que constituyó una peregrinación, permaneció en la India hablando con los Sahus y recibiendo la enseñanza de los gurús, profundizando el tipo personal de filosofía hindú que ha practicado desde entonces. Al regresar de la India, en 1963, tomó un «descanso» de algo más de un año y luego se puso de nuevo en camino. Primero estuvo en Cuba, de donde fue expulsado por hablar irrespetuosamente de la revolución. Luego viajó a Rusia y a Checos-

lovaquia, donde primero lo coronaron «rey de mayo» y después lo expulsaron bruscamente por supuestas actividades homosexuales.

¿Qué clase de impacto produjo Allen Ginsberg en los lugares que visitó? *The Liverpool Scene*, una antología de la obra de la inconfundible escuela de «poesía pop», trae unas declaraciones del poeta de Liverpool, Adrian Henry, sobre la memorable ocasión de Merseyside: «Allen Ginsberg tiene tanta personalidad que uno no puede ignorarlo: es un hombre que se levanta y habla con uno y uno no puede dejar de sentarse y escucharlo. En Liverpool produjo un efecto fantástico. En Londres fue diferente, allí no se sintió tan libre. Lo que sucedió fue que en Londres nadie lo conocía; lo llevamos a las tabernas y el resultado fue que la gente empezaba a preguntar: "¿Quién es ese tipo raro que está contigo, el que lleva el cabello largo?". Y Allen se ponía a hablar con uno durante cinco minutos, luego se iba a hablar con otro, y después uno lo veía hablando con otro. Y durante semanas, la gente continuó yendo al lugar y preguntando: "Oye, ese norteamericano con el cabello largo que estaba sentado contigo, qué inteligente es, ¿verdad?". Usted sabe, gentes de todas clases y condiciones quedaron tremendamente impresionadas por él. Y lo mismo pasó con los músicos. Lo llevamos a "La Caverna" y al final subió al despacho y trabó una discusión con dos instrumentistas de los grupos de baterías, y extrajo sus címbalos y se puso a tocar ritmos tibetanos y todo el mundo estaba impresionado».

Y por ese motivo las impresiones fueron mutuas. Ginsberg había ido a ese puerto gris y pendenciero del condado de Lancaster, en el momento en que el movimiento *beat* de Mersey hacía furor, para saber qué estaba pasando en la atmósfera contaminada del lugar que había producido los *beatles* y los grandes grupos de música pop. Regresó declarando que Liverpool era «en la actualidad el centro de la conciencia del universo humano. Allí todos esos hermosos jóvenes de cabello largo, dorado y angelical están convirtiendo la forma humana en divina».

Sin embargo, la influencia *beat* lo había precedido en Liverpool. Roger McGough, otro de los poetas pop, recuerda que cuando la antología de Allen, *The New American Poetry*, apareció en la ciudad, todo aquel que estaba interesado en la literatura parecía tener un ejemplar, y en las tabernas unos a otros se recitaban los poemas a gritos por encima de la muchedumbre. «Adrian Henry era puro Ginsberg —dice McGough—. A mí me gustaban Corso y Ferlinghetti. Todo era estupendo y totalmente nuevo para nosotros. Ellos escribían sobre las cosas que veían a su alrededor y ésa parecía ser la forma correcta. De modo que todos empezamos a tratar de hacer exactamente lo mismo. Al principio era muy divertido. No hacíamos más que imitarlos. Todo el mundo estaba escribiendo poemas con taxis amarillos, que desde luego no hay en Liverpool. Pero finalmente, a través de los *beats* descubrí a Liverpool y empecé a escribir sobre las cosas que me rodeaban. Esa fue la gran lección que nos dieron.»

Y esa era la gran lección que estaban dando a los escritores de Gran Bretaña y de Europa. Y en efecto, a medida que sus obras se hacían accesibles a través de las traducciones, los *beats* empezaron a tener imitadores y discípulos en los países que no hablaban inglés. El más escandaloso y enérgico de todos era el holandés Jan Cremer, cuya fantasía autobiográfica, *I Jan Cremer*, se convirtió en un best-seller en su país en 1964. En cierto modo, su libro debía casi tanto a Mickey Spillane y a Henry Kane como a Jack Kerouac, pues las chicas con quienes se acostaba tenían nalgas protuberantes y senos colosales (para mayor información lean *My Gun is Quick* o algún otro), y además era brutal con ellas y con sus rivales. Pero el vigor informal y espontáneo de ese primer libro y del siguiente, *Jan Cremer Writes Again*, es tan totalmente *beat* como el estilo de vida maníático y excitante que ensalza. Jan Cremer parece estar atrapado en lo que McGough llamó la influencia *beat* de los taxis amarillos. En algún lugar de su segundo libro, Cremer declara: «Toda mi vida he sido un americano», y créame, se siente. Al describir una escena siempre coloca en un rincón una radio tocando a todo volumen a

Fats Domino o a Elvis Presley, o pone un disco de Art Blackey en el gramófono. Ciertamente empieza de la siguiente forma: «Bajo la niebla matutina, la piel de ella emitía un brillo Max Factor». En realidad, insiste tanto en esta constante barrera de americanismos y se entrega tan desvergonzadamente a la idolatría yanqui, que a medida que leemos es necesario recordar de vez en cuando que eso fue escrito originalmente en holandés.

«Yo sabía que algún día iría a Norteamérica. Tenía que ir. Era mi paraíso. Mi Valhala. Cumpliría mi promesa. Trabajo difícil y dinero fácil.» Este ritornelo se repite incesantemente en su obra. Y cuando Marion Magid lo encontró en Amsterdam, durante su recorrido de inspección del panorama *beat* internacional que estaba haciendo para *Esquire*, Cremer le dijo: «Me marchó a los Estados Unidos. Europa es muy poco para mí». Por fin llegó a su paraíso, a su Valhala. Llegó aproximadamente para la fecha en que *I Jan Cremer* aparecía en edición norteamericana. Seymour Krim, el crítico confesional de los *beats*, contribuyó generosamente escribiendo una introducción para el libro, donde empieza diciendo que Cremer «puede considerarse dignamente como el brillante hijo ilegítimo de los años sesenta de esos gigantes de la autobiografía imaginativa: Louis Ferdinand Céline, Henry Miller, Jean Genet y Máximo Gorky», pero termina revelando cierta incomodidad ante la pasión desvergonzada y despiadada de Cremer por hacerse promoción. Más adelante agrega: «Le gustaría ser una imagen de la fantasía, "un ídolo del mundo", como dice él, que mira directamente a los ojos de uno sin sonreír, una mezcla turbulenta de Bobby Kennedy, Eryuhenko y Casius Clay...». Yo diría que esta ambición no la ha logrado todavía.

Pero si por todas partes había *beats*, en Holanda, en Turquía, en Francia, en Alemania (y sin duda que los había), en ningún lugar el movimiento tuvo un impacto más grande y perdurable que en Inglaterra. Había muchas razones para ello, pero la mayoría tenían que ver con el ascenso de los Estados Unidos a la posición de líder indiscutible del mundo de habla inglesa. Tal como ha sucedido con frecuencia, el poderío polí-

tico y militar trajo también el dominio cultural. O quizá, en el caso de Norteamérica, que ha tenido una cultura nacional fuerte y definida desde principios de siglo, sucedió lo contrario. Quizá la penetración cultural vino antes e hizo posible todo el resto. De cualquier modo, el dominio cultural de Norteamérica, hoy por hoy, es un hecho y quien lo dude es por referir a esto como a una verdad general — es decir a todos los niveles, de arriba a abajo —, aunque es mucho más aparente en el dominio de la cultura pop. Cada vez más, con los grupos y subgrupos que cruzan el Atlántico en ambas direcciones, con la televisión tan parecida en los dos países y con el control casi completo del capital norteamericano sobre la industria cinematográfica inglesa, lo que los jóvenes de Inglaterra vieron, pensaron y escucharon durante los últimos doce o quince años, estuvo ampliamente determinado por las tendencias en voga en Norteamérica. Por debajo del nivel universitario, los jóvenes ingleses reciben mucho más directamente la influencia de la cultura pop norteamericana que la de su propia valiosa cultura.

En un sentido, la han adoptado como la anttesis de la cultura oficial. Por tanto, como extranjeros, los *beats* provocaron una atracción directa y poderosa entre los jóvenes de la clase obrera o entre aquellos que, por razones sociales o de gusto, eran hostiles a la cultura universitaria inglesa. En la medida en que los *beats* representaban la cultura pop norteamericana y que además inspiraban la cultura pop norteamericana, fueron aceptados por las grandes masas de jóvenes de Gran Bretaña.

Y la aceptación llegó temprano. Ya en 1961, un escritor joven, firmemente enraizado en el mundo musical pop, llamado Ray Gosling, ofreció una descripción en argot de la joven generación inglesa en ascenso: «Es la *beat generation* completamente europeizada con repudios a la bomba, con el jazz y las artes populares. Y la verdad es que todos se mezclan en los bares, tabernas y conciertos de jazz».

La cita está tomada de un libro interesante sobre el desarrollo del *underground* inglés, titulado *Bomb Culture*, cuyo autor es Jeff Nuttall, poeta, pintor y antiguo trompetista de jazz. Nuttall hace hincapié, con bastante acierto, en el aspecto político que el movimiento ha tenido en Inglaterra. En verdad, también en Europa y dondequiera que aceptaban el estilo *beat*, siempre era por gente que tenía una orientación más política que los inspiradores norteamericanos originales (por ejemplo, los Provos, en Holanda, y Rudi Deutschke en la República Federal Alemana). Al examinar el desarrollo del *underground*, Nuttall da igual importancia al movimiento inglés contra la bomba, a la pasión por la música pop y a la influencia norteamericana en las artes, especialmente la de los *beats*.

Y señala que, en Inglaterra, el acontecimiento central de la cultura antibomba o cultura de la bomba, fue el célebre recital poético que se llevó a cabo el 11 de junio de 1965 en el Albert Hall. Esa noche se incorporaron todos los elementos adecuados. Sobre este punto todo el mundo está de acuerdo.

Fue un suceso impulsivo. Organizado aproximadamente en una semana, el recital fue anunciado como la «Primera Encarnación Poética Internacional», y, además de una cantidad de excelentes poetas ingleses, incluía a Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y al poeta ruso André Voznesensky. Para el movimiento inglés significó un punto de referencia. Ciertamente, constituyó un éxito; no hubo dificultad para llenar el enorme auditorio londinense. Pero quienes lo organizaron y aparecieron en el recital, sentían un orgullo especial en que el movimiento *underground* inglés hubiera llegado tan lejos y fuera ahora visible. Había un optimismo apocalíptico en el anuncio de la «Primera Encarnación Poética Internacional» que fue leído una semana antes en una conferencia de prensa y el cual empieza así:

¡Inglaterra! ¡despierta! ¡despierta! ¡despierta!  
¡Tu hermana Jerusalén te llama!

Y continúa con una letanía de editoriales, publicaciones e instituciones amistosas:

¡Ahora! ¡La sigmática New Directions residuo de Better Books y el activo Times con la obscura New Departures! ¡La revolución del alma City Lights...!

Y finaliza dirigiéndose expresamente a quienes simpatizaban con el movimiento, pero que se sentían aislados en Manchester o Coventry, sufriendo en la soledad y el silencio:

¡Ustedes no están solos! ¡Presunción milagrosa! ¡Oh, insurrección invisible del corazón sagrado! ¡Albión! ¡despierta! ¡despierta! ¡despierta! ¡Oh, descarado carro de música! ¡Las palabras se hacen evidentes a través de su real desnudez! ¡Síntesis global habitual de esta eternidad! ¡Por siempre los locos inmortales de nadie!

Ese fue el tipo de velada. Había electricidad en el aire y éxtasis en los corazones de quienes habían venido (Coventry y Manchester estaban allí) para hacer acto de presencia. La multitud era alegre, ruidosa, pero definitivamente respetuosa. Según ella, la conducta adecuada no era sentarse y escuchar con dócil silencio, sino tomar parte en lo que parecía un acontecimiento milagroso. Esta estampa y otras que caracterizaron la atmósfera total, loca y alegre que predominó esa noche, fue captada por Peter Whitehead en su film *Wholly Communion*, un documental sobre el recital de Albert Hall que en su intención y sentimiento prefigura a *Monterey Pop* y a *Woodstock*.

Ninguno de los poetas británicos que leyeron sus poemas esa noche, hubiera sido aceptado por las universidades, salvo quizá Christopher Logue y George Macbeth. Según la norma restringida del «establishment» poético, componía un grupo un poco despreciable: casi todos eran muchachos de escuelas públicas elementales, que habían trabajado dentro y fuera de fábricas y en sindicatos antes de mezclarse con el movimiento. Uno de ellos, Adrian Mitchell, que esa noche hizo que el tea-

tro se viniera abajo con la lectura de su poema: «You Get Used to it», describió más tarde el enorme significado que ese momento había tenido para ellos: «Ginsberg, Ferlinghetti y Ertuhenko abrieron las puertas y nosotros nos arrojamos fuera, parpadando y bebiendo la luz. En los últimos cinco, seis o siete años, cada vez mayor número de poetas ingleses han dado puntapiés en la isla, inyectando transfusiones de adrenalina en los sótanos, en las salas de los Consejos Municipales, escuelas, clubs, tabernas, teatros, en todas partes. Dondequiera que había suficiente público que sabía que la poesía estaba cerca, aparecían ellos y empezaban a masacullarla. De modo que no es una sorpresa que hayan asistido más de 6.000 a la fiesta del Albert Hall. No se trataba de un comienzo, sino de una demostración abierta de que algo se había estado cocinando a fuego lento durante años».\*

En ese momento se hizo evidente la existencia sana de un movimiento que Mitchell estaba seguro superaría finalmente las dificultades: «Quiero que la poesía eche por tierra los muros de su tumba-museo y aprenda a sobrevivir en el mundo corrosivo y real. Los muros son fuertes, pero hay cien Josés trabajando». Sentimientos como éstos encontraron expresión en el moderno tipo de literatura que producía directamente el movimiento *beat*. Claro, con bastante naturalidad porque las dos eran protestas contra las restricciones sofocantes de la cultura oficial y del espíritu nacional. De muchas formas, el *underground* británico y los *beats* norteamericanos hacían frente fundamentalmente a las mismas restricciones. Y precisamente, de muchas formas, los dos no eran sino simples divisiones separadas de un gran movimiento que había empezado en 1955 con el recital poético de San Francisco y que ahora baría por el mundo.

Hay buenas razones para considerarlo de este modo. Hay aquí una continuidad impresionante, no sólo en el estilo, senti-

\* Citado del libro de Michael Horowitz: *Children of Albion: Poetry of the Underground in Britain* (Harmondsworth: Penguin, 1969).

miento o ideas, sino también en las personalidades específicas que proseguían la obra de tiempo en tiempo y de lugar en lugar. Una y otra vez, la misma gente parece emerger y sumergirse, sólo para emerger de nuevo en otra época, en otro lugar, diciendo las mismas cosas e influyendo en gente nueva más o menos del mismo modo que antes.

Un caso ejemplar es Alexander Trocchi. Este escocés de apellido italiano se hallaba esa noche en el escenario del Albert Hall. Fue el único entre los presente que leyó un trabajo en prosa, pero, ese trabajo en prosa es *Cain's Book*: impulsivo, brutal y, sin embargo, accidentalmente hermoso en su honestidad. Como testimonio de la vida de un drogómano, se coloca muy cerca de *The Naked Lunch*, de William Burroughs, aunque de modo diferente. Es una confesión expresada en fragmentos inconexos, en trozos de un infierno tan real que sobrevive en las dislocaciones rudas del tiempo y del espacio en que nos sumerge su lectura. Las dificultades son también del autor, y él hace hincapié en ellas a lo largo de *Cain's Book*:

Quando escribo tengo dificultades con los tiempos verbales. Donde *estaba* mañana es donde *estoy* hoy, donde *estaría* ayer. Tengo horror de hacer fraude. Todo es muy difícil, mucho más el pasado que el futuro, porque éste, al menos, es probable, calculable, mientras que aquél está más allá del alcance del experimento. El pasado siempre es una mentira; atado a nosotros por el olor de los antecesores. Desde el principio es importante tratar estas cosas con ligereza. A medida que los fantasmas salen de sus tumbas, los coloco cuidadosamente en la urna y los entiero de nuevo.

Yo diría que lo anterior es, en parte, una declaración de su posición filosófica y, en parte, una descripción de los problemas que enfrentan los drogómanos que escriben. («En realidad, sólo era un manojó de notas — dice Trocchi —. Pero yo escribí sin detenerme y el final de todo estaba originalmente

en el principio.») Pero finalmente debe representar también una especie de aceptación resignada de la confusión por el rumbo que había tomado su vida y la velocidad con que había transcurrido. Sus tiempos verbales han empezado a velarse un poco.

Uno puede captar algo de eso cuando lo conoce: que lo rodea una especie de inmutabilidad ante lo extraño del mundo, una sensación de que ha hecho el juramento de no manifestar sorpresa por nada. Y una cantidad de cosas sorprendentes le han sucedido. En 1950, apenas un muchacho, se marchó a París para demostrar que era un poeta, y se entredó en la edición de una pequeña revista, llamada *Mérim*, que tuvo una vida breve pero distinguida entre 1952 y 1955. En 1955 escribió su primera novela, *Young Adam*, que dice haber escrito como reacción a *El Extranjero*, de Camus. («Me pareció que ese tonto de Meursault se resignaba con demasiada facilidad.») El tema de *Young Adam* es la sobrevivencia, y a la «sobrevivencia» se redujo casi en seguida la propia vida de Trocchi. De París pasó a Nueva York y allí se convirtió en un drogómano. Su vida como gabarero entre los muelles de Nueva York y Nueva Jersey, sin futuro como le hubiera parecido a un tipo emprendedor, era precisamente lo que se requería para mantener vivo a un drogómano. Sólo tenía que hacer un mínimo esfuerzo; bastaba con pasar allí la mayor parte del tiempo. Mientras pudiera hacer de vez en cuando sus viajes al Village para buscar su contacto, se sentía libre para todo. Este es el tema de *Cain's Book*: las noches trabajando como remolcador en una gabarra que cruzaba el puerto de Nueva York, con la lluvia golpeándole la cara; los días en su tatina, después del trabajo; los fines de semana con los grupos de drogadictos en las esquinas más oscuras del Village. Aunque todo esto no hubiera servido como materia para una novela convencional, la inmediatez y realidad de la escritura la convierten en un libro que una vez leído no se puede olvidar.

Que haya sido escrito, a fin de cuentas, representa un tributo a la vocación de Trocchi como escritor y a los amigos

que lo ayudaron en ese período difícil de su vida. Desde luego, a Dick Seaver, quien lo ayudó en la publicación de *Mertin* y que entonces trabajaba como editor en Grove Press, la editorial que finalmente publicó *Cain's Book*. Otros contactos que hizo a través de *Mertin* fueron Allen Ginsberg y Peter Orlovsky. Por medio de Ginsberg, por supuesto, llegó a conocer a mucha gente, pero el más importante de todos fue Irving Rosenthal (fundador, junto con Paul Carroll, de *Big Table* y autor del escabroso *Sheeper*). «Rosenthal y su grupo — dice Trocchi — constituyeron una gran influencia. El *Musee Imaginaire* que pusieron en movimiento anticipó a Kesey y a los «Alegres Bromistas». Ese viaje en el autobús psicodélico de Kesey era como una continuación de todo lo que se había discutido y programado como parte del *Musee Imaginaire*».

Después de pasar un período breve en la colonia *beat* de Venice, en California, levantó su carga y en 1963 regresó a Gran Bretaña con su esposa norteamericana y su hijo. Sometió su problema de la droga a control médico y desde esa época empezó a ganar cierto renombre como autor de *Cain's Book*. A decir verdad, su primera parada fue Edimburgo, donde participó con una compañía distinguida en la Conferencia Internacional de Escritores, que había organizado el editor inglés John Calder. Con él se hallaba William S. Burroughs, a quien Trocchi había conocido apenas dos años antes. En la conferencia de Edimburgo, los dos decidieron trasladarse a Londres. Una vez en Londres, Trocchi se convirtió en seguida en un personaje clave del movimiento *underground* inglés. Trajo consigo un cierto prestigio y los contactos internacionales que el movimiento necesitaba en ese instante con urgencia. En su forma extraña y furtiva, Trocchi es un líder nato, un verdadero *macher* de la revolución. No pasó mucho tiempo sin que pusiera en acción sus propias ideas: el «Proyecto Sigma», con el cual se proponía crear una «insurrección invisible» mediante el así llamado *coup du monde*, una rebelión cultural que «debía apoderarse de las redes de la expresión y la central eléctrica de la mente». El objetivo: la creación de «universidades espontáneas» en donde los hombres de genio y de buena volun-

tad podrían inventar planes para salvar el mundo del «borde del desastre».

Alexander Trocchi se hallaba ocupado en su «Proyecto Sigma», la tarde que fue a verlo a su apartamento, en el barrio londinense de Notting Hill Gate. Una cantidad de personas se habían dado cita allí para discutir la tensa situación racial de la zona, debido a que «skin-heads» (cabezas rapadas) penderos habían comenzado a hostigar en todo Londres a la gente de color de todo tipo. Se hallaban allí Marianne Faithful, la cantante pop y también Michael X, el nacionalista negro que se había convertido en una espina para el sector oficial británico. Trocchi se levantó de la reunión, alto, encorvado y cada- vérico, y sugirió que, dadas las circunstancias, el mejor lugar para tener nuestra conversación era la taberna de la esquina.

Al salir me preguntó, aparentemente medio en broma, que cómo podía él estar seguro realmente de quién era yo:

—Usted bien podría ser un agente de la CIA que está haciendo un informe sobre nosotros.

—Podría, supongo, pero no lo soy.

Encogió los hombros. Evidentemente, eso lo convenció — aunque a mí no me hubiera convencido —, y señaló la entrada de la taberna que había enfrente. Una vez que nos sentamos adentro, le pregunté qué influencia creía él que habían ejercido los *beats* en Inglaterra.

Pensó durante un momento y luego dijo que no se sentía cómodo con esa clase de etiquetas:

—La gente sí. Hay cierta gente que tiene mucho que decirnos. Pero en cuanto a los grupos, todo eso ha estado muy eslabonado, especialmente uno. Para mí, este movimiento, sea lo que sea, ha sido continuo a partir de 1950. En lugares diferentes, con gente diferente interesada en él, pero básicamente con el mismo impulso.

—¿Han habido cambios? ¿Ha notado resultados?

—Sí, pero se necesitó un tiempo. No fue hasta 1960 que vi que los jóvenes estaban poniendo manos a la obra. ¿Cambios? Desde luego, han habido cambios, incluso en la manera

de vestir. Mire a su alrededor. Todos están haciendo cosas que no podían hacer antes.

—No, yo lo veo todo como una batalla unificada. Creo que seguirá más o menos en la misma dirección. El *underground* se hará cada vez más fuerte. Burroughs tiene una opinión más negativa. De una u otra forma, él considera que todo se está desintegrando, que quizá Nixon muera y Agnew tome el poder. Pero yo no veo las cosas así. Creo que el *underground* se está volviendo tan fuerte que dentro de algunos años controlará la Infantería de Marina. Entonces no podían imponernos sus propias soluciones.

Le pedí que me pusiera al tanto sobre lo que estaba escribiendo y me explicó que había estado tan absorbido en el «proyecto Sigma», escribiendo artículos y todo lo demás que en realidad no había hecho mucho de ese tipo de literatura (queriendo decir, ficción, testimonios, lo que los términos omiten).

—Pero usted conoce mis libros sobre Francis Lengel, ¿verdad? —me explicó que eran buenos libros, «del tipo» que había escrito hacia tiempo en París, para Olympia Press, y nombró algunos títulos: *Helen and Desire*, *White Tigers* y *Thongs*.

—Todos han sido publicados por editoras piratas, de modo que Maurice Girodias los está reeditando con mi nombre. Hasta Bob Creeley accedió a escribir una introducción para *Thongs*.

Durante un rato estuvimos verificando la cronología, fechas, sucesos. ¿Conocía a tal persona? ¿Había estado en contacto con fulano de tal?

—Mire —dijo luego—, lo que se debe tomar en consideración es que toda esa gente está en contacto entre sí. Lo que hemos puesto en marcha es un sólido movimiento *underground*. Muchos de ellos son desconocidos para el público. Otros tienen bastante éxito: para decirlo con una palabra extraña, dadas las circunstancias. Pero todos se mantienen en contacto, y en general podría decir que están trabajando juntos. Hay entre ellos gente de todas clases: Burroughs, R. D. Laing, Michael X, los Provos de Holanda, los Situacionistas de París y los que usted

se figuraría en los Estados Unidos. Oh, ha habido algunas brechas, pero no obstante el espíritu que está detrás de todo se está moviendo hacia algo importante como las universidades libres, el «Proyecto Sigma».

Le pregunté qué papel particular jugaba él en todo eso.

—En cierto modo, es porque estoy en contacto con todos que trato de dirigir los esfuerzos hacia las universidades libres. Pero en cuanto a mí, yo siempre he pertenecido al *underground*. Es así como considero mi vida. Por fortuna, mis libros se están vendiendo. Pero en el *underground* cualquier futuro concebible sería más o menos anónimo.

En ese momento se levantó y comenzó a disculparse por tener que suspender la conversación. En verdad, debía regresar a la reunión en su apartamento. Me dio una explicación:

—Uno no puede reunir gente como esa todos los días. Usted tiene la intención de ver a Burroughs, ¿verdad?

Le dije que sí.

—Juntos estamos trabajando en diferentes niveles. Estoy seguro que él tendrá mucho que decirle. Pero discúlpeme, tengo que volver ahora a la reunión.

Un segundo después, Alexander Trocchi había desaparecido, arrastrando en su vigilia un calendario de citas, grandes expectativas para la revolución cultural y una carrera interrumpida como escritor.



## CAPITULO DECIMO

### EL MONSTRUO SAGRADO

Estoy seguro que William S. Burroughs no estará de acuerdo en que lo incluya en este libro. Porque si algo ha repetido una y otra vez en sus entrevistas, literarias o no, es que no quiere que lo consideren un escritor *beat*. Ahora es él quien lo dice en su viejo estilo familiar de testimonio de reunión de congreso: no soy ni he sido nunca miembro de la *beat generation*. El acusado se declara inocente.

He aquí la forma en que se lo dijo al escritor francés Daniel Odier en *The Job*, un libro compuesto de una serie de entrevistas que Burroughs le dio en el curso de varios meses. En un momento, en las primeras sesiones, Odier le preguntó cuál era su relación con el movimiento *beat* y Burroughs respondió: «No me identifico, ni me he identificado nunca con sus objetivos ni con su estilo literario. Tengo entre ellos algunos amigos íntimos: Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso son amigos íntimos míos desde hace muchos años, pero no estamos haciendo el mismo tipo de literatura ni tenemos los mismos puntos de vista. Difícilmente encontrará cuatro escritores más diferentes e individuales. Es simplemente un asunto de yuxtaposición antes que de verdadera identificación de estilos literarios o de objetivos generales...».

Desde luego, Burroughs hace una insinuación. Hasta cierto punto los *beats* son diferentes entre sí. Tenían que serlo. Des-

pues de todo, eran escritores y como tales estaban dispuestos a subrayar lo que cada uno tenía de individual y único. En verdad, muchos de los escritores que hemos estudiado aquí tienen muy poco en común. Indudablemente, podría argüirse que a un movimiento que incluye escritores tan básicamente diferentes como Gary Snyder y Seymour Krim le falta definición. Pero en realidad es cierto. Esto debería recordarnos, una vez más, que la razón por la cual la etapa puramente literaria del movimiento tuvo una vida breve es que careció de principios específicos y de formas identificables a las que tienen que adherirse los verdaderos integrantes de grupos. (Y, por supuesto, les faltó la mafa crítica indispensable para hacer sólidos estos principios.) La razón de esto es que fue precisamente porque los *beats* estaban contra los principios rígidos, las formas inflexibles y la conformidad forzada, que en primer lugar lograron crear un movimiento. Esto era más o menos lo único que tenían en común. La situación hizo posible que muchos escritores jóvenes y/o desconocidos se aprovecharan un poco del momento para sumarse a lo que estaba sucediendo. También hizo posible que muchos de los *beats* se sintieran confundidos sobre sus objetivos y puntos de vista. Algunos, como he tratado de demostrar, sabían hacia dónde se dirigían y tenían preparadas sus respuestas. Pero en su mayor parte, la *beat generation* carecía de principios unificadores como movimiento literario; en su reemplazo compartían ciertas actitudes y características. Los *beats* sabían contra lo que estaban, pero si algo confundió a muchos de ellos fue determinar qué era lo que apoyaban.

Pero los *beats* ciertamente — o probablemente, que es mejor aún — constituían también un movimiento social. William S. Burroughs sabía esto. (En realidad, llega a confesárselo a Daniel Odier.) Y en la medida en que asumieron la influencia social, Burroughs debería considerarse un escritor *beat*. Desde luego, el público lo ha asociado al movimiento, particularmente el público de Gran Bretaña y Europa. La mayoría de los lectores no han captado las diferencias de estilo y propósitos literarios, que han debido significar mucho para él. Si hubieran

percibido las diferencias intelectuales que lo separaban de Ginsberg, Kerouac, Corso y los otros, hubieran visto inclusive con mayor claridad que comparía con ellos el mismo antagonismo temerario hacia el panorama norteamericano de postguerra, que era lo que parecía impulsar a todo el movimiento *beat*. Y de todos ellos su rechazo era más categórico, enfático y desdenoso, y su ira más elocuente. Los que eran sensibles a esto y cuyas actitudes frente al status quo y a la autoridad no habían cambiado radicalmente, consideraban a Burroughs como uno de «sus» escritores, ni más ni menos *beat* que el resto.

Puede deducirse de aquí que estoy tratando de disminuir la importancia literaria de la obra de Burroughs, al considerarlo simplemente desde el punto de vista del impacto que ha ejercido sobre el público. Pero, naturalmente, eso sería un error, porque Burroughs es un escritor de primera categoría: intelectualmente logrado y técnicamente innovador, el tipo de escritor absoluto que de haber contado con temas distintos hubiera producido una gran impresión entre los críticos académicos. Con todo, algunos de ellos parecen considerarlo como una especie de John Barth de la cultura de la droga. En general, entre los críticos que rechazan sin vacilación la obra de los *beats*, hay una tendencia a aceptar a Burroughs, o al menos su *Naked Lunch*.

Mary McCarthy, para nombrar sólo uno. Su artículo sobre Burroughs, que apareció en *The New York Review of Books* poco después de la publicación del libro, hizo probablemente mucho más que ninguna otra crítica para imponerlo entre los lectores «serios». La señora McCarthy declara que le otorgó su aprobación a Burroughs, conferida raras veces a escritores norteamericanos vivos, para sentar un precedente. Pero se quería de que la prensa inglesa citó erróneamente las opiniones que dio sobre *Naked Lunch* en la Conferencia Internacional de Escritores, de Edimburgo, en 1962. «... Dije que al recordar las novelas que habían aparecido en los últimos años, me sorprendió el hecho de que las únicas que no sólo me habían producido placer sino también me habían interesado, eran las de Burroughs y Nabokov». La señora McCarthy dice que este

modesto elogio fue exagerado por la prensa inglesa más allá de sus límites y que por eso debe aclarar su opinión sobre Burroughs y sobre su libro.

Pero sus ideas sobre el tema no resultaron muy originales. Por ejemplo, compara a Burroughs con Jonathan Swift, exactamente como han hecho otros, incluyendo a Jack Kerouac. Luego, como un alarde, dice que es un escritor humorista. Esto es tan original como decir que el general De Gaulle era francés. Claro que Burroughs es humorista. Es el escritor norteamericano más crudo y brutalmente humorista desde los tiempos de Ambrose Bierce. Pero dejemos esto a un lado porque más adelante hace un trabajo magnífico al analizar las fuentes y el tipo de humor de Burroughs y mostrarnos los ejemplos que vienen al caso. Y después de esto, los lectores de *The New York Review of Books* necesitarán probablemente que les adviertan que está bien reírse con el humor perverso de Burroughs y no simplemente escrutarlo el texto con el ceño habitual ni tomar los chistes como síntomas de un grave desorden social.

Norman Mailer participó en el mismo debate de la señora McCarthy en Edimburgo, pero mostró mucho más entusiasmo por el libro y por su autor. A causa del vigor de algunos fragmentos que había leído en la revista *Big Table*, Mailer había dicho anteriormente que Burroughs era «el único novelista norteamericano probablemente poseído por el genio». En Edimburgo, Mailer llegó al extremo de afirmar que la novela de Burroughs era la obra más importante escrita por un contemporáneo norteamericano. El efecto de tener a dos eminencias como Mary McCarthy y Norman Mailer apoyando a un escritor cuya obra sólo estaba publicada en París por Olympia Press, era como atarlo a un cohete y encender la mecha. Subió a toda velocidad. La edición del libro, publicada por Grove Press, salió poco después en los Estados Unidos y fue ampliamente reseñada, elogiada con entusiasmo y aclamada universalmente como una obra de gran importancia.

Desde luego, los procesos por obscenidad también ayudaron. Los procesos contra *Naked Lunch* empezaron en Los An-

geles y Boston, y los libreros de muchas otras ciudades fueron hostigados por la policía y grupos de vigilancia a causa del libro. Aunque, naturalmente, todos estos juicios dieron su fallo en favor de *Naked Lunch*, el caso de Boston fue particularmente interesante porque el abogado defensor, Edward de Grazia, organizó un proceso verdaderamente literario y llamó a la corte como testigos a Norman Mailer, Allen Ginsberg y John Ciardi. En la mayoría de las ediciones del libro se incluyeron fragmentos de los testimonios de Mailer y de Ginsberg. Vale la pena leerlos una y otra vez cuidadosamente porque las opiniones de los dos escritores son agudas y precisas. Le proporcionaron al libro una introducción buena y generalmente útil.

Norman Mailer hizo un elogio absoluto de *Naked Lunch*. Vale la pena detenerse a estudiar su testimonio, pues si lo que declaró sobre cierto punto en particular era irrecusable, puede crear algún malentendido en el lector con respecto a la calidad particular de la obra de Burroughs. En cierto momento, al responder a una pregunta del tribunal sobre el significado de la obra, Mailer dijo: «Para mí este libro es simplemente una descripción del infierno. Es el infierno, precisamente». Y pasó en seguida a leer las notas que había escrito para la ocasión:

Según mi opinión, William Burroughs — cualquiera que sea su intención — es un escritor religioso. En *Naked Lunch* hay una sensación de destrucción del alma que es la más intensa que he encontrado en una novela moderna. Es la visión de cómo actuaría la humanidad si el hombre se divorciara totalmente de la eternidad. Lo que le proporciona a esta visión una claridad letal, es la ausencia completa de sentimentalismo. La expresión del sentimentalismo en los asuntos religiosos, surge a menudo como una piedad dulzona que, en las personas sensatas, discriminadoras y de gran sensibilidad, provoca la repulsión de cualquier idea o sentimiento religioso. Burroughs evita inclusive la posibilidad de este sentimentalismo (que desde luego hubiera destruido el valor de su libro) al incorporar un len-

guaje riguroso y mordaz a una serie de acontecimientos precisos y horribles, una especie de humor negro, que es el último orgullo del hombre derrotado, el orgullo que tiene no ha perdido, al menos, su amargura...

Mailer se extiende sobre la clase de humor negro de Burroughs, pero las consecuencias de considerarlo como un «escritor religioso», aunque sea una idea alentadoramente nueva, puede desviar al lector de lo esencial de Burroughs y conducir a lo que sin duda sería una búsqueda sin compensación de su *significado*. Puede inclusive alertar a los más ambiciosos a que se pongan al acecho de los símbolos religiosos de su obra.

No importa lo que se ha escrito o se escribirá sobre William S. Burroughs, porque la mejor introducción posible a su obra es un disco que grabó titulado: *Call Me Burroughs*, en el cual lee algunas selecciones de *Naked Lunch* y *Nova Express*. No son sino textos. No encontrarán allí ni explicaciones, ni declaraciones de propósitos, ni un credo estético. Solamente la voz de William S. Burroughs leyendo fragmentos de sus dos libros.

¡Pero qué clase de voz! Seca, sombría, con una especie de pronunciación nasal lenta y pesada, a medio camino entre la voz de W. C. Fields y Ned Sparks. Es la voz del artista embaucador, alcahuete, trampuso, del hombre desengañado que debe forzosamente crear sus ilusiones. Pero sobre todo, es una voz norteamericana. El acento es del Medio Oeste (Burroughs nació y creció en St. Louis), pero el tono y el fraseo son como los que uno podría escuchar, poco después de la guerra, en los altavoces de las salas de apuestas, estaciones de ferrocarril y vestíbulos de hoteles baratos de todos los pueblos insignificantes desde Minnesota hasta Oklahoma.

Pero la voz es el hombre. Es la expresión directa del estado de sus libros. William S. Burroughs — golpeado por su larga historia de drogómano, marcado por su homosexualismo y aguantando quién sabe cuántas confusiones sociales más en su

alma magullada — es un hombre que ha estado en todas partes y conoce las respuestas de las preguntas que no se hacen las personas decentes. Ha llevado a su obra una riqueza de experiencias personales que hubiera empobrecido o destruido completamente a un hombre más débil.

Corren por sus novelas los relatos crudos de viejos embaucadores drogómanos, relatos que proporcionan ese firme trampolín de la realidad que su humor surrealista pone en funcionamiento. He aquí un ejemplo de *Nova Express*:

... esa noche nos déjamos en Pleasantville, en Iowa, pues nuestras llantas se reventaron, no teníamos racionamiento de neumáticos para esos fines porque estábamos en guerra. — Y Bob se emborrachó y les enseñó su insignia a los parroquianos en un ventorrillo cerca del río. — Y me tropecé con el marinero en el vestíbulo bajo una maceta de palmera. — Les dimos a los parroquianos gruñones con «el veneno de pez». — «Doc, este pez venenoso lo obtuve del tanque que lo transportaba de Sudamérica, soy icólogo después que me picó el pavoroso Candiru. — Es como fuego circulando por la sangre, ¿verdad?, y lo siento venir ahora, doctor». — Y el marinero entró en su Acto de Agonía Incandescente persiguiendo al doctor por la oficina como un soplete que nunca fallaba...

Esta ruina se extiende largamente, la acción se vuelve increíble, más extravagante y fantástica en cada línea — el molesto doctor finalmente es ingerido — y de repente volvemos a un «barrio de ventas de chile, tabernas baratas con almuerzos gratis dondequiera y cantineros lentos y tranquilos tarareando "Dulces dieciséis"».

Esto le imprime una norma a su humor, la cual, creo, se repite incesantemente en todas sus novelas. Una rutina típica de Burroughs empieza con una base firme en la realidad, da un salto surrealista y después de haber realizado uno o dos giros tortuosos a medio camino regresa a la realidad con un

golpe pesado y tranquilizador. Uno puede rastrear todo ese proceso con la ayuda de un solo párrafo de *The Soft Machine*:

«No hay calcio en la zona, ¿entiendes? Un bribón perdió su esqueleto y tuvimos que transportarlo en una bañera de lona. Pero al final un jaguar se lo bebió con avidez, creo que en gran parte por la sal.»

Esto es puro W. C. Fields. Uno casi puede escuchar el gimoteo lento y pesado del viejo cómico al decir estas líneas, soltando la frase final al sacudir la ceniza de su puro para devolvernos a la realidad. Mucho del humor de Fields seguía esta misma regla — pero no trato de sugerir que la fuente de inspiración de Burroughs proviene del cómico. Nada de eso. Lo que quiero insinuar es que los dos siguen fundamentalmente un mismo estilo y comparten una ética común. La actitud básica, la fuerza que activó al cómico y que impulsó a Burroughs es la misantropía. Esto puede parecer demasiado fuerte para Fields — después de todo era un cómico, ¿verdad? — hasta que recordamos no sólo la calidad corrosiva de su célebre ingenio sino también su infancia horrible y la forma sistemática en que se ahogó en alcohol el resto de su vida. En cuanto a Burroughs, basta que expresemos la idea de que es un enemigo de la humanidad para que encaje a la perfección. Sus experiencias como adicto a lo que Norman Mailer llama «el infierno, precisamente» son bastante reales y verdaderas, y es exactamente con precisión como las describe. No se encuentra en su obra, ni siquiera insinuado, el mérito especial del amor. Y sus visiones, a pesar de que a menudo son humorísticas, son también por igual pesadillas despiadadas de brutalidad, tortura y muerte. El Burroughs que escribe los libros es como el Dios siempre ausente de los cuadros de Jerónimo Bosch, con el rostro severo pero con la risa secretamente contenida (después de haber hecho el juicio final) frente a los sufrimientos de la humanidad.

¿Pero qué es un misántropo sino un ser realista que ha extraído conclusiones negativas de sus datos? Y Williams S. Burroughs es, en primer lugar, un realista. Allen Ginsberg sos-

tuvo esta opinión con elocuencia en un poema interesante titulado: «On Burroughs Work», que leyó en el tribunal durante su atestigüación en el juicio por obscenidad de Boston. Es un poema breve que vale la pena citar completamente porque en unos pocos versos Ginsberg hace una crítica válida que otros, al comentar posteriormente la obra de Burroughs, omitieron, ignoraron o distorsionaron:

The method must be purest meat  
and no symbolic dressing,  
actual visions & actual prisons  
as seen then and now.

Prisons and visions presented  
with rare descriptions  
corresponding exactly to those  
of Alcatraz and Rose.

A naked lunch is natural to us,  
we eat reality sandwiches.  
But allegories are so much lettuce.  
Don't hide the madness.\*

Allen Ginsberg ha debido, incidentalmente, pensar mucho en este poema y su significación general para haber elegido uno de sus versos como título de uno de sus libros: *Reality Sandwiches*, del cual lo hemos tomado.

Y ahora que hablamos de títulos, ¿qué les parece *Naked Lunch*? Burroughs tiene algo que decir sobre esta formulación extraña y provocadora. En su ensayo: «Deposition: Testimony Concerning Sicknes», nos dice lo siguiente: «El título me lo

\* El método debe ser la carne más pura / y sin aliño simbólico, / visiones reales y prisiones reales / como se ven de vez en cuando. / Prisiones y visiones presentadas / con raras descripciones / que corresponden exactamente a las / de Alcatraz y Rosa. / Un festín desnudo es normal para nosotros, / comemos emparedados de realidad. / Pero las alegorías son como la lechuga. / No ocultan la locura.

sugirió Kerouac. Pero no entendí lo que significaba hasta mi reciente descubrimiento. El título significa exactamente lo que las palabras expresan: un festín DESNUDO: el momento helado en que vemos lo que hay en la punta del tenedor.

*El título significa exactamente lo que las palabras expresan:* esto implica un ultimátum, algo así como una amenaza que acechaba a los lectores bajo la superficie: o me aceptan al pie de la letra o no me aceptan. Y habla en serio. Burroughs ha dejado claro que se considera un escritor realista y quiere ser leído de esta manera. Lo más cerca que ha escrito para explicar su método de composición, lo pueden encontrar en la penúltima sección de *Naked Lunch*, la parte que lleva por título: «Atrophied Preface»:

El escritor solamente tiene un tema sobre el cual poder escribir: *lo que hay frente a sus sentidos en el momento que escribe...* Soy un instrumento grabador... No me atrevo a imponer «una historia», «una trama» o «una continuidad»... Puede que al lograr grabar en vivo ciertas áreas del proceso psíquico mi función sea limitada... Pero no escribo para distraer.

Por tanto, da fe de la realidad de sus pesadillas: las «visiones reales y prisiones reales», como las llama Ginsberg en su poema.

Lo que tiene frente a sus sentidos en el momento de escribir puede ser, desde luego, un fenómeno observable, mensurable o precisamente recordable — o puede ser también una visión, una fantasía. Por supuesto, la diferencia que debemos establecer aquí es entre la realidad objetiva y subjetiva. Pero para el escritor (insistiría Burroughs) cualquiera de las dos es, sin embargo, la realidad en el momento de la descripción.

La cualidad peculiar, aterradora y a menudo repulsiva que tiene la realidad subjetiva de Burroughs, nos obliga a preguntarnos de dónde proviene. En primer lugar, de los sueños y las fantasías simples. En una de sus notas a Allen Ginsberg, en *The Yage Letters*, hay una breve mención explicándole que

una rutina que había escrito y que le iba a enviar provenía de un sueño «del que me desperté riendo». Esta fue la primera célebre expedición que Burroughs hizo a Sudamérica en busca de hierbas psicodélicas. ¿Tenía el efecto de estas hierbas algo que ver con el origen, formación y substancia de esa rutina particular? \* Probablemente sí. Si no de modo directo, entonces, sin duda y definitivamente, de modo indirecto, ya que si las hierbas psicodélicas ensanchan la conciencia probablemente alteran también el inconsciente. Y por el mismo razonamiento, la experiencia intensa, prolongada y diversa con todo tipo de drogas, le ha producido a Burroughs indudablemente una gran impresión. O, para ser más exacto, su experiencia con las drogas debe haberle producido muchas impresiones diferentes, imponiéndole las imágenes visuales que se suceden y se repiten en las transformaciones y metamorfosis del tipo más extraño y surrealista; imágenes que él graba concienzudamente y convierte en las ruinas y relatos que intercala en sus libros. Las imágenes que producen las drogas son atterradoramente vivas: aunque uno desee no puede olvidarlas. Creo que esto cuenta también para la repetición de ciertas imágenes y visiones fundamentales de su obra, que a veces varían muy poco de una sección a otra e inclusive de un libro a otro.

Sin embargo, la creación y recreación de estas pequeñas pesadillas exigen a menudo mucha imaginación y artesanía consciente. Por ejemplo, en su primer libro, *Junkie*, escrito en estilo directo y publicado en 1953 con el seudónimo de William Lee, Burroughs narra las miserias por las que atravesó cuando se le agotaron sus fuentes y se vio forzado a combatir temporalmente el hábito sin otra ayuda que benzedrina y música de rocola.

Casi peor que la enfermedad es la depresión que produce. Una tarde cerré los ojos y vi a Nueva York

\* Se trataba de «Roosevelt after Inauguration», que LeRoy Jones publicó en su revista *Flotating Bear*. Este número fue secuestrado por la policía y Jones fue arrestado por enviarlo por correo.

en ruinas. Escorpiones y ciempiés gigantes se arrastraban entrando y saliendo de las cafeterías abandonadas de la calle Cuarenta y dos. La hierba crecía entre los intersticios y hendiduras del pavimento. La ciudad estaba desierta.

He aquí, en un sumario condensado, una verdadera pesadilla de las tentaciones de San Antonio. Burroughs ha tomado prestado para su obra, una y otra vez, de este y otros recuerdos semejantes de la droga. Por ejemplo, los ciempiés, apenas mencionados aquí, pueden ser los antepasados de esos monstruos de los calabozos mayas que aparecen en *The Soft Machine*, enormes ciempiés que debido a una metamorfosis maligna se han generado de trozos de carne chamuscada de víctimas torturadas.

Hay indicios de que el propio Burroughs se ha sentido un poco confundido por la naturaleza perversa de algunas de sus visiones e imágenes que, como instrumento grabador, ha transcrito, y que quizás también se ha sentido impresionado por ellas. Después de todo, ¿qué podemos hacer de su constante afirmación de que gran parte de su obra ha sido dictada directamente por Hassan-i-sabbah, el fundador del culto de los asenos islámicos del siglo XI? ¿No nos está diciendo que en realidad no es responsable de sus sueños? ¿Cómo quiere Burroughs que dividamos su obra? ¿Qué pertenece a él y qué a Hassan?

Si creyéramos que el notorio estrangulador es la fuente de cualquier pasaje particular de la obra de Burroughs, no serían sino las numerosas instancias, dispersas a lo largo de sus novelas, en donde la imagen del ahorcado, con ciertas ligeras variaciones de detalle y circunstancia, se repite una y otra vez hasta la náusea. Sin embargo, el detalle esencial de esta imagen — el orgasmo al final de la cuerda — permanece inalterable. De eso trata esta pequeña historia con todas sus repeticiones y variantes. Pero basándonos en esta evidencia textual y en el testimonio de Burroughs, ¿podemos creer que Hassan-i-sabbah es el autor de este y de otros pasajes de la obra de

Burroughs? Creo que no. En verdad, puede que Hassan haya sido también un misántropo homosexual con tendencias sádicas, pero como eso es lo que caracteriza rotundamente a Burroughs que conocemos por sus libros, no nos parece razonable o necesario creer que como coautor hay, más allá de él, un colaborador fantasma.

No. Aunque las visiones de Burroughs puedan ser perversas, grotescas, fanáticas y espantosas, son verdaderamente suyas. Pertenecen a esa parte de su obra que podría considerarse como objetivamente realista. Toda esa obra comprende, franca y totalmente, un autorretrato como nunca se había logrado en literatura. *Naked Lunch*, *Nova Express*, *The Soft Machine*, *The Ticked That Exploded* e inclusive *Junkie*, presentan a William S. Burroughs, el hombre, lo revelan por dentro y por fuera. Pero — y creo que debemos subrayar esto — sus novelas no tienen significación más allá del sentido inmediato que encontramos directamente en la página impresa. No hay una idea unificadora, una gran planta, un mito que las fundamente. Son simplemente lo que son, los «comparados de realidad» de Burroughs. Tomen un bocado, si no les molesta el gusto de carne cruda y a veces podrida, porque eso es lo que encontrarán entre los dos trozos de pan. «Las alegorías», como sugiere Allen Ginsberg, «son como la lechuga».

Su nombre completo es William Seward Burroughs. Burroughs nació en St. Louis, Missouri, el 5 de febrero de 1914; nieto de William Seward Burroughs, el inventor de la máquina sumadora y fundador del imperio industrial de máquinas calculadoras que todavía lleva el nombre de la familia. Estudió en Harvard, se graduó en 1936 y como no mostraba ninguna inclinación hacia el mundo de los negocios se dedicó a hacer estudios superiores de etnología y arqueología, pero sin adaptarse realmente a la vida académica. Su curriculum vitae incluye además un breve lapso en la Universidad de Viena como estudiante de Medicina.

Durante ese período de postgraduado estudió intensa y profundamente una cantidad de temas distintos. Sin seguir una

dirección específica, empezó a acumular el almacén de conocimientos que ha utilizado fragmentariamente en la escritura de sus novelas. Esto fue posible gracias a la renta fija que recibía de un fidecomiso que su familia había dispuesto para él. Pero la segunda guerra mundial interrumpió esta etapa. El ejército lo sometió a prueba, pero no le agradó mucho y lo devolvió a la vida civil a finales de 1942 en la ciudad de Nueva York. Burroughs habla muy poco sobre este incidente.

En el término de un año se hizo drogómano. Esto significa, según mi propio cálculo, que con la excepción de algunos períodos de curas voluntarias fue un adicto durante más de quince años. Empezó con morfina y terminó con heroína. A causa de sus problemas con la justicia y las dificultades con sus proveedores, no podía llevar una vida estable. Con su esposa y su hijo se trasladó de Nueva York a Nueva Orleans, donde permaneció algo más de un año. Quienes han leído *En el camino* podrán recordar la visita que Sal Paradise y Dean Moriarty hacen a la casa de Bill Lee, en los alrededores de la ciudad: se trata, por supuesto, de Burroughs. La búsqueda de heroína de mejor calidad y el interés continuo por las culturas maya y azteca, lo llevaron a Ciudad de México. Kerouac lo visitó allí. Fue en la época en que Jack conoció a la muchacha mejicana que le sirvió de personaje para *Tristessa* y durante el cual escribió también *El Doctor Sax* y los infinitos coros de *Mexico City Blues*.

Pero la permanencia de Burroughs en ciudad de México terminó abruptamente al matar de un disparo a su esposa Joan. Esto sucedió en el clímax de una fiesta de dos días. Burroughs era conocido como un buen tirador de pistola y en los momentos oportunos acostumbraba a dar pruebas de su puntería. Su esposa le pidió que demostrara a sus amigos lo que era capaz de hacer. Después de haber sido fastidiado, halagado y provocado por ella, Burroughs cogió el arma, apuntó al vaso que su esposa se había colocado en la cabeza, pero erró y el tiro fue a dar en la frente. Aunque nadie culpaba a Burroughs de asesinato, un oficial de la policía mejicana le sugirió un poco groseramente que lo sobornara con una suma bastante elevada.

Burroughs pagó y el oficial lo confundió dándole un recibo por la suma e instruyéndolo seriamente a que si alguien trataba de atemorizarlo lo único que tenía que hacer era mostrar el recibo y no tendría dificultades. Posteriormente fue llevado a los tribunales de Ciudad de México, acusado de homicidio sin premeditación, pero fue absuelto.

Después de México, regresó a Nueva York, donde vivió con Allen Ginsberg durante un breve período, trabajando en su novela *Junkie*, que había empezado como una serie de cartas a Ginsberg. Burroughs necesitaba dinero. Trabajó rápidamente y cuando terminó el libro, Ginsberg convenció a su viejo amigo Carl Salomon para que lo publicara en la editorial de libros de bolsillo donde trabajaba como editor. Burroughs recibió el dinero y voló a Tángier, donde todo se olvida y todo se permite. Fue allí, libre de las drogas fuertes y sólo bajo la influencia de mariguana escribió *Naked Lunch*, que fue publicado por Olympia Press en 1959.

Burroughs vive en Londres desde 1962. Pocos años antes había ido a Inglaterra, para someterse al tratamiento de apomorfina administrado por el doctor Dent como cura para los adictos a las drogas derivadas del opio. El tratamiento fue exitoso. Se curó de su hábito y se convirtió en un propagandista ardiente del método del doctor Dent. Le confesó a Daniel Odier, en el libro de entrevistas, *The Job*, que el tratamiento de apomorfina había representado para él «un punto crucial entre la vida y la muerte», agregando que sin él nunca se hubiera curado. «Tampoco hubiera podido escribir *Naked Lunch*».

Actualmente vive en el último piso de un edificio de apartamentos del centro de Londres, a medio camino entre Piccadilly y el Parque St. James. Viaja continuamente, y cada vez está más impaciente por mudarse de vivienda a causa de un reciente aumento del alquiler. Pero se ha quedado allí porque está acostumbrado al lugar, y aunque no parece habitar realmente el apartamento, él lo considera como su casa.

William S. Burroughs viaja con muy poco equipaje. En todo caso, esa fue la impresión que me dio la primera vez que



lo entrevisté. Es un hombre sin estorbo, para no hablar de los nexos. Tiene un hijo llamado también como él, pero el joven Burroughs se encuentra en Norteamérica, escribiendo, y ha publicado recientemente su primera novela documental titulada *Speed*, que representa más o menos para los adictos a la metedrina lo que representó el primer libro de su padre, *Jun-kie*, para los adictos a los narcóticos (de manera que quizás el ciclo empiece de nuevo).

La cara que se asomó a la puerta era angular, ligeramente contraída y se parecía asombrosamente a la cara lúgubre de Buster Ketton. Burroughs me invitó a entrar sin mucho entusiasmo, pero se animó un poco cuando le expliqué los motivos de mi visita. Me hizo una indicación con la cabeza señalándome un lugar cerca de la mesa y me ofreció de beber?

—¿Quiere un vaso de vodka? ¿Lo prefere con jugo de lima?

Le respondí que estaba perfecto. Desapareció y volvió con dos vasos casi llenos de un líquido transparente.

—Salud —dijo, sin cambiar de expresión.

Le hice un resumen de la conversación que había sostenido con Alexander Trocchi y le dije que Trocchi pensaba que él podía ser menos optimista con el futuro.

—A lo mejor —dijo secamente.

—¿Qué cree usted que pasará? —le pregunté—. ¿Cree en realidad que el futuro pertenece a los que tienen el poder, como su personaje, el Dr. Benway? Me parece que eso era lo que usted opinaba en *The Job*.

—No sé, pero no parece muy bueno. Cuando respondí a las preguntas de Odier —y también en las conversaciones que tuve con Trocchi— me referí a la situación del mundo en general: a la inflación, al agotamiento de los recursos naturales, a la precipitación radiactiva, a la superpoblación, a las fábricas. En conjunto, el panorama es bastante sombrío, ¿no es cierto? pero hay muy buenos síntomas. Por lo menos nunca hemos tenido una resistencia más universal contra el poder, aunque por esa causa no hay mejores motivos para la resistencia.

—¿Hay otros síntomas buenos?

—Sí —dijo—, sí. Supongo que hay. Están los medios de comunicación de masas. Parece que de algún modo la prensa *underground* los ha puesto en acción, los ha conquistado. Tengo muchas esperanzas al ver cómo se ensancha rápidamente la brecha entre la administración y los medios de comunicación de masas. Creo que lo que sucede es que las masas advierten el peligro de que las puedan silenciar. Y le diré lo siguiente: la administración parece estar afanándose para imponer una censura total.

Burroughs continuó hablando sobre este asunto, subrayando el peligro que veía en la derecha, la amenaza constante —como la llamaba él— de la superautoridad y del poder totalitario que acosaba a Norteamérica por todos lados. Tendió a insistir un poco más sobre esto, desperdiciando lo que podría ser una buena causa al encontrar enemigos debajo de todas las camas y conspiraciones en los decretos oficiales. Burroughs es intensa y ávidamente político —y esto, de algún modo, me sorprendió.

—Ese es otro de los buenos síntomas —continuó—. Sin duda hay hoy en los Estados Unidos mucho más movimiento político del que había. Cada vez se ven menos las viejas actitudes de los *beats* y de los *hippies*. Al principio nada de eso era abiertamente político, ¿entiende? Pero la convención democrática de Chicago cambió completamente la situación. Yo asistí a ella, usted sabe, enviado por *Esquire*. Y me sentí agradablemente sorprendido al ver, por un lado, que la resistencia estaba bien organizada y, por otro, que en ningún momento dejaron que la vieja línea comunista tomara el control. La verdad es que demostraron que el control jerárquico en el estilo de los comunistas era absolutamente necesario. Después de todo, el comunismo es casi tan anticuado como la doctrina capitalista del *laissez faire* del siglo dieciocho, ¿no le parece? Cualquier movimiento que tenga postulados dogmáticos tan preconcebidos está obstaculizado porque siempre tiene que intentar que la situación se ajuste a los postulados.

Burroughs se entusiasmó con el tema. Terminó su vaso de vodka de un solo trago y me preguntó si yo quería otro. Es-

taba en la cocina cuando le pregunté que cómo contrastaba eso con el movimiento *beat*, tal como lo había visto evolucionar.

—Oh, eso. Sí. Bueno, todo eso ha tenido indudablemente una continuidad precisa desde 1950 hasta el presente, aunque mi relación con Ginsberg y Kerouac viene de una época anterior, creo que los conozco más o menos desde 1944. En realidad, no creo que se pueda decir que el episodio *beat*, como movimiento literario, tuvo bastante éxito. Es decir, cuando uno lo compara con otros movimientos como el simbolismo o el surrealismo. La situación de los *beats* nunca estuvo bien clara. Como individuos — por ejemplo, Kerouac — ejercieron una influencia tremenda. El tipo de migración que describe en su novela *En el camino*, se ha convertido prácticamente en un movimiento mundial. La gente se trasladada ahora desde París a Katmandú o a Maartakesch, y todo eso lo inició Kerouac. Pero no como movimiento literario. Quizás más bien como movimiento social. Uno lo puede ver en la continuidad definida que ha habido desde esa época hasta ahora, a pesar de los objetivos dispares de la gente.

Burroughs había nombrado a Kerouac varias veces y parecía querer hablar sobre él. Le pregunté entonces cuándo había visto a Kerouac por última vez.

—Déjeme pensar — dijo —. La última vez que lo vi fue en 1968, después de la convención, cuando regresé a Nueva York a escribir el artículo para *Esquire*. Vino a visitarme con sus parientes políticos. Fue la noche de la desastrosa entrevista con William F. Buckley en televisión.

—¿Qué me dice de eso? ¿Era realmente sincero el entusiasmo de Kerouac por Buckley y su conservadurismo? ¿Habla en serio?

—Bueno — dijo Burroughs —, francamente, yo vacilaría antes de hablar del cambio político de Kerouac. Después de todo, nadie duda que los *beats* ejercieron una extraordinaria influencia política radical. En el caso de Kerouac es como si se hubiera asustado de lo que él mismo inició. Pero en cuanto a Buckley, es un bufón conservador que nadie, ni siquiera él

mismo, puede tomar en serio. Yo le dije a Jack que no se presentara. Sabía que no podía resultar sino un desastre. ¿Vio usted el programa por casualidad? ¿Sí? Entonces sabe lo atroz que estuvo.

Burroughs tenía razón. Buckley trató a Kerouac con brutalidad. Kerouac llegó borracho y quizás por eso fue blanco de todos los chistes y burlas. A William F. Buckley no le importó un bledo la obvia simpatía que Kerouac sentía por él: lo ridiculizó cruelmente.

—¡Pero, por Dios! Claro — continuó Burroughs, como si la imagen se le hubiera aclarado de repente —. Me acuerdo muy bien de esa noche. Los de *Esquire* se habían mostrado muy bien de esa noche. Yo había estado de acuerdo en escribir un artículo de 1.500 palabras para la revista, pero me vi tan absorbido por el tema que terminé escribiendo 3.000 y ellos se negaron a darme un céntimo más. De modo que decidí desquitarme en el restaurant, cuando llegó Kerouac con sus parientes griegos. A propósito, Jean Genet había hecho el mismo contrato y procedió del mismo modo, pero él olió mejor el asunto, y después que le hizo pagar a *Esquire* algunas cuentas extras, Harold Hayes, el director, lo llamó ladrón. ¡Imagínese, llamar a Genet ladrón!

»Bueno, Kerouac trajo a sus griegos y a sus amigos para que lo vieran en el programa de William F. Buckley. Yo presenté cómo iba a terminar todo y le imploré a Kerouac que no se presentara. Pero era imposible disuadirlo. Buckley era su ídolo. La situación era patética.

Le pregunté entonces cómo se explicaba la simpatía de Kerouac por la derecha. Le pregunté si creía realmente que Kerouac estaba desertando de algo que él mismo había ayudado a crear, o si...

—Oh, sí — dijo —. Parcialmente. Parcialmente. Pero usted sabe, de alguna forma él en realidad no *cambió* exactamente, porque hasta cierto punto siempre había sido así. Su padre era un verdadero campesino francés, católico de derechas, antisemita, y Jack adquirió mucho de la actitud básica de su padre. ¡Y su madre! ¡No me hablen de las viejas cam-

pesinas! No toleraba que ni Allen ni yo nos acercáramos a él. Decía que nos estaba vigilando el FBI —hizo una pausa para recordar—, pero cocinaba estupendamente; a lo mejor fue por eso que Jack permaneció tanto tiempo a su lado.

—¿No le parece asombroso, un escritor que haya salido de un ambiente como éste?

—Sí —admitió, un poco sombríamente—. Es asombroso. No puedo explicármelo —se interrumpió para pensar—. ¿Le gustaría otro trago?

Resultó que tenía cita esa noche para cenar con Panna Grady, a quien describió como «una excelente amiga literaria de la época *beat*», y me preguntó si quería ir. Me pareció una buena idea y un poco más tarde estábamos en el bar de un hotel próximo, sentados con la señora Grady. Más tragos y Burroughs se abrió hasta el punto de parecer positivamente festivo. No quise sugerir con esto que el alcohol lo afectara. En absoluto. Esa noche bebió mucho y no mostró señal alguna de borrachera. Sin embargo, la presencia de la señora Grady ayudó mucho. Lo hizo sentirse a gusto. Es una mujer encantadora y bonita, con una inteligencia alerta y nerviosa que complementa la actitud lacónica de Burroughs: indudablemente, una compañera excelente. Pero me parece que lo que más ayudó fue que se trataba de una vieja amiga, y Burroughs parece valorar mucho a sus amigos.

Burroughs empezó a contar historias, expandiéndolas casi visiblemente. Y a medida que hablaba, su acento del Medio Oeste, que siempre está en la voz acechando bajo la superficie, se hizo más pronunciado. Para el momento en que nos trasladamos al restaurant, la articulación de sus aces había bajado de tono y había empezado a hablar con alguna lentitud. Nos hablaba de esa época que pasó en Chicago, durante su período de drogómano, en que llegó a ganar hasta sesenta dólares por semana trabajando como exterminador. Operaba en el South Side, en los barrios negros, porque eran los más lucrativos.

—Estuve en el antiguo «Mecca» y en la mayoría de los prostíbulos negros de esa parte de la ciudad. Eran lugares increíbles, aunque uno los estuviera viendo —no se olvidan que

era durante la guerra. Matábamos de todo: ratas, ratones, cucarachas, chinches de agua. Y lográbamos hacer el trabajo en un par de horas. ¿Y cómo nos las arreglábamos? Bueno, te dié, Panna, lo que había que descubrir primero era qué comían las ratas. Una vez que lo sabíamos poníamos manos a la obra. Salvo que nunca se podía saber quién más se comía los alimentos empapados de arsénico que destinábamos a las ratas.

Al hablar de Chicago se acordó en seguida de los estafadores y ladrones de bancos de los años veinte y treinta. Bueno, él sabía cómo entendérselas con el tema, quién moría por causas naturales y quién no, quién mataba a quién. Este tipo de cosas. Mencionó inclusive un nombre que yo nunca había escuchado: los Eigans del este de St. Louis, desde luego, su lugar nativo.

Me pareció que esto, con bastante naturalidad, me llevaba a preguntarle sobre el guión cinematográfico que había escrito: *The Last Words of Dutch Schultz*. Yo había leído el guión publicado y le pregunté que cuándo iban a filmar la película.

—Oh, en cualquier momento. En cualquier momento. ¿Cómo lo había escrito?

—Esa es una pregunta interesante. El productor estaba completamente decidido a que yo escribiera el guión y yo a no escribirlo. Pero actuó inteligentemente, y en vez de hablarme de dinero empezó a suministrarme material sobre Schultz y Coll y el panorama gangsteril de la época. Cada vez que yo le decía que no iba a escribir el guión él me enviaba más material. Le estuve diciendo que no hasta que me envió el trozo en que Schultz le dispara a un tipo en la boca, allí mismo, delante de su abogado: el tipo era un charlatán y le estaba respondiendo a Schultz con malos modales.

La lectura de *The Last Words of Dutch Schultz* puede darnos un enfoque sobre la obra de Burroughs. Algo que molesta, inclusive a sus lectores más apasionados, es la estructura de sus libros o, mejor, la falta de estructura. Por ejemplo, en el testimonio que dio en el proceso de Boston contra *Naked Lunch*, Norman Mailer dijo lo siguiente: «Pero lo que me fascinó en

el libro es que tiene una estructura indudablemente imperfecta. Creo que una de las razones por la que no podemos compararlo con *Ulises* o *En busca del tiempo perdido*, es la impeteción de su estructura». En realidad, si lo consideramos desde el punto de vista literario, esto es un elogio. Porque si examinamos esa novela en la misma forma que cualquiera de las dos grandes obras mencionadas por Mailer, tenemos que admitir que carece completamente de estructura. Las secciones del libro saltan de aquí para allá y se repiten sin orden aparente. Y lo que es cierto en *Naked Lunch* lo es todavía más en los libros que le siguen. En ellos — tomemos como ejemplo a *Nova Express* — vemos que las imágenes se mezclan entre sí en secciones separadas y a veces percibimos la voz del autor cambiando de tono inclusive en mitad de una frase. ¿Qué conclusión podemos extraer de eso? Creo que la respuesta la podemos obtener leyendo *The Last Words of Dutch Schultz*, el guión de la película de Burroughs. Porque careciendo casi de trama tiene sin embargo mucho sentido; pues al mezclar las imágenes con la misma velocidad y complejidad, como en sus últimas novelas, Burroughs logra crear un flujo, una estructura que le da continuidad y forma al contenido. El asunto es que la técnica es fundamentalmente la misma. La estructura de las novelas de Burroughs es esencialmente cinematográfica. Como film, *Naked Lunch* tiene mucho más sentido que como libro — es quizás como films que pueden comprenderse mejor sus novelas más audaces, *Nova Express* y *The Soft Machine*. William S. Burroughs es, en esencia, un creador de películas de vanguardia.

Si aceptamos esto — o si al menos lo ponemos a un lado — las opiniones de Burroughs sobre las últimas películas pueden tener algún interés aquí. Para mí lo tuvieron. Pues ya en esa época en que hablé con él en Londres había empezado a percibir en sus obras un sentido cinematográfico especial. No le pregunté sobre ningún film en particular. Los títulos surgieron simplemente como sucede en cualquier conversación. Recuerdo que me señaló — después que hablamos un poco sobre Dutch Schultz — que ese año (1969) había sido «excelente para las películas».

—Vean a *Easy Rider*. Es un film bastante bueno. Esos grandes panoramas son verdaderamente Norteamérica. A Keatonac le hubiera gustado esa película. Me pregunto si llegaría a verla. O quizás no le hubiera gustado lo que significaba, una nunca puede estar seguro por la forma en que hablaba en esos últimos años. Es extraño todo eso.

—¿*Medium Cool*? No es mala. Representa sin duda un paso adelante en la dirección correcta, con las arimañas del *cinema vérité*, pero con todo no es una película excepcional, como *The Wild Bunch*.

—Me preguntó si había visto *The Damned*.

—Eso era algo. Es un film de un maestro. Si algún director norteamericano hubiera tratado de hacer esa película, con el presupuesto más grande y con los mejores actores, no hubiera sido tan buena. ¿Y saben por qué? Porque Visconti es un europeo, un verdadero europeo, con raíces muy profundas en el pasado. El sabe cómo funcionan las familias europeas, y ése precisamente es el tema de la película.

Y después de esto la conversación degeneró en charla frívola, como sucede inclusive en una buena noche. ¿Valdría la pena citar algo aquí? Creo que sí. No porque Burroughs es un escritor tan bueno que hasta su conversación frívola tiene gran interés, ni siquiera porque dice mucho que lo veamos aquí, por así decirlo, en mangas de camisa. Sino más bien para demostrar — como evidentemente es necesario con algunos — que en realidad Burroughs se da también a este tipo de conversación trivial con que nosotros llenamos nuestros días.

Entre los lectores hay una tendencia a considerar a Burroughs como una especie de «monstruo sagrado». Sus libros van tan obviamente más allá de los límites del arte, hacia una área de la experiencia más cruda y más pura, que resulta fácil olvidar el hombre que los ha escrito. Allí hay todo un escritor en acción, ¿verdad?, y no un Rasputín perplejo y loco que pasa su tiempo eructando, blasfemando y torturando niños por placer.

En cuanto a Burroughs, el hombre — ese Buster Keaton con la voz de Ned Sparks — puede que no sea un tipo tan

extraño como el escritor, pero indudablemente es mucho más amable. Yo había empezado a preguntarme cómo Jack Kerouac y Allen Ginsberg habían podido vivir con el autor de un libro tan brutal como *The Soft Machine*. Pero al no hallar la respuesta, empecé a preguntarme cómo William S. Burroughs había podido convivir consigo mismo durante tanto tiempo.

## CAPÍTULO UNDECIMO

### «SEGURO QUE NO REIAN CUANDO LOS TRAJE AL HOTEL FAIRMONT»

Una tarde de agosto de 1960, un profesor de treinta y nueve años de edad, de la Facultad de Psicología de Harvard, estaba sentado con un grupo de amigos y colegas de la universidad en el césped de una villa alquilada de Cuernavaca, en Méjico. Eran seis en total, entre hombres y mujeres, formando círculo alrededor de dos grandes escudillas llenas de hongos oscuros y de mal aspecto. Eran los llamados hongos alucinógenos que se encuentran en las montañas que rodean a Ciudad de Méjico. Cuando se comen, estos hongos producen alteraciones en la conciencia del individuo, una intensificación y liberación de los sentidos acompañada por visiones. Los indios de la región los han consumido desde mucho antes de la llegada de los españoles; desafiando la prohibición de la Iglesia Católica, ellos conservan el culto del consumo de los hongos sagrados.

Ninguno de los presentes esa tarde en Cuernavaca había probado antes los hongos. El profesor de Harvard no había tomado otra droga más fuerte que el alcohol y era natural que sintiera cierta aprensión cuando le llegó su turno: «Cogí uno — dijo él —. Olía a pantanos del bosque, a leños podridos, a sótanos de Nueva Inglaterra. Les pregunté a los otros: «¿Están seguros de que no son venenosos?» » Después que se

lo aseguraron, se lo llevó a la boca, luego otro y otro, luchando contra la náusea que lo invadía como reacción al gusto amargo y repugnante de los hongos, pero se enjuagó con cerveza y logró consumir seis en total sin vomitar.

Lo que sucedió después fueron cuatro horas y siete minutos de una experiencia tan extraordinaria y poderosa que no sólo cambió la vida del psicólogo, que por supuesto se llama Timothy Leary, sino que también alteró la forma y substancia de la vida norteamericana. Porque de ese «clásico viaje de visionario», el primero que hacía el Dr. Leary, partió la revolución psicodélica que invadió a Norteamérica durante la década del sesenta. Nada ha hecho tanto para ensanchar la brecha de las generaciones que la pasión de los jóvenes hacia las drogas que alteran o intensifican la actividad mental. Y nadie ha hecho más para acelerar y propagar esa pasión que Timothy Leary. Que la revolución psicodélica hubiera sucedido sin él, es algo que ponemos en duda. Las drogas ya existían, desde luego, y otros experimentadores — como Aldous Huxley, Gerald Heard y Alan Watts — habían estado trabajando para darlas a conocer mejor. Pero el Dr. Leary era un hombre con tantas cualidades que se convirtió en el personaje del momento. Era, entre otras cosas, un psicólogo investigador respetable y un hombre sin miedo a romper las reglas y hacerle frente al sistema; era un apóstata católico que había nutrido durante la mayor parte de su vida un deseo insatisfecho por hacer el papel de mesías. A su manera, era una persona bastante modesta pero ansiosa por hacer todo lo que estuviera a su alcance para divulgar su causa y ganar adeptos; era completamente sincero y al mismo tiempo un poco charlatán.

Al principio, ni siquiera el mismo Dr. Leary se conocía hasta ese extremo. En efecto, en el momento en que se sentó con el grupo para ingerir los hongos, en Cuernavaca, desconocía muchas cosas. No sabía nada de los experimentos que Aldous Huxley había hecho con la mescalina (peyote sintético) descritos con tanta agudeza en su libro *Las puertas de la percepción*. No había oído nada sobre la síntesis del espectacular dilatador de la mente, el ácido lisérgico, llevado a cabo por el

químico suizo Albert Hoffman. Y cuando describió su experiencia visionaria a un colega suyo descubrió que los efectos se parecían mucho a los de la marihuana. Pero el Dr. Leary no lo sabía, pues si había oído hablar del tipo de sustancia que fumaban los *beats* en San Francisco y en Greenwich Village, nunca la había probado. Entonces Leary reflexionó: «¡Esto significa un adelanto! ¿Era eso todo lo que yo había experimentado? ¿Eran las visiones místicas y los sueños orientales apenas una versión más fuerte que una nota de marihuana? Estaba seguro que nos encontrábamos al borde de algo nuevo y extraordinario. Un retroceso de los límites de la conciencia. Pero ahora parece como si yo fuera un intelectual ingenuo y confiado descubriendo lo que los jóvenes *hippies* de North Beach habían estado experimentando desde hacía años».

Pero ningún joven de North Beach hubiera ganado prosélitos de la marihuana como él ganó de los hongos. Al regresar a Harvard, Leary y su colaborador, Richard Alpert (que estaba presente esa tarde en Cuernavaca), empezaron a trabajar en el proyecto para hacer legítima la ingestión de la droga. Querían saber qué resultados daba. Querían descubrir qué uso podía tener como instrumento en la psicología clínica. Como consecuencia, fundaron el «Centro de Investigación de la Personalidad», del cual procedieron una cantidad de proyectos interesantes, el más exitoso de ellos fue un programa de consejo de grupo en la penitenciaría del Estado de Massachusetts, de Concord, en donde algunos reclusos recibían un tratamiento regular de psicobina para romper los esquemas psicológicos que los hacían reincidir.

El Centro le proporcionó al Dr. Leary una base de operaciones desde la cual preparaba la estrategia para su campaña de convertir a Norteamérica a las drogas alucinógenas. Se imaginó esa campaña como una verdadera cruzada religiosa; y ningún fanático buscó conversos con más intenso ahínco de visionario. A los miembros de la facultad, a los estudiantes graduados, en fin, a todo aquel que demostrara suficiente madurez para consumir una droga tan poderosa, el Dr. Leary les daba la oportunidad.

Sentía un deseo especial por atraer a los escritores e intelectuales que tenían — o podían tener — algún interés en esa área. A Arthur Koestler, por ejemplo, que entonces era conocido por sus investigaciones de la fisiología del pensamiento y de la conciencia y acababa de publicar un libro titulado: *The Lotus and the Robot*, en donde negaba que el misticismo oriental pudiera tener algún valor para el hombre moderno. Leary quería verlo por dos motivos: para discutir sus investigaciones y para enviarlo en un viaje de psicobiología que lo hiciera cambiar de opinión con respecto a oriente. De modo que le escribió a Koestler una carta llena de tanto entusiasmo juvenil que ha debido hacer sonreír al melancólico escritor húngaro. Leary termina rogándole que probara los hongos: «Le estamos ofreciendo la experiencia a los creadores distinguidos. A los artistas, poetas, escritores, eruditos. Hemos aprendido mucho de sus experiencias». Finalmente Koestler accedió y tuvo una experiencia paranoica tan desastrosa que se marchó mucho más hostil que antes a las drogas y a sus efectos. Más tarde Koestler hizo el siguiente comentario: «Esta olla a presión del misticismo parecía la última profanación».

Pero Koestler no fue sino uno de los muchos que se presentaron. Entre los «creadores distinguidos» mencionados por Leary, estaban Charles Olson, William S. Burroughs y, naturalmente, Allen Ginsberg. El «naturalmente» de Ginsberg se debe a que Timothy Leary le había dado reconocimiento al poeta por su papel como promotor de la investigación. Leary es tan generoso en sus elogios («Allen nos enseñó el coraje, a no tener miedo de enfrentar esos dominios desconocidos de la conciencia que abren las drogas psicodélicas») que uno piensa que Allen Ginsberg jugó un papel mucho más activo del que en realidad hizo. Pero desde el comienzo, aparentemente, los dos se sentían muy próximos. Y las razones de esto parecen venir directamente de la primera reunión psicodélica que se realizó en la casa de Leary, en Cambridge.

Allen Ginsberg, desde luego, no era un recién llegado al mundo de las drogas. Ya desde su época de estudiante en Columbia, había entrado en contacto con el ámbito de los estupe-

facientes a través de Burroughs y de Herbert Huncke. En San Francisco había fumado marihuana y tomado drogas de la variedad de las anfetaminas. Y había experimentado — de nuevo bajo la influencia de Burroughs — el efecto de varias drogas alucinógenas descubiertas en una expedición a ciertos lugares de Suramérica. (\*)

En la época en que el Dr. Leary lo invitó a Harvard para su sesión de diciembre de 1960, Allen Ginsberg acababa de regresar de la selva amazónica a donde había ido siguiendo los pasos de Burroughs y había tenido algunas experiencias con las drogas psicodélicas mescalina y LSD-25, todas ellas documentadas y recogidas concienzudamente en los poemas de ese período. Sin embargo, como todas las sesiones iniciales de Leary, ésta también comportaba la ingestión de la droga sintetizada del hongo: psicobiología. En realidad, el propio Leary no probó LSD, la droga con la que llegó a ser identificado íntimamente, sino un año después. Le dio la bienvenida a Ginsberg como guñu visitante y lo interrogó minuciosamente sobre las creencias primitivas y la práctica ritual de los indios que implicaba el consumo de sustancias alucinógenas. El poeta le ofreció con trozos de la ciencia de los narcóticos aprendidas de Burroughs y le habló sobre lo que él mismo había visto, escuchado y experimentado en Nueva York, Berkeley y Marruecos. En cuanto a la propia sesión, el libro de Leary *High Priest*, trae un relato largo y completo de ella. Puede leerse como un capítulo de la gran novela psicodélica cómica que, después de todo, es posible que Leary escriba algún día: vemos a Ginsberg dando cabriolas desnudo por los corredores de la casa de Leary y luego correr al teléfono para llamar a Jack Kerouac y contarle la experiencia extraordinaria que estaba teniendo. La acción termina en la cocina. Ginsberg, ya de vuelta de su viaje, decide lo que puede hacer para promover la experiencia psicodélica ante el público. Revisa su libreta de direcciones que siempre lleva consigo y estudia la lista de sus amigos y contac-

\* La correspondencia de Burroughs para Ginsberg sobre este viaje se publicó en un libro con el título de *The Vague Letters*.

tos, prometiendo llamarlos a todos. Leary estaba encantado. Concluyó que griándolo todo a los cuatro vientos, en la forma en que le pedía este «político y maestro zen», podía ser, después de todo, el mejor camino: «Allen vino a Harvard y nos liberó de los temores académicos y fortificó nuestro ánimo y nuestra fe en el experimento».

Al relatar la visita de William S. Burroughs, Timothy Leary mostró algunas dudas. Parece que Burroughs lo asustó un poco — o, en todo caso, lo dejó sintiéndose menos seguro de su misión —. Ginsberg lo insistió a que lo invitara a una sesión: «Burroughs conoce sobre drogas más que ningún otro ser vivo. ¡Qué clase de informe podrá escribir sobre la experiencia!». Leary le envió algunas pastillas de psicodina. Poco después supo que Burroughs había tenido un mal viaje con DMT, una droga del mismo género, y no estaba muy interesado en las pastillas de Harvard. Ambos se habían visto en dos ocasiones en Marruecos y en Londres, habían reído tentativamente sin haber llegado a una decisión y finalmente se reunieron en Harvard en el verano de 1961. Hacía mucho tiempo que Burroughs, ayudado por el tratamiento de apomorfina, había dejado el hábito de los narcóticos, y después de haber tenido un mal viaje con DMT era natural que se sintiera menos optimista sobre la experiencia nueva y extraordinaria que le ofrecía Leary. Aunque logró hacerlo *fumar* un poco de los hongos mágicos, que le habían enviado secos desde Oaxaca, y que Burroughs admitiera todo el tiempo que se sentía eufórico. Leary nunca pudo romper verdaderamente su resistencia. Burroughs dejó en seco a los psicólogos de Harvard. Y la impresión que éstos tuvieron fue de que no habían alcanzado el alto nivel que, aun sin confesárselo nunca, habían mantenido en su investigación. Tuvieron que aceptar que Burroughs es un hombre ante el cual es difícil sentirse superior.

A algunos les puede parecer que al subrayar el nexo entre Leary y los *beats* no les rindo a éstos un gran beneficio. Porque, en verdad, Leary llegó a extremos un tanto vertiginosos al promover el consumo de drogas psicodélicas como si fuera

un culto, presentándose él a su vez como una especie de sacerdote cuyo lenguaje e ideas religiosas a medio cocer, habían sido tomados del catolicismo en cuyo seno había nacido. Se convirtió en un promotor tan entusiasta de estas drogas — en particular del LSD — que empezó a recomendarlas indiscriminadamente, negándose a admitir la posibilidad de efectos nocivos. Y si no hubiera sido encarcelado acusado falsamente de poseer marihuana (a una condena de treinta años por un poco que encontraron en poder de su hija), ya para esa época parecía estar buscando la prisión como una especie de martirio.

Sin embargo, hay un par de cosas que deberían decirse en favor de Timothy Leary. En primer lugar, lo que es más obvio: que es un hombre sincero. Leary cree con absoluta sinceridad en la eficacia de las drogas psicodélicas; está seguro de que su importancia real para el hombre está en servir como medio para la experiencia religiosa directa; y, sin duda, está plenamente convencido de que los informes sobre las psicosis recurrentes y los daños genéticos producidos por el LSD han sido exagerados enormemente.

Hay además esto: si Leary ha puesto en duda que el futuro esté de su parte (después de todo, sólo el tiempo lo dirá), tanto él como los pequeños fanáticos de la revolución de la droga pueden en cambio evocar el pasado con más seguridad. El consumo de drogas, de uno u otro tipo, ha estado entre nosotros durante tanto tiempo y en diferentes culturas y formas como para parecernos una costumbre universal. Su uso, según Aldous Huxley, proviene de algo profundo en la naturaleza humana:

El impulso de trascender al yo consciente es, como he dicho, un deseo esencial del alma. Si por cualquier motivo el hombre no logra trascender por medio de la veneración, las buenas acciones, los ejercicios espirituales, le queda el recurso de los sustitutos químicos de la religión: el alcohol y las «pepas» del hombre occidental, el alcohol y el opio del oriental, el hachís del musulmán, el alcohol y la marihuana de Centroamé-



rica, el alcohol y la coca de los Andes, y el alcohol y los barbitúricos de ciertas regiones avanzadas de Suramérica.

También nosotros podemos trazar un récord a través de la historia de los esfuerzos que el hombre ha hecho por trascender mediante recursos artificiales de uno u otro tipo. El hombre lo ha estado haciendo desde tiempos inmemoriales. Por medio del alcohol, naturalmente: los textos más antiguos de todas las lenguas y culturas traen crónicas sobre el consumo de bebidas fermentadas o mencionan al menos las alegrías trascendentales de la ebriedad. Pero desde tiempos inmemoriales, el hombre ha conocido y usado de modo bastante corriente modificadores de la conciencia mucho más poderosos. El opio, el más fuerte y adictivo de todos ellos (la heroína es, desde luego, un derivado del opio) es también el que tiene una historia más larga. Lo mencionan por primera vez los textos médicos egipcios del siglo dieciséis antes de Cristo que han llegado hasta nosotros.

En la Inglaterra de los siglos dieciocho y diecinueve se utilizaba bajo el nombre de láudano, que es opio disuelto en alcohol. Muchos lo obtenían mediante prescripción médica para lograr alivio de alguna enfermedad o desorden físico, lo consumían mientras duraba el dolor y luego descubrían que no podían prescindir de él. Robert Clive, el constructor de imperios que ganó la India para la corona, se hizo adicto de este modo y murió finalmente de una dosis excesiva a los cuarenta y nueve años de edad. William Wilberforce, el clérigo inglés que promovió ampliamente la abolición de la esclavitud en el imperio británico, tomó láudano para aliviar una enfermedad digestiva y continuó tomándolo hasta el final de su larga vida. Pero dejando a un lado a los adictos célebres, hoy no se conoce por lo general lo difundido que era el uso de esta sustancia en los siglos dieciocho y diecinueve. En 1830, Inglaterra importó 22.000 libras de opio puro, y hacia 1860 la cantidad

había alcanzado a 100.000 libras (\*). Merciado con alcohol y vendido como láudano era, en realidad, más barato que la ginebra. No sólo eso, sino que también había una tintura de opio llamada «Cordial de Godfrey» que las madres del siglo pasado usaban para calmar a sus ruidosos bebés.

Pero si los norteamericanos empezaron a mostrarse menos complacientes con respecto a las costumbres desvergonzadas de los europeos, debieran saber entonces que en el siglo diecinueve el opio era tan común en Norteamérica como en Gran Bretaña y en el resto del continente. Inclusive antes de la guerra de independencia, Héctor St. John de Crèvecoeur describe en sus *Letters from an American Farmer* las singulares costumbres de las señoras de Nantucket: «Desde hace años, las damas han adoptado la costumbre oriental de tomar una dosis de opio todas las mañanas; y la tienen tan arraigada que se sentirían perdidas sin esta intemperancia; se privarían de cualquier cosa necesaria antes de renunciar a este lujo favorito». Sin embargo, los médicos norteamericanos no consideraban al opio como un lujo sino como una necesidad, y lo prescribían en gran variedad de casos, incluyendo el dolor de muelas.

Y también fue un norteamericano el responsable indirecto de la aparición de una nueva figura en el panorama literario: el poeta consumidor de drogas. Edgar Allen Poe pudo ser o no un adicto porque afirmó que tomaba láudano y a menudo escribió sobre el opio en sus cuentos. Pero en su caso carecemos de otras pruebas que lo confirmen y Poe, que era mirómano, pudo haber mentido sobre esto como hizo sobre muchas otras cosas. Pero logró convencer a Charles Baudelaire, que empezó a experimentar con drogas, imitando supuestamente a Poe, y escribió con entusiasmo sobre el opio y el hachís en su libro *Paraisos artificiales*. Por consiguiente, el arquetipo del poeta drogómano que ha llegado hasta el presente en las personas de Allen Ginsberg, Alexander Trochi y William S. Bu-

\* Estos interesantes datos y cifras han sido tomados de un excelente libro sobre el tema: *Opium and the Romantic Imagination*, de Aletia Hayer.

troughs, proviene de Poe a través de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y otros poetas franceses. El análisis concluye diciendo que cada poeta necesita ponerse a prueba con cada nuevo tipo de sensación. Las drogas suministran una experiencia que va más allá de lo ordinario; por tanto, hay que consumir drogas.

Mucho menos pintorescos y menos dispuestos a buscar justificativos, fueron los escritores ingleses que se hicieron adictos al laúdano. La lista es interesante. Si bien, a causa de su fácil adquisición y de su respetabilidad médica, el laúdano fue usado en uno u otro momento por casi todos los literatos del siglo pasado, muy pocos escribieron sobre el verdadero hábito: George Crabbe, Samuel Taylor Coleridge, Thomas de Quincey, Wilkie Collins y Francis Thompson, están entre los más eminentes.

Lo extraordinario de esta lista es que no es muy distinguida. Nadie — ni siquiera Timothy Leary, con seguridad — sostendría seriamente que George Crabbe o Francis Thompson eran grandes poetas o que Wilkie Collins era un gran novelista. Con la excepción de Coleridge, los demás eran escritores de talento mediano que sin duda obtuvieron algún beneficio inicial del opio como modificador de la conciencia (en particular, como fuente de imágenes para la poesía), pero que fueron finalmente derrotados por la droga. Todos ellos lograron menos de lo que hubieran hecho sin consumirla. La dependencia del opio condujo en de Quincey uno de sus mejores libros en prosa: *Confesiones de un comedor de opio*, pero le impidió desarrollarse como ensayista y crítico y en los últimos años lo redujo a la rutina de plagiar a los autores contemporáneos alemanes. Admitimos aquí a Coleridge como una excepción porque era un talento de primera clase, pero el curso de su carrera no se alteró. Estaba el florecimiento de su don poético que fue truncado en su lozanía y que exudó en seguida como la resina de anapola que lo convirtió en su esclavo.

La verdad es que a pesar del entusiasta apoyo del Dr. Leary, y a pesar de la ya vieja y casi honorable tradición del poeta drogómano, se puede comprobar sin embargo que lo que alguien tome, fume o se inyecte en las venas, no lo hará por

ello escribir mejor. Los que han tenido una gran experiencia con las drogas — incluyendo el alcohol — han llegado finalmente a esta conclusión. No obstante, la gente ha tomado drogas en el pasado y seguirá tomándolas en el futuro con la firme ilusión de que la experiencia lo hará escribir bien, tocar mejor o quizá comprender cabalmente los secretos del universo. Aldous Huxley considera que quienes recurren a los «substitutos químicos de la religión» es porque no han podido trascender a través del fervor. Timothy Leary ha vuelto a Huxley al revés y ha tratado de elevar el consumo de drogas a la categoría de religión, una religión que es tres cuartas partes experiencia mística y un cuarto ética personal. Sin embargo, a pesar del visionario del Dr. Leary, su religión no es del tipo que puede atraer gran cantidad de verdaderos adeptos. Ya sea por la meditación o por medios químicos, la mayoría de las personas son incapaces de la experiencia mística o no están interesados en ella. Como sabía y prosaicamente escribió de Quincey en sus *Confesiones*: «Si un hombre que "habla de bueyes" se convirtiera en comedor de opio, si no es demasiado obtruso para soñar, soñará con bueyes...» En otros términos, las drogas no pueden provocar cambios fundamentales en quien las ingiera; éste se lleva consigo en su «viaje» sus incapacidades y capacidades, sus faltas y virtudes además de sus predisposiciones.

Y con respecto a de Quincey, la mayoría de los hombres son demasiado obtusos para soñar. ¿Entonces por qué toman drogas? Por razones muy antiguas y corrientes: para lograr la liberación de las tensiones de la vida (cualquier clase de vida tiene tensiones); para encontrar un lugar en una sociedad abierta y sin prejuicios; o quizá porque se ha empezado y no se puede detener. La gran mayoría de los consumidores de drogas, los que llenan el Gin Lane de Londres, los antros de opio de Shanghai, las reuniones de ácido del East Village, tienen motivos de este tipo. Muy pocos parecen haber logrado de la experiencia con la droga algo más que sueños con bueyes. Quizá les sirve como un sustituto de la religión. Sin embargo, ninguna religión exige tanto a sus creyentes y a la vez les da tan poco.

Si los *hippies*, como me sugirió Alan Harrington, no son «*beats* más drogas», quizá valga la pena estudiar los términos de esta ecuación para saber cómo surgieron. Según la leyenda, fue con Ken Kesey. Kesey ejerció sobre los acontecimientos una influencia mucho más sustancial y directa que Timothy Leary. El responsable de todo fue Kesey.

En 1960, mientras asistía a la Universidad de Stanford, Kesey tenía un empleo como asistente en la sala de psiquiatría del Hospital de la Administración de Veteranos, cerca de Menlo Park, en California. En parte para ganar un poco de dinero extra y en parte también por curiosidad, se ofreció como voluntario en los experimentos sobre drogas psicodélicas que los médicos venían realizando para probar su uso en psicoterapia. En el curso de varias sesiones, Kesey recibió el menú completo: LSD, peyote, mescalina y psicobina, pero lo que ellos obtuvieron durante los experimentos no fue nada en comparación con lo que obtuvo el propio Kesey.

«Antes de tomar las drogas — le dijo más tarde al escritor Burton H. Wolfe — no sabían lo que hacían allí esos tipos que veía en la sala de psiquiatría. No los comprendía. Pero después de tomar LSD lo comprendí inmediatamente. Lo comprendí todo. Los escuché y los observé y comprendí que, después de todo, lo que decían o hacían no era tan loco. Y ése fue el material de mi primera novela». Que se titula, para la historia, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*.

Kesey estaba en la Universidad de Stanford haciendo un curso de graduado sobre escritura creadora. Era oriundo de Oregon, donde fue campeón de lucha libre de la División Noroeste de la AAU el año anterior y estuvo a punto de calificarse para los juegos Olímpicos. Ese era Kesey en esa época, un típico muchacho norteamericano según el viejo modelo de Kerouac. Más aún, superó a Kerouac como atleta y como hombre culto, pues no sólo logró graduarse en la Universidad de Oregon sino que lo hizo con muy buenas calificaciones y fue a Stanford en calidad de erudito en Woodrow Wilson. Y aquí decidió prepararse para escribir las grandes novelas norteamericanas.

En realidad, escribió un par de libros que a pesar de su ausencia de grandeza eran magníficos, antes de darle la espalda a la literatura y convertirse en el gurú de un grupo de gigantes psicodélicos maltratados que se autodenominó los «Bromistas Alegres». Los muchachos se habían reunido en torno suyo en su casa de cinco acres de terreno cerca de La Honda, en el condado de San Mateo, formando una especie de comunidad libre. Había comprado ese lugar con las ganancias de su primera novela y en ese momento estaba escribiendo de nuevo, trabajando duramente en su segunda novela, *Sometimes a Great Notion*. Las aventuras de Kesey con los «Bromistas Alegres» constituyeron el tema del ensayo más atrevido del nuevo periodismo de Tom Wolfe escrito hasta la fecha titulado: *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Hicieron muchas fiestas, tomaron bastante ácido (que, desde luego, todavía era legal), pero se pusieron en marcha cuando Ken Kesey compró el autobús.

El autobús de los «Bromistas Alegres», pintado en colores psicodélicos, violentos y chillones, los llevó y los trajo de San Francisco y los pasó por la costa del Pacífico predicando su doctrina de diversión, amor y ácido. Kesey inclusive los llevó en su autobús mágico en un viaje largo y épico hasta Nueva York, en 1965, donde visitaron la feria mundial y reanudaron viejas amistades.

El conductor del autobús en esa ocasión era uno que conocía bien el camino. Se llamaba Neal Cassady, a quien recordarán como el amigo y compañero de travesías de Jack Kerouac, el modelo del personaje de Dean Moriarty de *En el camino*. Sí, cuando la bomba *beat* estalló y los periodistas se apresuraron a entrevistar hasta a los que habían tenido apenas una relación superficial con Kerouac, Ginsberg y compañía, Cassady no estaba a mano para dar declaraciones porque estaba en una prisión de California sirviendo una condena por posesión de marihuana. Poco después que lo pusieron en libertad, Cassady se encontró con Kesey, se llevó muy bien con él y se fue a vivir con el grupo a La Honda. Era el «Bromista» número dos, no tanto el hombre con quien se podía contar para realizar cualquier cosa (después de todo, no se podía confiar mu-

cho en él) sino el que los inspiraba con esa energía demoníaca que había producido en Kerouac un temor reverencial. Y él se presentaba con el tipo de ideas y enfoques que los mantenía de buen ánimo durante los momentos más difíciles que tenían por delante.

La presencia de Neal Cassady entre los «Bromistas Alegres» ofrecía una evidencia de continuidad a quienes miraban al grupo con cierto escepticismo. Era un nexo con el verdadero pasado *beat*. En esa época Cassady tenía una fama extraordinaria en el *underground*. Se le consideraba como el único *beat* auténtico, porque después de todo era el único que se había beneficiado con el movimiento. Los otros habían escrito sobre el evento — así decía la discusión — pero Neal Cassady lo había vivido. Para algunos, el hecho de que Cassady fuese uno de los «Bromistas», le daba autenticidad al grupo de Kesey.

Kesey, Cassady y sus amigos, hicieron frecuentes correrías por San Francisco y se hicieron muy conocidos. ¿Cómo podían pasar desapercibidos si a todas partes iban con ese autobús estafariamente pintado? Para esa época, desde luego, el lugar de la acción había empezado a desplazarse de North Beach, la zona que había sido el primer hogar de los *beats* en la ciudad. Habían empezado a alejarse en seguida que los turistas llegaron a mirar de modo imperitante a los *beatniks* (como había bautizado Herb Caen, el columnista del *San Francisco Chronicle*, a los residentes de North Beach). El proceso de comercialización y explotación del fenómeno *beat* había seguido allí el mismo curso que en el resto del país — aunque de manera acelerada y en escala mucho mayor. Cafés y bares, convenientemente decorados, se abrieron en cada manzana y con las casas que los *beatniks* alquilaban para cantar versos groseros e insultar a la gente decente. A éstos les gustó por un tiempo, pero cuando su interés empezó a disiparse, Carol Doda ocupó su lugar y los trajo por montones con sus espectáculos de desnudos.

Para esa fecha, hacía tiempo que los verdaderos *beats* se habían marchado de allí, unos cuantos a las comunidades de

los alrededores — Berkeley, Sausalito y Mill Valley —, pero muchos hacia una zona que quedaba al otro lado de la ciudad llamada Haight Ashbury. Este era, a principios de 1960, un barrio de clase obrera, no precisamente *hip*, y esto fue lo que atrajo el instinto proletario de los *beats*. Al comienzo se llevaron muy bien con los antiguos residentes, se mezclaron en el ambiente y adoptaron un camuflaje protector. Se sentían tan a gusto como para indignarse cuando la ciudad anunció el proyecto de construir una autopista que separaba su zona del cercano Golden Gate Park. Como reacción, los nuevos residentes se unieron a los antiguos para crear el Consejo de Vecinos de Haight-Ashbury y empezar la larga campaña para no permitir la construcción de la autopista. Esta campaña no se ganó sino en 1966, pero para esa fecha Haight-Ashbury había cambiado radicalmente. Los recién llegados ya sobrepasaban en número a los residentes antiguos y eran, en general, mucho más jóvenes que los primeros. Estaban vestidos pintoresca y estafariamente con trajes que habían pasado de mano en mano, frecuentaban tiendas extravagantes (como el «Bazar Psicodélico» de los hermanos Theiin) que se habían abierto para servirlos, se paseaban perezosamente en grupos y sólo parecían mostrar excitación cuando la policía llegaba a hostigarlos.

Y ahora los autocares de turistas que antes traían a los norteamericanos de la clase media para que echaran una ojeada a los *beatniks*, se detenían en Haight-Ashbury para ver a los *hippies*. El término, evidentemente, había sido acuñado por el periodista Michael Fallon, del *San Francisco Examiner*, que era quien lo había utilizado por primera vez en un artículo publicado el 5 de setiembre de 1965. Durante un tiempo fue intercambiable con el de *beatnik*, hasta que gradualmente lo suplantó por completo.

Este fue el ambiente que Ken Kesey hizo volar por las nubes a comienzos de ese año cuando alquiló una sala de baile destaralada llamada «Filmore» y la abrió de par en par a la comunidad de Haight-Ashbury para lo que él llamaba la prueba del ácido. Había miles de personas disponibles. Sus oídos fueron reventados por los ruidos atronadores de la música rock

de los «Grateful Dead»; sus ojos, ennegrecidos por el calidoscopio espectacular de colores de la primera exhibición de luces del «Filmore»; y sus mentes habían estallado con el puñetazo espinoso del LSD que Kesey ponía a disposición de todos. Lo que hizo Kesey fue convertir al ácido a todo el distrito.

Aunque en esa época ninguna de las drogas psicodélicas era ilegal, sin embargo no se vendían generalmente al público. A través de los esfuerzos de Kesey (los mejores y más grandes experimentos del ácido culminaron con el Gran Festival de los Viajes, a comienzos de 1967) y de algunos como Augustus Owsley Stanley III, el productor de LSD, la droga se puso a disposición tan fácilmente en el Haigh-Ashbury que lo que muy pronto desarrollaron fue una completa cultura del ácido. Los grupos que tocaban en el «Filmore», en el «Avalon» y en el «Maritx», tocaban una música que llamaban rock del ácido — la cual no solamente era ruidosa sino también con mucho estruendo, sonidos discordantes y trepidación —. Las pocas galerías de la zona exhibían una pintura de una peculiar uniformidad: los cuadros parecían destacar remolinos de colores llavidos como una imitación directa de los rasgos comunes de la alucinación de LSD. Por las calles se hablaba una jerga de «viajes», «pasones», «notas», «monstruos». Y aunque este vocabulario especial era suficientemente gráfico como para entenderse, les daba a los jóvenes que lo usaban una sensación de intimidad, de formar parte de algo secreto, de un complot, de una nueva cultura que estaban creando a hurtadillas.

Y era una cultura que estaba creando sus propios ritos de celebración. Y en el Haigh y en todas partes había un sentido de rito y actuación que parecía diferenciar a los *hippies* de los *beats* de la década anterior. Pero aun en esto los jóvenes parecían esperar que los mayores formularan las ceremonias en que tomaban parte. Como primer ejemplo, la preparación del «Gran Festival Humano» celebrado en el Golden Gate Park, en enero de 1967, estuvo a cargo de Allen Ginsberg y Gary Snyder (que acababa de regresar del Japón) asistidos por Timothy Leary. Ginsberg declaró luego: «Fuimos hasta donde pudimos siguiendo la forma en que se realiza un *Mela hindú*, o sea la

reunión de los buscadores y los hombres santos. Empezamos cantando un mantra especial, un conjuro contra los desastres, e hicimos un rodeo purificador en torno al campo de polo para ahuyentar las malas influencias y los demonios».

En resumen, fue un día extraordinario. Y si por «malas influencias», Allen Ginsberg se refería a la policía — y la mayoría de los *hippies* presentes lo entendió así — entonces el rodeo purificador ha debido tener excelentes resultados porque casi todos los policías se mantuvieron a distancia y los pocos presentes se abstuvieron de intervenir mientras literalmente miles de jóvenes fumaban marihuana. Al terminar la ceremonia, todos se volvieron de cara al sol poniente, escuchando un mantra final mientras Allen Ginsberg lanzaba un trompetazo con un cuerno de concha para concluir las festividades del día.

Por supuesto, el acto fue excitante: y no sólo para quienes estaban en escena. Pues en ese momento la prensa se estaba ocupando de la escena *hippie* del distrito de Haigh-Ashbury con la misma anhelante e intensa perfección que había utilizado con los *beats* pocos años atrás. Pero aunque pareciera extraño, el tono de sus observaciones era esta vez más aprobatorio que antes. La revista *Newsweek* describía a los *hippies* como «místicos», «etéreos» y «en su mayor parte, jóvenes norteamericanos contemplativos incapaces de reconciliarse con los valores establecidos y las contradicciones implícitas de la sociedad occidental contemporánea, que se han convertido en emigrados internos».

Los jóvenes de Norteamérica leían las revistas y veían los reportajes de televisión que venían de San Francisco. La flor de los muchachos, entre los trece y los diecinueve años, empezó a inquietarse por lo que estaba sucediendo allí. Y hasta la música que escuchaban en las radios portátiles que llevaban consigo a todas partes, empezó a cambiar perceptiblemente en forma y contenido bajo la influencia de la cultura de la droga de San Francisco. Los sonidos de chicle de burbuja que habían sido durante años el producto esencial de las cuarenta estaciones de radio más importantes, empezaron a ser reemplazados por los tonos ásperos y rasgados de la música del ácido. Las

nuevas canciones le hacían propaganda bulliciosamente a la escena de la droga. Por ejemplo, cuando Grace Slick, de los «Aviones de Jefferson», cantaba:

Una pastilla te vuelve más grande  
y otra te vuelve más pequeño.  
Pero las que te da tu mamá  
no hacen ningún efecto.

entonces los chicos levantaban los ojos mirándose entre sí porque comprendían lo que ella quería decir.

También sabían dónde estaba sucediendo la cosa. La palabra les llegó en la primavera de 1967, a través de las mismas cuarenta emisoras más importantes que invitaban a las multitudes de San Francisco a la celebración del «verano del amor». Y la ciudad — la otra, la laboriosa San Francisco — tembló de espanto ante la amenaza de los 100.000 *hippies* que caerían de un momento a otro sobre ella. El Ayuntamiento de la ciudad expidió un decreto instándolos a que se mantuvieran alejados. Pero, de todos modos, ellos bajaron, la mayoría muy jóvenes: fugitivos, vagabundos o chicos que se habían lanzado a las carreteras por la diversión de viajar como habían hecho diez años atrás Jack Kerouac y Neal Cassady. Pero a pesar de los sueños de amor y comprensión que prometían las canciones, lo que la mayoría encontró en Haight-Ashbury fue la verdadera pesadilla. En pleno verano, la zona estaba colmada. Algunas puertas se abrieron de par en par a los jóvenes visitantes. El «Huckleberry de los Fugitivos», el refugio para los menores de edad del Reverendo Larry Begg, empezó sus operaciones «temporales» en junio de 1967, pero continuó activo mientras los chicos estuvieron allí. Unas cuantas familias hospedaron a muchos jóvenes, pero la policía los disuadió. En su mayoría los muchachos se mezclaron con la población, durmiendo en cuartos atestados o al abierto en el Golden Gate Park, logrando de vez en cuando una comida gratis de los «Cavadores» (los trabajadores sociales creados por los *hippies*) y mendigando a los turistas cuando se les acababa el dinero.

Hacia fines del verano de 1967, las cosas estaban muy sombrías. No sólo era la multitud y las dificultades lógicas que implicaba alimentar y alojar a los jóvenes «buscadores» — aunque esto ya era sin duda bastante serio — sino que por añadidura los resultados indirectos fueron aún más perjudiciales para el distrito y su forma de vida. Desde finales de 1966, el LSD era ilegal en el Estado de California, pero la prohibición en el Haight no había sido tan estricta hasta que llegó esa gran migración de 1967. Con tanta atención puesta sobre ella, la policía de San Francisco reaccionó violentamente con venganza. Cortaron las antiguas fuentes confidenciales del ácido y la marihuana, las drogas principales del distrito, y los muchachos se volvieron a lo que podían encontrar: cáscaras de banana, ácido malo, hidrato de cloral, metedrina y hasta belladona y heroína. Eso fue — al menos según el decir en voga en la localidad — lo que finalmente trajo la mafia. Los precios subieron. Un pesado elemento sociopático se trasladó allí. La prostitución de la que los *hippies* se burlaban con justicia por considerarla una empresa de adultos y de la clase media, empezó a florecer a lo largo de Haight Street. El porcentaje de crimen, violencia, ratería y sobre todo de atracos, empezó a crecer alarmantemente. El distrito ya no era un lugar seguro para los turistas que venían a divertirse o a sentirse conmovidos. Pero era menos seguro aún para los residentes originales del Haight, la gente decente y los *hippies*, que se aferraban valientemente esperando que las cosas mejoraran. Todavía no han mejorado.

¿Pero que había sucedido con Ken Kesey, el gurú novelista que había ayudado a convertir a los *hippies* al LSD? Fue detenido en 1966 por poseer marihuana. Después de aplazar su juicio una o dos veces, Kesey, que estaba bajo fianza, huyó a Méjico. Neal Cassady huyó también con él en esa ocasión, y finalmente los «Bromistas Alegres» cruzaron la frontera para visitarlo. Kesey regresó con ellos a San Francisco y, siendo todavía un prófugo, se burlaba de la policía apareciendo en los lugares públicos y desapareciendo antes de que pudieran capturarlo. Una vez inclusive dio una entrevista en una radio lo-

cal y se las arregló para escapar cinco minutos antes de que llegara la policía y cerrara las salidas.

Pero al final, cansado de su juego, Kesey se entregó. Pero resultó que el Estado no tenía una acusación fuerte contra él, de modo que permutó la causa por un delito menor. Kesey fue sentenciado a seis meses de prisión «por estar a sabiendas en un lugar donde había marihuana oculta». Cumplió su sentencia en un campo penal de mínima seguridad, a pocos minutos apenas de su antigua casa de La Honda.

Allí, trabajando en un taller de sastrería y al final de su sentencia, lo encontró Burton H. Wolfe cuando fue a entrevistarlo sobre el rumbo que había tomado el movimiento *hippie* después de que él lo había abandonado. La entrevista, un documento bastante impresionante en su propio estilo, sirve como prólogo al excelente reportaje de Wolfe sobre los sucesos del Haight, titulado: *The Hippies*.

El punto que recalco Wolfe fue una o dos observaciones hechas por Kesey antes de ir a la cárcel. Habían pasado de boca en boca por toda la comunidad y para esa época tenía muchas versiones. Parecía que Kesey había ofendido a los *hippies*. Pero lo que Wolfe quería saber era lo que en realidad había dicho Kesey.

«Lo que les dije a los *hippies* fue que el LSD era una puerta que uno utilizaba para abrir la mente a los nuevos dominios de la experiencia, pero muchos de ellos lo han seguido usando nada más que para atravesar esa puerta sin tratar de aprender nada. No entienden y me envían cartas de indignación. Pero los que entienden en la comunidad, la gente como los hermanos Thelin, saben lo que yo quería decir y seguirán adelante. Mientras haya gente como los Thelin, tengo fe en el movimiento.»

Pero aunque les deseaba lo mejor, Kesey estaba preparado sólo para verlo todo desde lejos. Se marchó a Oregon, compró una granja y se instaló allí con su esposa y sus hijos. Algunos de los «Bromistas» se fueron a vivir a la granja formando una especie de comunidad, pero no dio resultado y partieron uno a uno por distintas direcciones.

Esta podría ser toda la historia, salvo que poco antes — el 4 de febrero de 1968, para ser exacto — encontraron muerto a Neal Cassidy en Méjico. Al fin se le había agotado la energía al *hipster* original. El rumor decía que Cassidy se venía sintiendo mal porque pensaba que estaba envejeciendo; y esa noche se le detuvo el corazón junto a una vía férrea.

Si los *hippies* eran sólo la segunda *beat generation* — y la continuidad puede encontrarse sin duda comparando las actitudes y personalidades de los dos — en ningún lugar eso era más evidente que en San Francisco. La razón de esto es que quienes han militado bajo una u otra bandera de la vida cultural de la ciudad, se han quedado a vivir allí — o se han marchado temporalmente para luego volver: Kenneth Rexroth, padre de los *beats* y abuelo de los *hippies* vive todavía en San Francisco; Robert Duncan se ha radicado allí; y Lawrence Ferlinghetti, el poeta, editor y librero, después de haber llegado a la ciudad en 1951, no da señales de querer marcharse. Y así sucesivamente.

Era precisamente ese «así sucesivamente» lo que deseaba explorar de primera mano cuando fui a entrevistar a los escritores de San Francisco, algunos de los cuales ya he citado ampliamente en este libro. Además de los nombres necesaria e inevitablemente asociados al movimiento *beat*, quería también ver a otros quizás menos conocidos que, durante las últimas etapas del así llamado Renacimiento Literario de San Francisco, se habían trasladado allí para vivir y trabajar y habían terminado convirtiéndose en los escritores de la década del sesenta. A causa de ello, estos eran considerados por algunos como los «escritores *hippies*». Pero las diferencias desaparecen al fusionarse los movimientos, y, a fin de cuentas, ¿qué constituye una generación? ¿Padres e hijos? ¿Veinticinco años? ¿O simplemente un grupo definido, de una cierta edad, cuyos miembros comparten ciertas características y actitudes básicas? (Según esta medida, los *hippies* y los *beats* son lo mismo.)

A la cabeza de esta lista de escritores jóvenes estaba Richard Brautigan. Nació en Oregon en 1935, se trasladó a San Francisco en 1958, el gran año del movimiento *beat* y se que-

dó en esa ciudad desde entonces, salvo por los breves intervalos de sus viajes de pesca, de sus recitales y de una o dos estancias como poeta residente. Sus poemas son encantadores, a menudo ingeniosos y a veces bien logrados, pero están escritos con bastante descuido. Brautigan alcanza sus mejores momentos en los trozos breves y espontáneos de juegos de palabras en donde retuerce una idea para formar un poema casi a la manera de un haikai. Citemos como ejemplo el poema que sirve de título a su primer libro: «The Pill versus the Springhill Mine Disaster»:

When you take your pill  
It's like a mine disaster.  
I think of all the people  
lost inside of you.\*

Y escrito aún con más simplicidad, como en esta pequeña obra titulada: «Critical Can Opener»:

There is something wrong  
With this poem. Can you  
find it?\*

Alguien que haya devuelto a los críticos nuevos a su lugar colectivo con sólo tres versos, merece sin duda el nombre de poeta.

Sin embargo, para mí, Brautigan es un novelista por sus libros de ficción: *A Confederate General from Big Sur* y *Trouble Fishing in America*. No hay otros libros que puedan compararse, ni tampoco hay otro escritor como Brautigan, al menos contemporáneo. El que está más cerca de él es Mark Twain. Ambos tienen en común un enfoque del humor que se basa en la antigua tradición del cuento extraordinario de la frontera.

\* Cuando tomas la pastilla / es como el desastre de una mina. Pienso en toda la gente / muerta dentro de ti.

\* Hay algo malo / en este poema. ¿Pueden / descubrirlo?

Pero en su obra Brautigan da un giro nuevo a los acontecimientos de modo que surgen en respetable forma literaria, pero con trazos surrealistas. *A Confederate General from Big Sur* es una especie de aventura a lo Tom Sawyer y Huck Finn, que se desarrolla en los hermosos montes de la costa californiana a donde corrió Jack Kerouac en el verano de 1960. Pero es en *Trouble Fishing in America* donde Brautigan nos recuerda a Twain a la vez que es más él mismo. Como quizás hayan oído, el tema de este libro no es en realidad la pesca de truchas sino Norteamérica. En esta obra — llámela novela si quiere — el desatino se acumula sobre las visiones de sueños con tanta implacable insistencia que el efecto final es un poco como ciencia-ficción. Por ejemplo, la visita que el narrador hace al «Patio del naufragio de Cleveland» es una escena sumamente divertida y al mismo tiempo una crítica aguda y seria contra la charrería en que rápidamente se está convirtiendo Norteamérica. Este, como los demás episodios del libro, está concebido en la forma inequívocamente oblicua, encubierta e inesperada de Brautigan.

Y no se equivocuen: el estilo es el hombre. Porque Richard Brautigan — una persona tranquila y un poco reservada — es como el personaje del viejo anuncio comercial de televisión que tanea el aire a su alrededor y dice: «Como si me protegiera este escudo invisible...»

Logré encontrarlo en su apartamento, ubicado en un antiguo edificio de estuco, sobre el North Beach, y le pregunté si quería hablar conmigo. Obviamente, no parecía muy entusiasmado ante la perspectiva, pero me respondió que probará más tarde. Entretanto, un tercero habló en mi favor y Brautigan convino en verme al día siguiente en un café de los alrededores.

Apareció puntualmente a la cita acompañado de una linda chica a quien me presenté sólo con su nombre de pila. Se sentó, bebió café y accedió a responder sólo a algunas pocas preguntas.

Después que me informó donde había nacido y cuando había llegado a San Francisco, recuerdo que le pregunté el motivo de su traslado a esa ciudad. ¿Por qué le había atraído tanto



San Francisco? y Brautigan me explicó pacientemente que había venido a San Francisco sin ningún motivo preciso. No tenía ambición de ser un escritor *beat* ni ninguna otra cosa. No tenía ambiciones. Después de algún tiempo sólo había llegado a conocer algunos de los personajes de la ciudad. Eso era todo.

—Pero mi implicación en todo esto era puramente marginal, y después de que el asunto de los *beats* se había extinguido.

¿A quién había conocido? —Oh —dijo encogiendo los hombros—, a la mayoría de ellos. A Ferlinghetti, a Duncan, a Phil Whalen —viví con Whalen en un lugar al sur de Market Street— y a Michael McClure. McClure es un buen amigo mío. Con quien debería hablar sobre este asunto es con él, no conmigo.

Luego hablamos someramente de sus libros —cuándo los había escrito y cuánto había ganado con ellos. Parece que entre 1965 y 1968 Brautigan había ganado menos de 7.000 dólares con la venta de su literatura. En realidad, nada sucedió hasta que la pequeña «Four Seasons Foundations», de San Francisco, publicó *Trout Fishing in America*. Este libro no sólo se vendió enormemente en todo el país sino que también, a través de él, logró que un editor neoyorquino se interesara en su obra. Finalmente, los libros de Brautigan que habían aparecido en «Four Seasons» —que para entonces eran tres— fueron publicados por este editor que actualmente lo sostiene bastante bien económicamente con adelantos y derechos de autor.

Luego hubo los recitales, que también ayudaron un poco. Aunque Brautigan nunca asistió a la universidad, tiene mucha demanda en los recintos universitarios de todo el país. El año anterior, inclusive, había pasado una temporada de varias semanas como poeta residente. ¿Dónde?

—En el Colegio Técnico de California —responde con una mirada un poco afligida—. No se lo puedo explicar. Me llaman pensando que yo era una especie de influencia exótica o algo por el estilo.

Me explicó también su método de escritura, que se parecía extrañamente al de la «prosa espontánea» de Jack Kerouac.

—Escribo lo más rápido posible con una máquina de escribir eléctrica, cien palabras por minuto. No puedo detenerme a describir personajes o situaciones. Dejo que todo fluya libremente. Y cuando no puedo escribir más no me pongo a mirar la máquina o cualquier otra cosa sino que me voy al cine y veo dos o tres películas —las mejores son las peores. Y por alguna razón eso me libera y me pone de nuevo en movimiento. Eso es lo que hago cuando me trabo.

Repetió esto último una o dos veces más para dejarlo claro, de modo que yo comprendiera que no estaba haciendo ningún descubrimiento literario:

—Eso es lo que hago cuando me trabo —insistió repentinamente espantado, incómodo, como si temiera haber dicho demasiado. Y en seguida se marchó, con tal prisa que casi se olvidó de la chica.

Sin embargo, se acordó de decirme: —Vea a McClure. Es la persona con quien en realidad debería hablar.

Pero no esa noche. Había hecho antes una cita con Lenore Kandel para verla en su apartamento de Ashbury, cerca de Haight. Aunque comparativamente es una recién llegada a la escena de San Francisco, Lenore Kandel tiene una fama grande y meritória en la ciudad como persona difícil y estupenda poetisa. Nacida en Nueva York y criada en Los Angeles, viajó mucho por el mundo antes de llegar a San Francisco, a mediados de 1960, para pasar un fin de semana. Le gustó lo que vio en el lugar y se quedó a vivir en el distrito de Haight-Ashbury. Había sido modelo, cantante popular, bailarina del ombligo, camarera de cocteles y conductora de autobús escolar. Pero, insiste, siempre también una escritora.

—Escribo desde que aprendí a garrapatear, y antes de que me dedicara a componer canciones. Y en cuanto se refiere a lo demás —donde he trabajado y qué he hecho— sólo he seguido mi impulso a dondequiera que me ha llevado.

Lenore Kandel se convirtió en una celebridad local en 1966, cuando su primer libro de poemas *The Love Book* fue secuestrado por la policía de San Francisco, y la ciudad se vio amenazada con un primer proceso por obscenidad desde el que se

le hizo a *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, diez años antes. («Por supuesto, tengo mucha influencia de Allen Ginsberg — dice Lenore Kandel—. Todos la tenemos. Creo que Ginsberg es un hombre de mucha valentía, fue eso lo que necesitó para levantarse y mostrar el trasero al público. A mucha gente le dio el valor para admitir que también tenían trasero».) Lenore Kandel sobrevivió el proceso y publicó otro libro de poemas *Word Alchemy*, que era tan erótico en tema y estilo como el primero y no obstante un libro mejor en muchos aspectos. Mientras que en *The Love Book* se vio forzada a ser un poco solemne y despiadada, en la mayor parte de *Word Alchemy* hay una sensación de ingenio y juego que se hace evidente en el largo poema «Circus», que es el primero del libro. Hay una sensación perversa de todo lo que tiene de falso su reciente fama de «diosa del amor hippie», en la promesa de burlonero temerario de:

love lyrics of the homesick tiger  
the secret mating dance of  
everybody\*

que escribe de un plumazo como prefacio del poema que sigue.

Kenneth Rexroth me había obligado a verla. «Quizás, si tiene suerte — me dijo — podrá ver también a Frank, su huésped.» Nos habíamos puesto de acuerdo para que fuera a verla bastante tarde en la noche. Los amigos, en donde me alojaba, me habían persuadido a tomar un taxi para ir al Haight. Al comienzo protesté: dije que después de todo yo había estado allí antes. «Si — me respondieron —, pero eso fue el año pasado. Ahora las cosas han cambiado mucho. Ya lo verás.»

Tenían razón. Me di cuenta. Y también mientras me dirigía al Haight escuché hablar de lo mismo: de labios de un taxista garrúlo que, según me dijo, había visto cambiar a Haight-Ashbury de un barrio no tan malo a un lugar increíble. Fun-

\* Canciones de amor del tigre nostálgico / la secreta danza aprendida de / todos.

246

damentalmente, habló con simpatía: «Deje que le cuente — me dijo—. Le destroza a uno el corazón ver esos chicos en las calles. Es verdad. Andan de aquí para allá sin ocuparse de sí mismos. Esta mañana apenas, la policía sacó a una muchacha de debajo de un matón en el Golden Gate Park. Muerta por una dosis excesiva; y no tenía sino dieciséis años de edad. ¡Y ahora le pregunto! — hizo una pausa para pensar—. Los asesinos y el asunto de la violencia, ese es el pan diario de aquí. Y todo a causa de las drogas. Hay una gran cantidad de tóxicos circulando por allí».

Seguí contándome cómo una noche, recientemente, había recogido al senador Kennedy con su esposa y otra pareja en el Hotel Fairmont. «Me dijeron que los llevara al barrio de los hippies. Oh, se reían atrás de cómo iban a sorprender a los hippies haciendo sus cosas. Bueno, llegamos allá y los llevé a todos lados, y ellos echaron una buena ojeada. Muy bien. No, no quisieron bajarse. Habían visto bastante, y oiga, no se reían cuando los traje al Hotel Fairmont. Le quita a uno la borra para ver a todos esos chicos malgastando sus vidas. Seguro que no reían cuando los traje al Hotel Fairmont».

La calle Haight, donde el taxi me dejó, estaba oscura y aparentemente muy rondada por la policía (uno en cada esquina en ambas aceras) y no parecía haber nadie más por allí en ese momento. Lenore Kandel me abrió la puerta de su apartamento. Resultó que era tan bella como me habían dicho — aunque reservada y bastante escéptica. Se dirigió a la cocina, me preguntó si quería té o café y se puso a hacer la infusión antes de sentarse a hablar conmigo. Cuando por fin nos sentamos a hablar, dijo a mis preguntas y a sus respuestas casi demasiada consideración.

Recuerdo que empecé preguntándole si la razón de vivir en San Francisco era porque había muchos otros poetas en la ciudad.

—¿Usted se refiere a la «comunidad de artistas» y a todo eso? — respondió bruscamente.

Aseñó con la cabeza.

—Francamente no. Para mí es espantosa la idea de una

247

comunidad de artistas. ¿Si no existen comunidades de plomeros o albañiles, por qué debe haber de poetas? No creo en esos grupos exclusivos que sólo hablan entre sí y tienen las mismas opiniones. La gente diferente debe reunirse para que se den cuenta que hay otros tipos de gente con otro tipo de búsquedas. No es que no conozca a otros poetas. Lo que pasa es que muchos de mis amigos *no son* poetas.

—Pero, ¿por qué entonces San Francisco? ¿No podría vivir también en otro lugar?

—Bueno, me gusta vivir aquí —dijo, casi con renuencia—. Se debe en parte a la estructura física del lugar. El aire que sopla aquí es más puro y además es una especie de lugar de nacimiento. Siempre parece estar unos pasos más adelante del resto del país.

Le pregunté si asociaba todo eso con el movimiento *beat* y el Renacimiento Literario de San Francisco.

—No —respondió—. Nunca me ha interesado saber quién era *beat* y quién no lo era. Nunca me ha gustado usar etiquetas. Se levantó, me llenó una taza de té y me lanzó una mirada penetrante:

—No se ofenda por eso —dijo de repente—. Por lo que me ha preguntado hasta ahora deduzco que usted cree que yo vine aquí a la caza de gurus. Pero no es así. Es cierto que me gustaba la obra de algunos de los poetas que en esa época llamaban *beats*, pero el que me gustara la obra no significaba que deseara conocer a los poetas personalmente. Si yo fuera usted, no trataría de ponerlo todo bajo una misma definición, es decir, las influencias y lo demás. Todos somos producto de una misma cultura. Todos somos producto de un mismo mundo. Es allí donde hay que buscar las influencias.

Hablamos deshilvanadamente sobre estos temas. Se mostró contundente al decir que era dueña de sí misma y que como poeta no tenía maestro —y por lo que yo había escuchado, esto parecía indudablemente cierto. Al final me declaró —y tiene una forma original de hacer declaraciones— que yo cometía un error si limitaba la investigación estrictamente a San Francisco.

—En este momento están sucediendo una cantidad de cosas en todo el país. Todas las mentiras e hipocresías que por tanto tiempo han formado parte de Nortamérica se están haciendo añicos. Esto viene de muy lejos, y lo que uno ve aquí ahora es como esa historia de la Biblia en donde se comparan la casa construida en la arena y la construida en la roca. Yo diría que en este momento, en este país, estamos pisando sobre la arena y que la arena ha empezado a moverse.

En ese instante se oyó el ruido de una llave en la puerta principal. La cerradura se abrió y un momento después escuché el sonido de un portazo. Luego de cruzar el corredor, entré en la cocina el huésped de Lenore Kandel, Frank, que resultó ser nada menos que Frank «Ruedalibre», el secretario de la sección de San Francisco del «Club de Motociclistas los Ángeles del Inferno». La presentación fue un poco embarazosa. Frank me caló con una mirada desconfiada al enterarse de quién era yo y sobre que estábamos hablando en la cocina. Cuando le expliqué claramente el motivo de mi visita hizo caso omiso de mis palabras con bastante severidad y le dijo a Lenore Kandel:

—Un libro ¿eh? Mejor será que hable con McClure.

Y ese fue el final de la entrevista.

Michael McClure había obtenido dos votos en un solo día. Desde luego, mi intención no era dejarlo a un lado. Lo que sucedía era que no sabía su número de teléfono para llamarlo y no había respondido a la nota que le había escrito antes de trasladarme a San Francisco. Al principio dudé que McClure se encontrara en la ciudad, pero por lo que me habían dicho Richard Brautigan y Frank «Ruedalibre», era posible que estuviera. Lo único que podía hacer quizás era presentarme simplemente en su casa y esperar lo mejor.

Tal vez mucho mejor que la de ningún otro escritor, la carrera de Michael McClure atraviesa la primera y la segunda generaciones del movimiento *beat*. Nacido en 1932, era el escritor más joven incluido en el número de *Evergreen Review*, de 1957, dedicado al Renacimiento de San Francisco, y a los veinticinco años era el más joven de los poetas *beats* cuando

Kenneth Rexroth pasó la lista en su ensayo con que colaboró en ese número. McClure se quedó en San Francisco, escribiendo los poemas extraños y originales que le han dado fama. Pero quizás más que sus poemas es su presencia constante en la ciudad lo que ha ejercido más influencia. No tiene nada de gurú: es demasiado sencillo y directo para desempeñar ese papel. Sin embargo, el hecho de que siempre fuese accesible ha sido importante para los que en North Beach y Haight-Ashbury, durante la década del sesenta, trataban de hacerse escritores o empezaban a intentarlo como seres humanos.

Tomem como ejemplo su relación con Frank Reynolds, el Frank «Ruedalibre» de los «Ángeles del Inferno». Michael McClure no sólo le sirvió de amanuense cuando Frank decidió que había llegado la hora de escribir su autobiografía, sino que al conocerlo mejor durante las largas sesiones que exigió el libro, empezó a interesarlo en su propio estilo y valores. Como resultado, Frank Reynolds empezó a escribir poemas. Sus primeras tentativas están allí para que el mundo las juzgue en un puñado de versos que él mismo ha impreso e ilustrado y que han sido distribuidos localmente. Algunos no son malos; la mayoría bastante pésimos y el resto es, en general... bueno, interesante.

Pero Michael McClure ignorará simplemente la presunción de este «interesante». Porque si no es gurú, tampoco es el sociólogo literario alerta que sólo hace contactos cuidados y controlados con el *lumpen* para las emociones breves insignificantes y el estímulo creador, cualquiera que sea, que le puedan proporcionar. No, McClure no es así. Al fin y al cabo él también es, por un lado, un «Ángel del Inferno» — conduciendo lentamente su motocicleta Triumph a lo largo de la carretera 101 —, pero por el lado que no es «Ángel del Inferno» se niega de buena gana a hacer juicios que no sean en términos personales. Se extrañaría uno que no sea ninguno de esos dos lados el que escribe sino el hombre completo en carne y espíritu — o como diría él — el *manifiesto*.

La vida de Michael McClure como artista ha sido una lucha larga y penosa para liberar el animal que lleva en su inte-

rior y poder escribir. No ha sido fácil. Esa novela suya, frenética, descuidada y terriblemente personal, titulada: *The Mad Cub*, revela lo que le ha costado en forma de dolor y pérdida del yo. Pero liberar al animal es lo que más ciertamente ha hecho, y si los resultados algunas veces han sido aterradores, también han sido siempre espectaculares. *The Ghost Tantras*, una extraña mezcla de lenguaje animal y revelación pura, está entre los ejemplos más vivaces de McClure *in extremis*, la carne animal y la carne espíritu atrapados colaborando mutuamente. En el siguiente poema vemos, por ejemplo, que lo sirve casi como en un emparedado: la visión apresada entre dos rebanadas, crudas y jugosas, de gruñidos y rugidos:

PLEASURE FEARS ME, FOOT ROSE, FOOT BREATH  
BY BLAHHR MOKGROOOOOO TARR  
nowp tyrah brooooooooooooooooo

In the middle of the night I dreamed I was a creature  
like the great Tibetan Yodi Milarepa

I sang a song beginning:  
«Home lies in front of you not in the past.

Follow your nose  
to it».

It had great mystic import, both apparent and hidden.

I was pleased with it.

GOOOOOOOOOR!

GROOOOOOOOOOH!

GOOOOOOO!

ROOOOOOOOOOH!

POWFF! RAHH! BLAHHR!\*

\* PLACER TEMEME, PIE LEVANTADO, PIE ALIENTO, /  
POR BAHHR MODGRUUUUUUUUU TARR / naup tyrah bruuuuu  
uuuuuu / En mitad de la noche soñé que era una criatura / como el  
gran Yodi Milarepa tibetano / Cantaba una canción que decía: / «El  
hogar yace ante ti y no en el pasado. / Deja que la nariz te guíe». /  
Tenía gran importancia mística, aparente y oculta. / Estaba contento de  
ella. / !GUUUUUUUUUUUUUUUUU! /

Aquellos que se confunden inocentemente con esto pueden pensar que ha habido un atroz error de imprenta. Pero no, McClure habla en serio. Los aullidos del *Ghost Tantas*, toda pasión y rabia, los arroja *de profundis*.

Quizás sea una desgracia para su fama de poeta que McClure haya ganado tanta notoriedad con este tipo de cosas. Aunque su obra mejor conocida, *The Beard*, es una pieza de teatro, expresa el mismo espíritu de rabia y agonía que sus poemas de lenguaje animal, en términos que son casi tan cruel y decididamente inexpressables. Están en el mismo nivel de un encuentro fantástico entre Jean Harlow y Billy «the Kid» en alguna habitación privada del infierno. La esencia de la pieza no es ni más ni menos que la ira desesperada de sus protagonistas.

Todo lo cual hace que la obra de Michael McClure parezca más limitada en tema y tono de lo que en realidad es. Hay muchas otras actitudes expresadas allí. El propio McClure es parcialmente culpable por la impresión que produce su obra, porque es, como dice Isaiah Berlin de Tolstoy, un zorro disfrazado de erizo. («El zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una sola cosa grande»). A pesar de las declaraciones precipitadas de su libro *Meat Science Essays*, no es un filósofo sino un poeta. Para que tengan un ejemplo de la variedad y profundidad de su poesía, lean simplemente «On Beginning Romeo and Juliet», un poema tan tierno como cualquier otro producido por los *beats*, o lean algún otro de su libro *Little*. Todos están escritos con ternura, además de un sentido genuino de la corrección poética.

Esta cualidad tierna, muy pocas veces señalada en su obra, se pone suficientemente en evidencia cuando uno lo conoce. McClure tuvo su temporada de rabia, la agotó, y ahora parece haberse puesto de acuerdo con todo con lo que en la vida uno debe ponerse de acuerdo.

GUUUUUUUUU. /

!GRUUUUUUUUUUUUUUUUH /

!BAHHH!

!RUUUUUUUUUUUUUUUU! / !PAFF! !RAHHH!

Simplemente, fui a la casa de Michael McClure: sólo que cuando llegué estaba afuera, forcejeando con un amigo para llevar un colchón nuevo escaleras arriba. Vacilé un instante para asegurarme que era él, y luego me presenté.

—Oh, si —dijo—. Recibí su carta. Agarré esa punta.

La agarré y después de algunos momentos difíciles, me encontré en su apartamento del tercer piso, ayudando a remolcar el flojo colchón hacia el rincón que nos señalaba su esposa Jo Anna. Como recompensa, Jo Anna me invitó a cenar y puso un plato más en la mesa. Y mientras yo explicaba la razón de mi visita, llamó a su hija Cathy y sirvió la comida. Hablamos. Y en el curso de la conversación, Jo Anna llamó a McClure «el irlandés». Inmediatamente aproveché esa oportunidad.

—Desde luego —dijo McClure, de buen humor—, soy el último representante del Renacimiento Celta, un hombre como cualquiera de ellos, de sentimientos elevados. ¿Y dónde podía nacer alguien así sino en Kansas?

Era una broma. Pero habló más ampliamente de eso recordando a mi ruego y dijo que sí, el nombre de su pueblo natal era Marysville, y que probablemente por eso tenía importancia.

—No importa donde uno haya nacido o se haya criado, porque de cualquier modo adquiere algo del espíritu del lugar. Quizás sea producto de la energía orgón.

Dijo que probablemente era más importante que ser irlandés o el último representante del Renacimiento Celta, o cualquier otra cosa.

A medida que transcurría la noche me fue suministrando una especie de autobiografía informal. Me contó que cuando conoció a Jo Anna, ella estaba casada, pero que él no se había desanimado por ese obstáculo.

—Ella huyó a Arizona para escapar de mí, pero yo la seguí hasta allá; usted ve que no me desanimé tan fácilmente. Pero luego ella vino a San Francisco, y por eso es que estoy aquí. La asedié hasta que al fin se divorció y se casó conmigo. Cuando llegó a la ciudad, McClure se inscribió en el taller

poético de Robert Duncan. Había escrito antes pero sin mucho éxito.

—Yo molestaba a Duncan escribiendo villanelas y sonetos, pero estaba terriblemente impresionado por él, porque era el primer poeta que conocía, y resultó que también era una de las personas más excelentes. Y héme aquí, escribiendo sonetos a la manera de Petrarca, casi para fastidiar a ese hombre que es uno de los maestros de la poesía de este siglo. Viéndolo ahora, encuentro que mi actitud era inexplicable. Pero de allí nació una especie de amistad hecha de mutua perplejidad y admiración. Aunque le diré con sinceridad, no fue hasta mucho después que logré comprender lo que realmente significaba la poesía de Duncan.

Ahora, quizás un poco irónicamente, McClure se dedica a una tarea similar, dando clases en el taller poético del Colegio de Artes y Oficios de San Francisco. Lo hace para ganarse la vida, por la misma razón que muchos se dedican a la enseñanza.

—O hago esto o me pongo a escribir guiones de cine, que es lo que me piden después que escribí *The Beard*, o trato de escribir un best-seller.

Y, sin embargo, McClure se siente un poco inseguro sobre el valor de su enseñanza; en primer lugar en lo que se refiere a él mismo.

—Esta ocupación de profesor no me sienta muy bien. A pesar de que en el colegio están contentos conmigo y me piensan para que no me vaya, tengo que admitir que no me siento seguro de mi trabajo.

Inclusive se siente inseguro de si está logrando interesar a sus alumnos:

—La mayoría de ellos pueden escribir una prosa elemental buena y son sensibles a las palabras al escuchar las canciones de Dylan, Donovan o los Doors. Tienen realmente una enorme sensibilidad para la poesía, pero nutren también una terrible predisposición anti-intelectual. Algunos tienen un prejuicio contra la poesía como tal, aunque como música la aceptan. Esta tendencia está en el ambiente de sus actitudes, ademanos y pun-

tos de vista. Cualquier chico puede ser estupendo con una guitarra, pero al mismo tiempo es reacio en lo que concierne a la poesía y a las verdaderas creencias. No se salvarán por sí mismos. Debo hacer lo que pueda y esperar a tener buen resultado. Me gustaría construirles su moral y darles algo que hacer. Le pregunté por su propia obra, por la dirección que estaba tomando.

—Bueno —dijo, encogiendo los hombros—, mis poemas se cuidan solos. Surgen. Yo los escribo, lo que debo hacer es no publicarlos todos. Los mejores son los que me cuestan más trabajo.

McClure ha experimentado con las formas poéticas probablemente con más osadía que ningún otro de los poetas *beats*. ¿Por qué? ¿Qué ha obtenido de esa experimentación? ¿A dónde lo ha conducido?

—Déjeme ver. El primer poema que publiqué apareció en 1956 en la revista *Poetry*. Era una villanela perfecta. E inclusive cuando empecé a escribir lo que se consideraba como poesía *beat*, parte del tiempo al menos trabajaba en cuartetos a la manera de Blake. Al comienzo me sentí atraído por esta especie de proceso, de exploración. Pero entonces decidí que era mejor escribir el tipo de verso libre y largo que los demás estaban escribiendo. Pero después de tratar un tiempo me cansé de reprimir la rima, de modo que cuando la rima quería salir no la frenaba. Durante un tiempo todo el mundo estuvo seducido por la idea del «verso abierto». Era muy excitante. Pero, en cuanto a mí, encontré que los métodos de Olson se disolvían en la práctica. ¿Entonces a qué acuerdo he llegado? —sonrió, encogió los hombros y terminó en forma abrupta—: Pero todo eso es a priori, intelectual. Lo que realmente importa es que quiero que mi prosodia tome la forma de la energía que tiene en el fondo. Para mí, creo que la toma.

¿Ha tenido influencia de otros poetas?

—En mí influye todo el mundo. Pero no en la forma en que usted piensa. No creo tener maestro. Puedo leer lo que escriben Allen, Corso y Snyder, valorarlo y comprenderlo porque los valoro y los comprendo a ellos. Pero ningún poeta ne-

cesita utilizar las técnicas de otro poeta. Aunque cuando me trabo trato de leer a los poetas académicos que escriben esas trémulas y pequeñas odas con podadoras que corren como ranas, en que ni las podadoras ni las ranas son reales. Por añadidura, esos poetas piensan que lo que escriben es bueno porque está escrito en pentámetro yámbico. ¡Imagínese eso! Vaya, uno tendría que ser capaz de enseñar a cualquier chico normal de doce años a hablar en pentámetro yámbico en una hora. ¿Entonces, qué hay de extraordinario en escribir así?

¿Qué opinaba sobre el lenguaje? McClure es un pionero del uso de la invectiva violenta y del lenguaje erótico, que algunos consideraran obsceno y casi todo el mundo llama atrevido. ¿Continuará usándolo? ¿Hay algo más que todavía no se ha dicho?

—Probablemente no tengo razón para seguir siendo pornográfico. La mayoría de la gente está cansada de la pornografía. Están listos para ir más allá de eso. Yo también. Acabo de leer una novela de E. M. Forster: él ya no la necesita. Claro, desde luego, yo la he escudriñado ¿Quién no? Pero obviamente uno no necesita de la pornografía como arte. Aunque en primer lugar, la razón para usar ese tipo de lenguaje y el único argumento que justifica inclusive un mayor uso es lo siguiente: La gente de Nebraska no estará en capacidad de considerar la pornografía como algo sin valor para luego pasar a otra cosa, hasta que no hayamos producido suficiente como para saturarla. Es decir, todavía hay gente que coge un libro y dice: «¡Qué bueno, una novela pornográfica!» Pero hombre, ya estamos más allá de eso.

—Mire, dentro de cincuenta años la gente leerá «fornicar» y «mierda» sin que les parezcan en absoluto palabras groseras. Será como decir: «Ah» o «Oh» o «Me caí sobre las espigas de la vida, ¡estoy sangrando!» Una vez que en Nebraska lleguen a este nivel, *entonces* empezarán a inquietarse por el contenido del poema.

Le señalé que antes, al hablar de los estudiantes, había mostrado cierta preocupación. ¿Se sentía pesimista con respecto a sus alumnos? ¿O con todos los jóvenes en general?

—No más que de lo que me siento con todo el mundo. Claro que estoy preocupado. Nuestra civilización parece estar atacada en pequeños pantanos. Es decir, que el agua está podrida y estancada. Es toda esa mierda entrelazada del comunismo y del capitalismo. Lo que debemos hacer es crear nuevos charcos donde se reúnan los genios para que aclaren nuestro camino: ¿Es esa la solución? No, pero es *una* solución. Actualmente hay muchos pequeños mesías golpeándose el pecho por allí con soluciones para todo, desde los alimentos macrobióticos hasta el aprovisionamiento de las barricadas. A todo eso le digo no. Le voy a hacer esta proposición tentativamente. La gente que cree en el futuro, pero que se siente atrapada en el presente, debiera reunirse y empezar a planear las salidas. ¿Cómo van a hacerlo? —McClure levantó las manos en señal de desesperación—. Sí. ¿Cómo? Estoy empezando a pensar en eso. No en soluciones.

¿Hay una crisis?

—Claro que sí. Creo que vale la pena salvar toda esa tecnología que hemos alcanzado, pero siempre que podamos controlarla. Debemos pensarlo bien para que todo ese asunto nos beneficie en vez de dominarnos. Gary [Snyder] me entusiasmó con su libro *Heart House Hold*, y toda esa ecología en que se ha metido. Yo también estoy trabajando en esa vía, completamente. Es allí donde está su crisis. Eso no tiene nada que ver con la historia o la política. ¡Es algo biológico! Y es biológicamente que me tiene preocupado. Yo soy un mamífero, no particularmente un hombre sino un trozo de carne relacionado con las bacterias, los cedros, los leones y las mazorcas de maíz. No estoy relacionado con el asunto socio-político, salvo en lo que me viene por herencia. Quiero que todos esos viejos charcos se desagüen para que adquiramos un nuevo sentido de la comunidad. Todavía hay muchas ideas estancadas por allí; toda esa gente que dice tener las soluciones: están llenos de mierda. No hay soluciones ni respuestas. Pero si entramos en contacto con esta forma nueva y abierta —las nuevas comunidades, las nuevas combinaciones— tal vez encontremos algunas soluciones que sirvan. Debemos hacerlo porque si fallamos... bueno,

puede que de repente no quede un solo animal en ninguna parte. Y eso sería una lástima, porque tienen algunas formas tan realmente bellas. Todo desaparecido, así como así.

Hablamos un poco más y podíamos haber seguido, pero el timbre de la puerta nos interrumpió. McClure se levantó para ver quién era, encendiendo las luces al pasar porque había oscurecido durante nuestra conversación. Resultó que quien llamaba era una pareja de poetas vecinos que habían sentido el impulso de ir a hablar con McClure. Entonces me levanté para marcharme.

McClure me acompañó hasta la calle y me indicó la ruta más rápida para ir a Ashbury. Había un bar en la esquina próxima y yo debía ir a llamar un taxi. En el Haight, me explicó, a los taxistas no les gusta recoger pasajeros que salen de las casas en la noche. Nos dimos un apretón de manos y empecé a alejarme.

—Algo más — me gritó —. Será mejor que camine por el centro de la calle. En esa parte hay más luz.

—¿Pero es tan peligroso este lugar, eh?

—Sí — dijo —, bastante peligroso.

## CAPÍTULO DUODECIMO

### EL SILENCIO DE WOODSTOCK

En su tiempo, los *beats* hicieron una tentativa, un torpe e infructuoso intento de identificarse con el jazz. Sentían que era su música, y su pasión por el jazz les confirmó que eran una raza diferente de los poetas académicos, de labios fruncidos, que vivían para sus preciosas veladas de Bach y de Mozart. No, el jazz era lo único real. Era el sonido de la vida excitante que murmuraba a su alrededor. Lo sentían en la tensión de la música, en su fuerza, y lo escuchaban en las exposiciones líricas de los solistas que se levantaban y tocaban ritmo tras ritmo, un hombre contra el mundo, un modelo para los poetas, para los artistas. Esto fue lo que los *beats* encontraron en el jazz, pero no fue eso solamente, porque si el jazz hubiera sido entonces una música tan respetable como ha llegado a ser hoy, no hubiera tenido ni la mitad de atracción para ellos. Era la atmósfera ilícita del ambiente del jazz, con sus insinuaciones de criminalidad, sexo, drogas y violencia, lo que los llevaba noche tras noche a lugares como el «Birdland», el «Five Spot» y el «Half Note», de Nueva York; el «Bee Hive», de Chicago; y el «Black Hawk», de San Francisco.

«Clandestino» — ésta era la palabra con que Kerouac llamaba a los *beats*, y era también la palabra para dominar el jazz de los años cincuenta: una música elusiva y rápida, dada alternativamente al acecho incómodo y a los arranques de fuga



confusa. Y éstas eran exactamente las cualidades que los *beats* trataban de apresar en su ficción. Las primeras novelas *beat* siempre tenían una escena de jazz obligatoria (Paul Hobbes dándose cuenta del verdadero significado de «cool» mientras escuchaba la música en el «Go Hole» y observaba su efecto en el auditorio; Sal Paradise y Dean Moriarty, dando ánimos al saxofonista que termina su solo tocando para «los hijos de la noche bop norteamericana»).\* Y unos pocos convertirán a los músicos en protagonistas. Novelas como *Somewhere There's Music*, de George Lea, y *The Horn*, el segundo libro de John Clellon Holmes, presentan al músico de jazz como una especie de héroe *beat* final.

Jack Kerouac fue probablemente el más obsesionado por la ética del jazz. No sólo trataba de inyectar algo del sentimiento del jazz en las escenas ocasionales, sino que también intentaba comunicar a su obra la urgencia y el flujo continuo de la música. Su técnica de la «prosa espontánea», estudiada anteriormente, está inspirada directamente en la improvisación del jazz. Allen Ginsberg la llamaba de vez en cuando «prosodia bop espontánea, embelleciéndola ligeramente para que pudieran valorarse sus orígenes. Y la única tentativa poética formal de Kerouac, el libro de 242 poemas (o «coros»), titulado: *Mexico City Blues*, tiene como prefacio una nota que dice: «Quiero que me consideren como un poeta del jazz que toca blues en una sesión llena un domingo por la tarde. Tomo 242 coros; mis ideas varían y a veces pasan de un coro a otro o desde la mitad de un coro hasta la mitad del siguiente». Lo cual es una buena descripción del desorden atropellado que fluye en cada página. Algunos de los poemas son buenos, pero la mayoría no, y los que parecen menos necesarios son los que tienen como propósito transmitir el mismo tipo de tontería sentimental de los sonidos bop popularizados por Dizzy Gillespie al final de los años cuarenta.

\* Bop: forma radical del jazz que emplea las complicaciones de los ritmos africanos mezcladas con algunas de las complejidades de las armonías europea y norteamericana. (N. del E.)

Y también se debió a Kerouac la mayor parte del empuje que había en el fondo del fracasado movimiento de poesía-con-jazz. Esto aún lo pueden recordar algunos, por los recitales a que asistieron en el Village y en North Beach. En algún momento, la mayoría de los *beats* se encontraron en el escenario declamando sus versos con valentía, acompañados de un bajo que se paseaba, hasta que los cuernos entraban ásperamente en el espacio abierto con una fuga o un acorde en crescendo que podía ser adecuado o no. Todo esto era bastante descuidado y sin interés, pero difícilmente podía ser de otro modo por un solo motivo, porque estaba basado en un concepto erróneo fundamental de la naturaleza del jazz como música. Los *beats*, ninguno de los cuales (creo) había hecho estudios de música,\* sostenían bastante ingenuamente la noción popular de que en el jazz es posible lograr algo parecido a una total libertad, que cada miembro de la banda podía tocar lo que sintiera y que por una magia especial todo adquiriría unidad. Algunos — y este parece ser indudablemente el caso de Kerouac — tenían la idea de que si el poeta se sumaba a la orquesta, podía oscilar con los cuernos nada más que leyendo su poema. Pero se necesita mucho más que comparar el escenario con músicos de la misma secta para transformar un poema en una canción de jazz.

La razón de que no diera resultado de este modo es, por supuesto, que el jazz es mucho más complejo y menos libre de lo que se supone. Porque si, en los quince años aproximadamente que transcurrieron antes de que los *beats* llegaran a ser nacionalmente célebres, los músicos de jazz habían empezado a experimentar un poco en armonías y tempo, sus experimentos no abrieron las cosas suficientemente como para permitir los verdaderos marcos de improvisación del tipo que los poetas podían esperar. En realidad, la música ha ido y continúa yendo

\* La excepción es Allen Ginsberg, que canta bien e inclusive ha compuesto melodías en el grabador para ilustrar los poemas de Blake: *Songs of Innocence* y *Songs of Experience*. Pero, de modo significativo, Ginsberg no tomó parte en las sesiones de poesía-con-jazz.

en la dirección opuesta, haciéndose cada vez más sofisticada y menos flexible, menos pública en su atracción. El jazz, al menos el de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, no era el modo adecuado para lograr el efecto de poesía-canción que buscaban con tanto ahínco.

La música rock lo fue. Pues casi con precisión matemática, esa tosca amalgama de música folklórica y blues que al principio se llamó rock-and-roll empezó a ganar popularidad a medida que el jazz se hacía más complicado, menos emocional y más limitado en su interés. El rock, en sus primeras formas y más aún hoy, no es más que un apéndice del jazz, y representa un regreso serio a las formas simples que yacen cerca de las raíces de la música norteamericana. El jazz había dejado de cantarse, nadie lo bailaba y sólo podían apreciarlo los que tenían una educación musical. Y por eso fue que surgió el rock. Era la música más accesible, la que ofrecía un ritmo pesado y una melodía sencilla para cantar; era una música tan simple que no sólo podía ser ejecutada en su valor por cualquiera, sino que podía ser ejecutada y también escrita por los muchos de escuela que solamente conocieran algunos simples acordes de guitarra. Al principio, naturalmente, era una cosa bastante atroz. Con la excepción de unos pocos ejecutantes que surgieron a través de la música rural y del oeste o del ritmo y los blues, los primeros concertistas de rock estaban tan limitados musical y emocionalmente a causa de su extrema juventud, que no tenían más que ofrecer al público que su sinceridad, y eso no era suficiente.

Sin embargo, el rock empezó a mejorar gradualmente. Desde el punto de vista musical, era inevitable: a medida que los músicos jóvenes maduraban y adquirían dominio sobre sus instrumentos, seguro que se cansarían de los mismos golpes pesados reiterados en el mismo acorde. Así que ensayaron otras cosas nuevas, oyeron atentamente otros tipos de música, aceptaron y arreglaron las nuevas influencias dentro y fuera de la fraternidad.

Entre las influencias más recientes estaban la poesía y la prosa de los *beats*. Después de todo, fue cuando la novedad

de la *beat generation* alcanzó su cúspide que la música popular experimentó estas agonías de transformación que le dieron al rock su forma y sonido presentes. Los *beats* los condujeron algunos pasos en la dirección correcta. Hubo, como dije, el experimento de poesía-con-jazz. A pesar de que en la práctica no dio resultado, la *idea* era bastante buena. Sugería un regreso al antiguo concepto de la poesía como canción, y le indicó al rock posibilidades que el mundo ordinario no podía incluso imaginar. Pero la música a un lado, también era importante que mucha de la poesía llamada *beat* estaba escrita para ser recitada. Hacía uso de los viejos recursos bárdicos del canto y la repetición simple y rítmica para agitar a la muchedumbre. Y cualquiera que haya asistido a un recital *beat* recordará qué bien funcionaban esos recursos. La tensión que generaban esas ocasiones era del tipo que uno no había sentido hasta entonces sino en las anticuadas salas de *swing*, y que sólo sentiría de nuevo cuando el rock evolucionara a su nivel actual de sofisticación musical. Y el público reaccionaba también como si fuera música. Cuando los *beats* aparecían recitando sus poemas no era como las veladas patrocinadas por los colegios. Todos los presentes participaban en el acto: aplaudiendo, respondiendo, dando ánimos a gritos. Recuerdo una ocasión en que escuché a un público aplaudir rítmicamente mientras Allen Ginsberg leía y cantaba a medias el «Moloch» de su poema «Howl». El gesto parecía totalmente adecuado. El público se sentía alegre y Ginsberg estaba obviamente encantado con la reacción.

Era poesía pública. Lo que los *beats* lograron fue demostrar de manera convincente que la poesía debería restituirse a su antiguo lugar entre las artes escénicas. La hicieron accesible. Mostraron que la poesía de expresión directa puede entenderse fácilmente y al mismo tiempo causar emoción. La suya era una clase de poesía que no sólo inspiraba sino que también animaba a otros a escribir. (Después de todo, parecía tan fácil, ¿verdad? ¡Tal vez uno sólo tenía que escribir lo que sentía, lo que pensaba!) Desde luego, como resultado, durante los cinco años más o menos que los *beats* ocuparon el centro del escenario, probablemente se publicó más poesía mala emulando

a los *beats* que en ningún otro período comparable de la historia. Pero, tengan presente, no toda era mala. Como sugerí anteriormente, la mayor parte de los poetas más jóvenes de la así llamada Escuela de Nueva York, recibió fuertemente la influencia de los *beats*. Otros a quienes no podemos ajustar claramente en ninguna categoría y cuya obra puede haber tomado finalmente un giro distinto, se vieron impulsados a escribir después de escuchar (por lo general antes que leer) a Allen Ginsberg, Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti o cualquier otro de nuestros poetas ejecutantes.

¿Influyeron los *beats* en el rock? Sí. Se puede establecer un enlace de poco valor a través de los «Fugs», ese notorio trío de rock, escatológico y pornográfico, que tenía un gran público dentro y fuera de Nueva York, aunque sus discos no se podían tocar en la radio. «Superchica», una típica canción de los «Fugs», les dirá por qué:

Quiero una chica que forni que como un ángel  
cocine como el demonio  
se mueva como una bailarina  
trabaje como una jaca  
sueñe como un poeta  
se deslice como un arroyo de montaña.  
Superchica  
Superchica  
Superchica  
mi superchica.

Esta, como la mitad más o menos de las canciones de los «Fugs», fue escrita por Tuli Kupferberg, un poeta *beat* calvo y operador de pequeñas imprentas que ahora andará por los cuarenta. El éxito del material del grupo es obra de Ed Sanders, un poeta más joven a quien a dejear Kansas y dirigirse a Nueva York. En Nueva York, Sanders se dio a conocer en seguida al empezar a publicar una pequeña revista con el título muy característico de *Fuck You/ A Magazine of the Arts*. Esta

publicación salió mimeografiada mensualmente desde 1962 hasta 1966, y entre sus colaboradores distinguidos estaban Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Norman Mailer y William S. Burroughs. El propio Sanders empezó a ganar cierta fama como tardío poeta *beat* y era además bien conocido como dueño de la librería «El ojo de la paz», un lugar popular de reunión en el East Village. Sin embargo, en 1966 la policía hizo una incursión al lugar y confiscó todos los números de *Fuck You*, y ese fue el final de esa revista de las artes. Pero Sanders no se desanimó porque más o menos en la misma época entró en conversaciones con Kupferberg y Ken Weaver, un músico joven de Texas, sobre las posibilidades de fundar un grupo de rock — su tipo de grupo rock. Todo resultó — según declaraciones que Tuli Kupferberg le dio al escritor Martin Cohen\* — como consecuencia de una noche que salieron con Ginsberg: «Yo siempre consideraba a la música rock con un poco de desdén. Ed también. Pero esa noche salimos con Ginsberg y nos detuvimos en un fonducho donde tocaba una banda de rock. Allen se levantó y se puso a bailar y después todos hicimos lo mismo. Nos sentíamos muy bien, tú sabes. Lo único que uno tenía que hacer era moverse de acuerdo con lo que sentía». Los dos empezaron a escribir canciones, a ensayarlas y a desarrollar el repertorio característico de material insolente y satírico que era su estilo inconfundible. En forma peculiar, los «Fugs» son una clase de grupo más literario: para ellos las palabras tienen importancia. Las melodías sólo sirven de fondo a sus poemas líricos cruelmente ingeniosos. Ed Sanders asegura que es cierto y explica:

—Nosotros llegamos a la música a través de la literatura, después de haber leído y habernos cultivado mucho. Una gran cantidad de poemas se han escrito teniendo en cuenta la música y el metro. La mayoría de la poesía antigua era cantada. Hemos llevado al rock muchos buenos poemas: Allen Ginsberg, Mathew Arnold, Ezra Pound, Safo y muchos otros.

\* Citado de su artículo «The Fugs: Nextness Is Godlier than Cleanliness», publicado en el primer número de *Avantgarde*.

No sería demasiado decir que si los *beats* no le hubieran dado a la poesía el empuje firme que le dieron en esa dirección, y si los «Fugs» no hubieran abierto el camino a otros por primera vez, no hubiera existido entonces lo que muchos consideraran como el movimiento de poesía rock. De esta manera, ser *beat* era un requisito necesario para que el rock adquiriera su forma actual. Muchos me dejarán aquí. Porque la idea de que las canciones rock tienen categoría poética, aunque es un punto muy discutido en la prensa no es sin embargo muy popular.

No creo que nadie que haya puesto suficiente atención en el asunto, me discutirá que las canciones populares han evolucionado mucho desde la época en que Steve Allen solía derreír al público con sólo recitar, en tono solemne y hasta el estallido final, la letra de la última canción rock-and-roll de éxito. Con todo, muchos discuten con buenas razones que inclusive las canciones sensibles e inteligentes que ha aparecido en los últimos años, tienen más seducción cuando se cantan que cuando se leen. Un conjunto de canciones rock que Ricard Goldstein reunió en un libro bajo el título: *The Poetry of Rock*, tenía como propósito demostrar que Bob Dylan, Paul Simon, John Lennon, etc., eran verdaderos poetas, más dignos que nadie del nombre. El señor Goldstein trató de lograr esto desplegando las canciones en el formato de los versos desiguales destinado comúnmente a la poesía. Sin embargo, salvo en unos pocos casos, el efecto fue lo contrario de lo que se esperaba. Al leer en la página de este modo los lastimosos huesos desnudos de las cosas, su valor disminuía en vez de destacarse.

Pero después de todo eso no nos sorprende, porque en tanto que canciones, fueron escritas según exigencias muy diferentes. Unos cuantos de los así llamados poetas rock — por ejemplo, Janis Ian y, desde luego, Jim Morrison — en realidad han escrito y publicado poesía. Se trata de una poesía irregular, pero que pone en evidencia el genuino talento poético que tienen algunas de las canciones escritas por ellos. Y también da señales de que sus ideas sobre lo que debiera ser la poesía es producto de la lectura íntima y constante de los *beats*. El poeta canadiense Leonard Cohen es un caso especial. Ya

tenía una buena reputación como escritor, con dos novelas y una serie de libros de poemas publicados, antes de dedicarse a escribir canciones. Al comienzo, sus influencias eran inglesas y norteamericanas de aceptación universitaria, pero que hacía tiempo había digerido. En su última obra se puede captar un cambio interesante: desde que empezó a escribir canciones (algunas como «Suzanne» y «You Know Who I am», son en realidad muy buenas), sus poemas de algún modo se han vuelto más breves, más parecidos a letras de canciones.

Por mi parte tengo dos pareceres con respecto al fenómeno poético rock. Como miembro de ese público vasto y entusiasta que se llama Norteamérica, me siento contento como cualquier otro de que la calidad intelectual de las canciones que se escuchan hoy en día haya mejorado notablemente. Y si a menudo capto en ellas relámpagos de agudeza e inteligencia, la aguja de mi detector de basura salta como loca cuando empiezo a escuchar atentamente la letra de algunas como «Bridge Over Troubled Waters», del propio Simon, que parece *sería*, pero que no significa absolutamente nada. Hay una monotonía atroz, una previsión abrumadora en muchas de las canciones rock (aunque no en todas). Al igual que el crítico y compositor Ned Rorem, me opongo a su «moda comercial intencionalmente a priori»; la suya es la sagacidad de la generalización fácil, el tipo de falsa sabiduría que ofrecen los medios de comunicación de masas. Y finalmente, me opongo al creciente y denso énfasis intelectual del rock porque como resultado la música empiezo a resentirse. Lo que es y debiera ser una música fundamentalmente basada en los simples blues, ha empezado a mostrar señales de agotamiento porque se usa para transmitir mensajes de revolución, experiencias místicas y liberación sexual. Las melodías se han hecho tan complejas para abrigar la letra llena de significados que apenas pueden identificarse como tales.\*

\* Otro mal signo es que cada día se baila menos. La forma cómo la mayoría escucha la música actualmente es sentándose en el piso frente a la orquesta.

Pero, en realidad, no importa si las canciones rock agradan a Ned Rorem, me satisfacen a mí o convencen a cualquier otro de que merecen llamarse poemas, porque hay muchos a quienes agrada y convence, y éstos forman la mayoría del público adolescente. Para ellos el rock es el sustituto de la poesía. Para estos jóvenes, la letra de las canciones — ya sea gritada, chillada, ululada o gemida a través de los micrófonos, altoparlantes y sistemas públicos de difusión — tiene la misma importancia absoluta que ningún auditorio le ha otorgado a la poesía desde los silbidos y aullidos que los espectadores de Shakespeare daban ante el discurso fúnebre de Marco Antonio sobre el cadáver de César. Esta es la razón por la que el escribir canciones rock se ha convertido en un negocio lucrativo. Y por eso han empezado a colmarlas con una pesada carga intelectual. Después de todo, si uno sabe que cuenta con un público enorme que escucha la letra de la canción y que la toma verdaderamente en serio, ¿no estaría tentado a ser didáctico? Claro que sí. Y ya que quienes las escriben no son ni más viejos ni más sabios que quienes las escuchan, difícilmente podremos culparlos de caer en la tentación, ni esperar mucho de la calidad de su cultura.

Esto es sólo un indicio del poder que el rock ejerce hoy sobre el público. Y si ahora las canciones se usan para predicar sermones a los creyentes, entonces sugiere que todo el fenómeno ha tomado algunas de las características de un movimiento religioso. ¿Les parece que estoy exagerando un poco? Entonces probablemente nunca han estado en una de las salas «Filmore» un sábado por la noche, ni se han visto arrastrados por la muchedumbre de verdaderos devotos. No se les puede llamar aficionados, pues lo que sienten hacia la música sobrepasa evidentemente el mero entusiasmo.

Para la mayoría, el rock está ligado a la experiencia de las drogas. Y todo esto apareció conjuntamente en San Francisco a mediados de los años sesenta. Los grupos que en esa época tocaban dentro y fuera del «Filmore», del «Matrix» y del «Avalon», estaban compuestos en su mayor parte de músicos que vivían en Haight-Ashbury y North Beach y que estaban

profundamente complicados en el asunto de las drogas. Los «Grateful Dead», los «Big Brother», la «Compañía Holden», los «Aviones de Jefferson» y unos pocos más, se dedicaron de modo bastante sistemático a trasladar al sonido la experiencia psicodélica. El resultado, llamado rock del ácido, era más ruidoso, más frenético y libre que cualquier otra cosa que se hubiera escuchado hasta entonces; quienes lo tocaban eran más expertos en la improvisación y hacían una música mejor simplemente porque en general eran músicos mejores. Las convenciones musicales del rock del ácido — la guitarra de regeneración aguda y penetrante, el alto volumen, los densos crescendos y los sonidos electrónicos sin justificación — son tan corrientes que puede decirse que el rock del ácido es pura música rock. Casi toda la demás música — a excepción de algunas melodías sanas y persistentes que provienen directamente de las fuentes rurales y de los blues — se desinfló como una bomba de chicle y cuando la tocan es simplemente manufacturada para las exigencias fáciles del mercado de discos anterior al rock. Y, como ya he explicado, la tendencia de los grupos de la zona de San Francisco a hacer propaganda a las drogas y a la nueva vida «libre» (los «Country Joe» y los «Fish», de Berkeley, predicaban el fuego, el azufre y la revolución ya desde la época del movimiento de Libre Expresión) ha continuado y se ha intensificado durante los últimos años como rock del ácido, conocido alternativamente como rock progresista, rock underground y rock duro, convirtiéndose en el modo dominante de la música. Desde el instante en que estos grupos empezaron a grabar discos y hacer giras, y desde el momento en que el fenómeno *hippie* empezó a recibir publicidad nacional, el rock comenzó a tomar las características de una religión que, exceptuando el hábito a la música, virtualmente difería poco de la que Timothy Leary predicaba en los recintos universitarios de todo el país.

¿Qué clase de religión es esa? La que ofrece el sacrificio de la misa en forma de concierto, con la droga como sacramento y la música haciendo las veces de la liturgia. Es una religión que promete la salvación a través de la revolución y cuya ética

consiste en un solo mandamiento: haz lo que quieras. Mesías, chamanes y profetas, los tiene en abundancia, la mayoría de ellos ejecutantes (sacerdotes del rito). En este contexto, ser cantante o músico, aunque sea extraordinario, parece tener cada vez menos importancia. Lo que cuenta es encarnar y vocalizar las virtudes justas: la rebeldía, la liberación moral y el desprecio por la autoridad. Como consecuencia, algunos de los mejores ejecutantes le han dado la espalda a la música para convertirse en cómplices de la revolución. Incluso los que no tienen nada que ver con la música pueden aspirar a la canonización del culto si poseen las virtudes mágicas en abundancia. De este modo, Charles Manson ha sido exaltado como una especie de mesías en amplios reportajes de dos publicaciones rock: *Fusion* y *Rolling Stone*.

Lo que la congregación extrae de todo esto no es sólo la excitación producida por el momento y la música, ni tampoco la experiencia mística fácil e ilusoria que ofrecen las drogas, sino algo mucho más importante: una sensación de identidad de grupo. La verdadera alegría de todo esto viene del acto de reunirse con otros iguales a ellos y comprometerse en algo trascendental. *Reunirse*: esta palabra se ha convertido últimamente en un santo y seña, un vocablo de aprobación entusiasta e indiscriminada. ¿Es una reunión? Entonces magnífico. ¿Sabe él lo que pasa? ¿Ha echo un buen contacto? Entonces es el tipo para la reunión. Es una formulación extraña, ¿verdad? La idea tácita parece ser de que la simple reunión — parte con parte, cuerpo con cuerpo — es en sí misma un bien absoluto. ¿Pero estar juntos para qué? ¿Reunirse con qué sentido?

Como consecuencia de esto — la popularidad alcanzada por el rock, sus características de culto religioso recientemente adquiridas y el nuevo placer desesperado de la generación por las reuniones — los tres días de fango, drogas y música que se llamó Woodstock tenían que suceder. Se produjo como resultado lógico de todas las asambleas de amor, festivales y convocaciones tribales que los precedieron. Pero fue mucho más que esto, porque le dio a la generación entera no tanto una sensación de saber quiénes eran, sino (mucho más importante)

qué les gustaría ser. La realidad de Woodstock importó mucho menos para todos — inclusive quizás para los que asistieron — que su símbolo. Era el primer Congreso Eucarístico de la nueva religión rock.

Esto merece mayor atención. Porque apenas un año después del acontecimiento, en el instante en que la cantidad de tentativas hechas en el intervalo para repetirlo habían terminado en caldas espectaculares y fracasos infortunados, la gente estaba perpleja ante los motivos y, los periodistas, como siempre, buscaban explicaciones. ¿Por qué no se podía repetir el acto de Woodstock? La razón, que sólo la murmuraban algunos, era una verdad suficientemente simple pero, como muchas verdades, un poco desagradable para enfrentar. Simplemente, era que Woodstock no se podía repetir porque nunca había ocurrido. Había sido un mito.

La realidad de Woodstock tenía poco que ver con la gloriosa Exposición Acuaria que describieron vivamente las revistas y los periódicos en ese momento. E inclusive tenía mucho menos que ver con *Woodstock*, la película de Michael Wadleigh, de donde todos los jóvenes, salvo los 400.000 que asistieron, extrajeron sus impresiones. La diferencia se debe a las limitaciones de los reportajes. Porque lo mejor que un escritor sincero puede esperar de sí, es comunicar la forma general de cualquier acontecimiento. Este toma lo que le parece sobresaliente y desdeña (a veces ignora) el resto. En muchas circunstancias, esto sólo es suficiente. Pues cuando un acontecimiento ha adquirido vida a posteriori, como es el caso de Woodstock, el escritor puede a veces ver el contorno que ha ayudado a esbozar, coloreado y embellecido más allá del reconocimiento. Entonces empieza a desear haber incluido unos detalles más del género que en ese momento no parecía ajustarse al cuadro general de su relato. Empieza a desear haber contado con suficiente tiempo y oportunidad para haberse sentado a rumiar un poco el significado de todo aquello en vez de transmitir apresuradamente sus impresiones. Y luego lo invadirá un deseo terrible de restaurar el equilibrio, introducir de algún modo nuevas evidencias sin disminuir su primer testimonio. Esta es

la razón por la cual la mayoría de las revaluaciones de Woodstock han tenido un tono un poco más negativo que su descripción original.

Inclusive antes de que apareciera la película, había un sentimiento general de incomodidad de que la belleza del acto había sido ligeramente exagerada. Pero cuando se exhibió *Woodstock* en los cines y toda la generación joven fue invitada a hacer el viaje a la tierra de nunca más que allí se describía, era aparente que lo único que había hecho el señor Wadleigh era tomar el mito que había sido difundido por la prensa y ampliarlo, como suelen hacer las películas. Lo que en su momento había sido bonito, se convirtió en algo magnífico gracias a la fotografía en colores del señor Wadleigh. Lo que parecía excitante en la música que en aquel potrero se escuchó débilmente a través de un sistema de sonido gastado, se volvió francamente abrumador al brotar de los altoparlantes estereofónicos desde todos los ángulos del cine. Y en la película uno en realidad podía ver a los músicos, cuando en la realidad sólo se podía suponer que estuvieran allá abajo tocando sobre aquel escenario minúsculo. El film no transmitió los malos olores, ni se vieron los malos viajes. Y el único barro que se podía ver, bueno, parecía magnífico para deslizarse colina abajo. Con todo esto parece como si tratara de desquitarme del señor Wadleigh por no haber hecho su film más realista. Nada de eso, por supuesto. Pues ante todo, crear mitos es el trabajo de un director de cine; en este caso apenas podemos objetar que la obra estuvo bien lograda. Pero también es incumbencia del periodista que esta plagado por segundos pensamientos, expresarlos cuando le den la ocasión. Yo aprovecho esa ocasión.

¿Qué clase de segundos pensamientos? En primer lugar, se ha especulado mucho sobre el hecho de que *Woodstock* fue gratis para los que asistieron. La impresión que parece haber ganado popularidad es que ese maravilloso espectáculo de un largo fin de semana lo ofrecieron los productores y ejecutantes que aparecieron en escena como un obsequio de amor a los 400.000 jóvenes asistentes. La idea parece ser de que la única esperanza de compensación que tenían por su acto generoso era

el dinero que podían hacer con el film y el álbum de discos que grabarían con la banda sonora. De modo que ir a ver la película y comprar el álbum se convirtieron en acciones de caridad.

Pero lo que pasó fue esto. Habiéndoles sido negado el lugar donde se proponían originalmente hacer el festival en la granja de Bob Dylan, en *Woodstock* (Nueva York), los empresarios comenzaron desesperadamente a buscar un nuevo sitio, un sitio que pudiera acoger a una multitud de 100.000 jóvenes y que demostrara ser seguro contra los que intentarían colarse de gorra. La venta de los billetes por adelantado no había sido suficientemente efectiva para garantizar la realización del festival. Necesitaban dinero para construir la puerta. Pero evidentemente, tuvieron suerte, pues obtuvieron las dos cosas, un lugar nuevo y un contrato de seguridad, a través de una sola persona, Sam Yasgur, uno de los asistentes del abogado del distrito de la ciudad de Nueva York. Su padre, Max Yasgur, era propietario de una granja lechera en los Catskill; ochenta acres de su terreno que incluían un anfiteatro natural y un estanque próximo, fueron ofrecidos a las Empresas Incorporadas *Woodstock* a un precio razonable. Y como cláusula del contrato con el señor Yasgur, estaban los servicios de 300 policías neoyorquinos fuera de guardia que iban a hacer las veces de patrulla a sueldo para cuidar la entrada y los terrenos del festival. Pero esto último no se materializó. A última hora, el Comisario de la Policía de Nueva York, Howard Leary, prohibió a sus hombres que participaran. Y la policía se quedó en casa.

El primer día del festival en la granja de Max Yasgur, se hizo alguna tentativa para recoger y vender los billetes — esto parecía justo solamente a quienes habían comprado su entrada por anticipado —, pero cuando llegó una facción de militantes y empezó a hacer ruidos amenazadores al otro lado de la puerta, los productores comprendieron en seguida lo difícil de su situación. Los militantes comenzaron a recorrer la cerca eslabonada, erigida para no dejar pasar a los que querían colarse. No habían guardias de seguridad, sólo los miembros de la co-

muna Hog Farm, cuya ocupación era mantener el tráfico en movimiento. En todo caso, el jefe de la comuna, Hugh Romney (ex-poeta *beat* y ex-Alegre Bromista), estaba fundamentalmente de acuerdo con los que querían liberar el festival. De modo que actuando según el antiguo principio de que cuando la violación es inevitable lo mejor es acostarse y tratar de disfrutarla, los productores de Woodstock abrieron la puerta de par en par e hicieron el festival gratis para todo el mundo (claro, salvo para los que tuvieron la mala suerte de comprar los billetes por adelantado).

Cuando llegué a Woodstock, el viernes en la noche de ese fin de semana de agosto, ya habían derribado la cerca, las estacas estaban dobladas hacia el suelo y la pesada cadena temblaba y se agitaba peligrosamente a medida que la multitud saltaba sobre ella. Había lloviznado interminablemente durante todo el trayecto que hice por las carreteras secundarias de Nueva Jersey y Pensilvania, y aunque en Bethel no había llovido todavía, una mirrada al cielo me confirmó que no tardaría mucho.

La lluvia empezó a caer, primero como llovizna y luego se intensificó durante la intervención de Ravi Shankar, inclusive a medida que los intrincados ritmos del virtuoso de sitar hindú aumentaban su tempo. Amanó un poco y de nuevo empezó a caer violentamente cuando tocaba Arlo Guthrie, y yo, como muchos otros, corrí a buscar refugio. Ya había tenido bastante para una noche, pero pensé, al dirigirme a buscar una habitación en un motel próximo, cuánto tiempo duraría. ¿Cómo sería al día siguiente? Me dije que si la lluvia continuaba toda la noche, tendrían la excusa que necesitaban para clausurar este festival «libre».

La lluvia continuó, pero no era el caso de trapear los otros dos días del evento. Y lo que vi al día siguiente, después de casi una noche de lluvia, era un campo de batalla. Me detuve en la colina de ese potrero, más o menos en el mismo sitio donde había estado la noche anterior y contemplé los ejércitos que pasaban. Los que habían desafiado los elementos en el coro

del festival, estaban saliendo en dirección a la carretera y al pueblo de Bethel esperando conseguir alimentos y agua fresca, porque éste no era sino el comienzo del segundo día de Woodstock y ya empezaban a agotarse sus provisiones. En dirección contraria venía una fila larga que parecía estar compuesta, en partes iguales, por los que habían pasado la noche en las tiendas levantadas a lo largo de la carretera y los recién llegados al festival, que habían hecho la travesía durante la noche. En ese momento la multitud debía haber alcanzado unos 200.000. Estuvieron llegando todo el día, hasta que el sábado en la tarde el lugar estaba colmado. Los cálculos sobre el número de la muchedumbre difieren mucho, desde luego, pero debe haber alcanzado más o menos los 400.000 que afirmaban ese fin de semana. O, como digo alguien en ese momento por los altoparlantes: «Bienvenidos a la tercera gran ciudad del Estado de Nueva York. Y la única ciudad *libre*».

Pero parecía un campo de batalla. Había barro por todas partes. Un barro viscoso, pardo, semejante al estiércol, parecía cubrirlo todo en capas. La colina donde me encontraba estaba llena de desperdicios, y el agua formaba charcos marrones en cada depresión y concavidad a la vista. El ambiente natural, del cual los empresarios de Woodstock se habían sentido orgullosos, era ahora un sumidero. Un hedor intenso, compuesto por las exhalaciones de las basuras, los excrementos y la humedad rural, envolvía toda la área del festival. Y a medida que salía el sol y aumentaba la temperatura con el transcurso de la mañana, la humedad empezó a levantarse de la tierra, impregnada por la lluvia quedando suspendida como un vapor de miasma sobre el retumbante paisaje de Catskill.

Tardé más o menos una hora en recorrer las cinco millas hasta los terrenos del festival. Después de estacionar el auto frente a la oficina principal, localicé a Sam Yasgur que había venido al evento y ayudaba lo mejor que podía. Me dijo que todo habría resultado estupendo si el comisario Leary no hubiera retirado a la policía. Su padre también había venido, pero en ese momento estaba muy ocupado. Sam tenía grandes ojos y necesitaba afeitarse. Estaba gritando por teléfono que ne-



cesitaba gasolina para las ambulancias aunque tuvieran que traérsela por helicóptero, y al mismo tiempo negaba con la cabeza que no, no podía hablar conmigo en ese instante, que volviera más tarde y podría hablar con él. Al salir, me dijo que su padre se había comprometido tanto en las preparaciones del festival que llevaba varios días sin dormir.

Y después de eso me incorporé a la larga columna de caminantes que pasaba frente a la oficina de Yasgur, en dirección a la carretera 17 B. Habían automóviles estacionados a ambos lados de la calzada, y, a pesar de los esfuerzos de la policía monada del Estado de Nueva York para mantener los canales del centro libres al tráfico que continuaba circulando, las filas de jóvenes obstruían la carretera.

Parecían refugiados. Y aunque había desde los escamosos *hippies* hasta tipos pulcros, incluyendo los veteranos empapados de la noche del viernes tanto como los recién llegados, todos parecían constreñidos y tranquilos al continuar avanzando con la misma actitud sonámbula. En su mayor parte, formaban parejas o tríos, pero parecían tener muy poco que hablar. —¡Por favor, Dios, no más lluvia! —gritó alguien desde la orilla de la carretera, sin dirigirse a nadie en particular.

Y luego, nada durante varios minutos a medida que avanzaban en filas —nada, salvo el arañar de una guitarra y los ruidos de los que despertaban en las tiendas levantadas en los campos cercanos.

Detrás de mí un joven dijo:

—¿Viste ese tipo que anoche corrió como un loco entre la multitud?

Y otro respondió:

—Sí, pero peor fue el que sacaron tieso. Oye, ese parecía como una tabla.

Y luego, el silencio, largos espacios de silencio a medida que la columna continuaba avanzando. Había jóvenes madres que llevaban a sus bebés atados en redes a la espalda. Había un joven en multeras que cojeba valientemente al tratar de mantener el paso de los caminantes. Y al doblar la carretera hacia el camino de los terrenos del festival, vi incluso un chico ciego

que era conducido por una chica en la fila que se dirigía al pueblo. El cojo, el loco, el ciego, todos habían venido. Sin embargo, faltaba algo. Me sentí preocupado por esta idea, incapaz a primeras de saber qué era lo que faltaba.

Y no fue hasta que me detuve en la cima de la colina, mirando las dos columnas que pasaban sobre lo que había sido la puerta, que se me ocurrió que lo que eso era parecía aquí fuera de lugar. Todo estaba demasiado tranquilo. Ese era el problema. Sí, y era el silencio en la carretera lo que me había molestado durante la larga caminata. Muchos de los que marchaban junto a mí eran recién llegados y estaban al menos tan frescos como yo. No parecían físicamente cansados porque caminaban con buen paso, pero había una cierta lassitud en sus ademanes que los hacía parecer ligeramente abatidos. Parecía faltárles la energía y la inclinación para comunicarse con los otros. Todos, en mayor o menor grado, se mostraban distantes.

Y el extraño silencio persistió durante el largo fin de semana de Woodstock, otorgándole una especie de carácter frenado a lo que ha debido parecer, a quienes leían los diarios y veían la televisión, una orgía desenfrenada y primitiva. No hubo nada de ese estilo. Desde luego, aplaudieron y dieron ovaciones a los «Sly», a los «Rolling Stone», a los «Who» y a los «Aviones de Jeterson» (entre otros), pero todo esto parecía más bien tener algo que ver con la psicología de las masas, la liberación de tensiones y así sucesivamente, que con la verdadera apreciación de la música. Entre la mejor música de todo el festival estuvo la que tocó Santana, el grupo latino de rock de San Francisco, el sábado por la tarde, pero ésta sólo recibió aplausos dispersos. Lo que faltaba, pues, era la sensación de intercambio abierto entre los extraños, entre los jóvenes que se reunían y disfrutaban su tiempo. Y esto era lo que se esperaba de Woodstock, ¿no es cierto?

Vamos hombre,

sonríele a tu hermano.

Que todos se reúnan,

se traten y se amen ahora mismo.

Pero aunque parezca extraño, no hubo muchas sonrisas fraternas a la vista, ni las payasadas bonachonas que parecían caracterizar la conducta de los jóvenes de esa misma edad cuando se reunían diez, quince o veinte años antes. Para alguien de mi edad, un miembro de la así llamada «generación munda», constituía una ironía peculiar encontrarse entre esta vasta multitud de jóvenes, rodeado de semejante silencio. ¿Dónde — me pregunté — están los sonidos de la alegría?

Pero si no eran particularmente expansivos hacia los otros, tampoco se mostraban hostiles. Por esto, desde luego, hubieran merecido que se les pusiera por las nubes. No obstante, habían surgido algunas protestas. La población de Bethel dijo que la razón por la que hubo pocos conflictos fue que ellos no ofrecieron a los jóvenes ninguna resistencia, y que si la policía hubiera intervenido probablemente hubiera habido mucha violencia. Tal vez. Pero la policía montada del Estado de Nueva York, la policía del Condado de Sullivan y otro cuerpo policial parecían tener la situación de Bethel y de la carretera bajo estricto control. No hicieron el menor esfuerzo por extender su jurisdicción hasta los terrenos del festival. Esto pudo ser el resultado de un arreglo previo con los empresarios de Woodstock, porque no se olviden que iban a contar con 300 policías fuera de guardia para mantener el orden. En todo caso, los policías se mantuvieron al margen. Los que estaban más cerca eran la unidad móvil del Condado de Dutchess, a cincuenta yardas de la puerta del festival.

Lo que había dentro era la droga. Desde luego, este fue el aspecto de Woodstock que atrajo más la atención de la prensa. Es cierto que la marihuana se fumó abiertamente y que a veces su olor fuerte y acre parecía como una niebla suspendida en el aire. Es cierto también — a juzgar por la cantidad (800) de malos viajes que trataron el doctor William Abruzzi y el grupo de médicos de Woodstock — que los jóvenes del festival consumieron mucho ácido, amfetaminas y combinaciones psicodélicas. Como resultado de esto, algunos llegaron a creer que el motivo por el cual Woodstock había estado tan tran-

quilo y pacífico era simplemente porque la multitud estaba tan narcotizada por las drogas como para emitir algo más que un gemido ocasional. Y si esta impresión puede encajar perfectamente en mi definición del rock como culto religioso, cuyo sacramento es el consumo de drogas, no coincide suficientemente con lo que vi allí. Pues basándome en lo que observé en esos tres días, yo diría que las estimaciones de la prensa, que elevó la proporción de los consumidores de drogas de uno u otro tipo a un 90 por ciento aproximadamente, fueron terriblemente exageradas. Claro, las drogas se conseguían, pero su precio era alto. No se olviden que el fin de semana de Woodstock cayó exactamente en mitad de la gran escasez de marihuana de 1969. Se dice que en el festival se vendió — y probablemente se fumó también — una cantidad de orégano. Una cantidad de ácido que se distribuyó resultó horrendamente malo. Una voz aconsejaba por el altoparlante: «No tomen esas pastillas azules. Aquí está ocurriendo algo increíble y tenemos que obtener lo mejor. En vez de tomar ácido y viajar ahora por qué no esperan el próximo fin de semana para que aprovechen verdaderamente lo que está sucediendo en este momento». Y no mucho después, alguien enseñaba al público ejercicios de respiración yoga para «airear la nota». Y aunque nadie parece haberlo advertido, a juzgar por la cantidad de botellas vacías y los bebedores que vi, han debido haber tantos ebrios de vino como narcotizados con marihuana.

La verdad que se debe extraer entonces es que ese silencio de Woodstock no sólo fue producto del consumo de drogas. Hubo razones más profundas. Parece que brotó de la sensación de aislamiento que sienten muchos de la así llamada «generación Woodstock». Parecía que una sensación de separación, de soledad, los mantenía alejados de sus compañeros. Quizás es por eso que les gusta tanto reunirse. Es así, al parecer, como se sienten más completos: cuando se ven rodeados de otros como ellos, sumergidos en la multitud, perdidos en la muchedumbre.

¿Constituye eso una experiencia religiosa? Para algunos sí.

Envuelvan toda esa agrupación con brillantes cintas de rock, átenla fuertemente con promesas de que lo que está sucediendo aquí y ahora no ha sucedido nunca — que es el comienzo de la nueva vida, de la devoción — y de allí pasarán a la visión beatífica. Para algunos. Para otros nada de eso importaba tanto como las condiciones miserables que se vieron forzados a soportar durante ese fin de semana y la música que no escucharon tan bien como esperaban. Hacia el final del weekend hablé con muchos que se sentían profundamente decepcionados por lo que habían experimentado. Pero el mito que surgió de allí era puro culto, y quizás a muchos de los que fueron desengañados por la realidad de Woodstock, los ganó fácilmente el mito — el sentimiento de orgullo de haber tomado parte en algo tan grande (como todo el mundo les decía), tan importante. Y en cuanto a los que no asistieron — los miembros del culto del rock que por una u otra razón no pudieron hacer acto de presencia en Bethel — no hay duda que consideraban a Woodstock como una experiencia de naturaleza esencialmente religiosa. Un año después del acontecimiento, el escritor Michael Putney, del *National Observer*, fue a ver el sitio del festival y se encontró con peregrinos que venían hasta de California a visitar su santuario. Uno de ellos se puso lloroso y nostálgico (aunque era la primera vez que le ocurría) y contemplando el campo de alfalfa de Max Yasgur dijo en voz alta, sin dirigirse a nadie en particular:

—Tú sabes, todavía puedo captar algunas de las buenas vibraciones del festival.

El domingo también llovió. Y-yo, habiendo dormido apenas unas pocas horas esa mañana, me rendí vergonzosamente. Me empapé con la punzante lluvia que cayó ya avanzada la tarde. Y cuando la música empezó de nuevo, encontré que no había un solo lugar para sentarse, salvo en el barro, ningún lugar de lava y pon, mientras resbalaba y me salpicaba buscando donde colocarme. A pesar de que la música había empezado nuevamente y continuaría, decidí marcharme. Había sido invitado a pasar el día siguiente de Woodstock en la

granja de Allen Ginsberg, que se encuentra en el norte del Estado de Nueva York, no muy lejos de allí. Quizás no se molestarían si llegaba un poco más temprano. Y así, empecé a alejarme en mi coche, acelerando para contar con algún tiempo para conversar.

Me dieron la bienvenida. Allen Ginsberg me recibió personalmente y como aún había claridad hicimos un breve recorrido por la granja. Allen vive en lo que puede considerarse como una коммуна, una granja que es propiedad del Comité de Poesía, Inc., la «fundación aficionada» que él creó para disponer de los honorarios y los derechos de autor de sus libros. También es un granjero aficionado. Allí no hay nada de la fábrica de alimentos que tiene todo, pero que suplantó la granja de familia de hace una generación. Ginsberg y los que viven con él sólo quieren obtener de la granja los alimentos que consumen. Ni beneficios ni subsidios del gobierno. Posee un huerto y un pequeño hato de ganado, éste último a cargo de Peter Orlovsky. Ginsberg me explicó:

—Lo que tratamos de hacer es obtener de la granja todo lo que necesitamos para vivir, sin perturbar la ecología. Y para eso tenemos que aprender de nuevo la tecnología del siglo pasado.

Me llevó a los campos a cierta distancia del cortijo y me mostró la anticuada bomba hidráulica al vacío que estaban construyendo para extraer el agua del pozo de la cocina y llevarla hasta la casa. Se sentía orgulloso de la obra, de toda la granja y de lo que significaba como independencia y confianza en ellos mismos.

Querían que les hablara de Woodstock. Les conté lo que había visto. Aunque admito que al principio excluí algunas de mis impresiones negativas, les expuse, de modo imparcial, mi opinión de que la mayoría de los asistentes al festival consideraban la experiencia como algo esencialmente religioso, una especie de rito.

Allen Ginsberg estuvo de acuerdo entusiastamente.

—Sí — dijo —, creo que tienes razón. Y el modelo de este tipo de reuniones son las convocatorias del *Kumbab Mela*,

que los hindúes tienen cada doce años. Literalmente, significa una «jarra llena», y se refiere al mito en el cual el néctar de la inmortalidad cae de la jarra de Shiva sobre los habitantes de la tierra. Es una reunión de los hombres sagrados de la India y de sus discípulos en un mismo lugar. Ese fue el tipo de experiencia que tratamos de hacer en el gran festival del Golden Gate Park — convertirlo en rito — y estoy seguro que es así como ellos consideraban a Woodstock. ¡Imagínense! ¡Cuatrocientos mil jóvenes reunidos allí en aquel portento! (A propósito, Max Yasgur se equivocó cuando dijo a la multitud de Woodstock que ellos comprendían el grupo más numeroso que jamás se había reunido en un mismo sitio para llevar a cabo un acto. Este mérito le corresponde a un festival religioso de tres semanas, del tipo a que se refería Ginsberg, que se celebró en las orillas del Ganges en 1966. Asistieron cinco millones de personas).

Le pregunté a Ginsberg si esas reuniones de los fieles aquí en Norteamérica tenían un significado tanto político como religioso.

—Claro que sí. En un sentido más amplio. Porque es un gesto comunal — subrayó «comunal», he hizo una pausa para provocar el efecto, como un maestro en el aula—. Y todo lo que es comunal es político. Algunos han tratado de dirigir esa tremenda energía comunal hacia fines específicos, hacia cosas que estaban interesados en realizar. El SDS trató de hacer eso, pero tenía malas vibraciones. El único movimiento espontáneo que ha salido de todo eso es la toma de conciencia súbita de la amenaza de la ecología. La atención ha sufrido un completo viraje hacia este problema verdaderamente importante que nos concierne a todos profundamente. Ese es el interés espontáneo comunal. Y si no es esencialmente político, entonces no sé qué es.

Es imposible, incluso indirectamente, hablar con Allen Ginsberg sobre política sin que en seguida se ponga a discutir seriamente su experiencia en la convención democrática de Chicago en 1968. Ginsberg asistió al acto como miembro acreditado de la prensa, corresponsal de la revista *Eye*, ahora ex-

tinta, pero el trato que recibió en la sala de la convención fue más o menos como el que les dieron a los radicales jóvenes en Grant Park.

—Eso ya es muy conocido. Después de todo, Burroughs y Genet iban a la cabeza de los manifestantes. Habían sido enviados por *Esquire*. Pero en la convención fue igualmente malo. En realidad, fue increíble. La clásica sedición de los años treinta. La galería estaba colmada. Habían policías por todas partes y un hostigamiento tremendo hacia los seguidores de McCarthy, inclusive en la sala de la convención. Llegaron al extremo de secuestrar a los delegados para silenciar los discursos libres. Yo lo sé porque también fui secuestrado.

Me explicó que la policía de Chicago lo había arrestado dentro de la sala, y que estaba seguro que actuaba en combinación con el Servicio Secreto.

—Todo eso era su espectáculo. Dependía de ellos que no nombraran a McCarthy candidato, porque si lo hubieran nombrado todos se hubieran ido con él y eso hubiera significado el fin del estado policial. Y, por supuesto, el Servicio Secreto no podía permitir eso.

—Creo que McCarthy, como cualquiera de nosotros, teme al estado policial autoritario. El vio que la sedición era en Chicago y que había que reconocerla como un momento histórico. De modo que creo que ese semi-retiro que se ha impuesto es un reflejo general de su impresión de que, bueno, todo ha terminado y no hay nada más que hacer. Al fin y al cabo, golpearon literalmente a sus ayudantes.

¿Qué le pasó a Allen Ginsberg cuando lo detuvieron en la convención?

—Bueno, me detuvo la policía de Daley. Me llevaron al Servicio Secreto donde me trataron de la misma manera. Al entrar allí pensé: «Bueno, nadie puede confiar en la policía de Chicago. Son estúpidos. No están acostumbrados a manejar estas cuestiones políticas». Pero cuando llegamos había ocho tipos vestidos de negro esperándonos, agentes del Servicio Secreto. Examinaron mis credenciales. Yo les dije que estaba correctamente acreditado como representante de la prensa. En-

tonces, un tipo bastante justoso me miró con una expresión de burla y me dijo: «Bueno, Allen... — estoy seguro que sabían quién era yo — tus credenciales ya no sirven». Créame, no era una broma. Era Kafka. A todos los periodistas los trataron igual. La policía estuvo trabajando mano a mano con los agentes del gobierno. Daley y Hoover. La policía obtuvo del FBI toda la información sobre Jerry Rubin y Abbie Hoffman. Sucedió exactamente lo mismo que en Checoslovaquia cuando la policía secreta entrenada en Rusia se puso del lado de los rusos. Les diré más, mientras hablaba con los del Servicio Secreto me di cuenta de repente que vivía en un estado policial. No era sólo que íbamos en esa dirección, sino que ya habíamos llegado. Un recorrido por el país se los demostrará. Miren las expresiones vacías que tienen las caras del estado policial. Son como máquinas que trabajan a su servicio.

Le dije que me parecía ver algo de eso anunciado en su poema «Howl». ¿Pensaba él, cuando escribió el poema hacía quince años, que las cosas tomarían ese rumbo?

—En cierta forma sí. Tú sabes, ese recital para *Big Table*, al cual dijiste haber asistido, significaba para nosotros como el cruce del Rubicón. Era algo verdaderamente importante. Y al estar en Chicago esa primera vez me pareció que podía sentir la misma sensación de confrontación que sentí diez años después en la convención. Quizás todo estaba allí desde antes en una forma implícita, profética. Pero, bueno, como movimiento literario llegamos y partimos. Paul Carroll creyó que la revolución en prosa y poesía que nos propusimos crear se había llevado a cabo con éxito hacia 1963. Y en cierta forma fue así.

—Pero en otra, sobrepasó lo que habíamos «planeado». Y, naturalmente, en esta forma me sorprendió. Me siento suficientemente viejo como para sorprenderme de los cambios importantes de la conciencia humana. Y eso es lo que ha sucedido. Me sorprende que lo que con los *beats* era algo hierático y gnóstico, esté ahora tan difundido. En 1948, cuando empezamos, constituía una experiencia visionaria. Pero ahora todo el mundo ve y comprende estas cosas.

Cobró aliento e hizo una pausa para acomodarse los anteojos, que nunca parece quitarse salvo para limpiarlos.

—Sí, es diferente, ¿verdad? Ha tomado las características de un movimiento de masas. La actitud antibélica ha crecido tremendamente. ¿No saben ustedes que en una encuesta reciente el 52 por ciento de los entrevistados dijeron que creían que la guerra era un error? Si es posible que elijan a McCarthy — y creo que es posible — entonces se trata realmente de un movimiento de masas. Uno se pregunta en qué momento la gente de McCarthy se transformó en esos que andan por allí con calcomanías de flores en sus automóviles. ¿Y qué tiene que ver eso con la simpatía y el compromiso?

—Sí, es diferente, pero la naturaleza del planeta es diferente. Las cosas están cambiando tan rápidamente que, con movimiento o sin él, habrá una generación de jóvenes que pensará de modo diferente a como pensaba la gente cuando nosotros tratábamos de hacer valer nuestros derechos, cuando tratábamos de demostrar que había otras maneras de pensar, de percibir el mundo.

Fue entonces cuando le expresé a Ginsberg mis dudas con respecto a los movimientos de masas en general, y en particular los aspectos que había presenciado en ese fin de semana en Woodstock. Le dije que parecía haber una evidencia clara de la pérdida de individualidad, de la personalidad disminuida y mezclada. Le describí el silencio de Woodstock, la evidente falta de comunicación que me había molestado.

—¿Te refieres a la comunicación verbal? — me preguntó ligeramente ultrajado —. Qué importancia tiene eso. Deja que te cite a McClure. El dice que todos somos «esporas y rizos de un leviatán mable». Y tenemos esa imagen de leviatán guiñando sus párpados galácticos, una pupila relampagueando desde la nebulosa espiral, un parpadeo cálpico que puede cerrar un eón. Ese es el tipo de percepción cósmica que tiene la generación de hoy. Se sienten miembros de un cuerpo gigantesco. Los jóvenes que se reúnen para celebrar festivales de rock, se están congregando para manifestar a leviatán, ese le-

viaián amable del que habla McClure. Para eso no se necesitan palabras.

¿Es por eso que parecen menos interesados en escribir?

—Mira, la expresión literaria, inclusive en la generación de cabellos largos, es sólo un rizo en la gigantesca ola de evolución que se está llevando a cabo. Lo que esta generación siente es como una conciencia cósmica, de estar en mitad del cosmos en vez de este pueblo, ese valle o aquella ciudad. Por tanto, si ellos perciben el gran aliento de este ser gigantesco, entonces son verdaderamente diferentes de las generaciones anteriores que pensaban sólo como individuos. Y ahora, es como rizados de leviatán que esta generación se considera a sí misma.

—Y esto es lo que produce el LSD. Hace mucho tiempo que existen las drogas psicodélicas. El hachís, por ejemplo, es muy antiguo, conocido en oriente desde hace siglos. En el nuevo mundo tenían los hongos sagrados y el peyote. ¿Entonces por qué es de repente en este siglo, hoy, que han tomado tanta importancia? ¿Por qué, si no es porque las drogas expresan algo de la nueva conciencia cósmica? El LSD es el Cristo de Kali Yuga. Es como si el Creador, por su enorme misericordia, se manifestara a nosotros en la forma de una pastilla. ¿No es asombroso?

—Y esta idea me la dio un maestro en la India. Para decirlo de modo más abstracto, es Cristo, el Mesías, porque es el Creador interfiriendo en la historia. Esa es la razón por la que mucha gente toma drogas y se reúnen, porque perciben esto y sienten que es demasiado para dominarlo. Están seguros que el mundo está llegando a su fin, y seguro que está llegando. Con el LSD el apocalipsis se convierte en un suceso de todos los días. Pero eso tampoco es bueno. Es lo que el maestro me aconsejaba, que con una pastilla, esas vastas percepciones podrían convertirse en un fastidio, como el matrimonio, algo importante repetido sin cesar hasta convertirse en un fastidio. Ese es el abuso del infinito.

Entonces Allen se levantó de repente y me hizo una señal para que yo también me levantara de la mesa de la cocina donde habíamos estado hablando:

—Ven conmigo —dijo—. Quiero mostrarte algo.

El algo resultó la portada de la revista *Life* con la fotografía de la tierra que los astronautas del Apolo 11 habían tomado desde la luna. Estaba pegada visiblemente en una de las paredes de la cocina.

—¿Es esta o no una era apocalíptica? Si no te parece, mira esta fotografía. La tierra. Mira.

Esperó con una actitud de insistencia callada durante un largo rato, mientras yo examinaba la fotografía de la esfera azul verdosa rodeada por remolinos de nubes blancas.

—¡Está viva! —exclamó.

Y era verdaderamente cierto. La foto tenía algo, quizá la forma en que las diáfanas capas de nubes, que formaban la atmósfera, parecían haberse detenido de repente en medio de un movimiento vertiginoso. O quizás no era sino el color hermoso y cálido del globo lo que lo hacía parecer vivo.

—Es un ser vivo. ¿No te sientes como una célula, como un ser contemplando a otro ser. A lo mejor piensa. ¿No crees que tiene conciencia? Cuando uno la mira de ese modo lo invade la sensación de que quienes no tienen conciencia somos nosotros. Toda experiencia humana, toda filosofía suprema que no hemos respetado, ha considerado que sí, que la tierra es una persona. Piensa en lo que Wordsworth trataba de decirnos —¿no es lo mismo?

—Nos estamos haciendo más conscientes de lo que es y de lo que somos con respecto a ella. El LSD es precisamente eso: una forma de aumentar esa conciencia. Era necesario e inevitable, en una civilización extremadamente rígida y con el cerebro lavado como la nuestra, ayudar a encontrar lo que siempre había estado allí. Para nosotros, el LSD es tan importante como el viaje a la luna. El LSD iguala a la luna en términos de expansión de las posibilidades humanas. El viaje a la luna es una manifestación técnica de la conciencia cósmica. Todo se ajusta y siempre estuvo allí. Está implícito en el texto de «Howl». Eso era lo que queríamos decir cuando decíamos a la gente que *beat* era la abreviación de beatífico.

## EPILOGO

Jack Kerouac murió hace dos meses en St. Petersburg, Florida, a los cuarenta y siete años de edad. No hacía mucho que se había trasladado allí con su esposa y su madre, para que *Memere* aprovechara los beneficios del sol y de un clima más benigno. Ella había ingresado a un hospital local para recibir atenciones que no podía tener en su casa, y cuando Kerouac sintió repentinamente un dolor extraño y agudo en el vientre, lo llevaron al mismo hospital y allí murió de derrame intestinal. Claro, consecuencias del alcohol.

Aunque en Florida se sentía tan fuera de lugar como en Lowell y alimentaba los mismos resentimientos, continuó siendo hasta el fin lo que había sido toda su vida: un escritor. Comenzó a trabajar en una novela que había empezado en 1951, la terminó en un arranque de inspiración y se la envió a Sterling Lord. Y dos semanas después murió.

Lo enterraron en Lowell. Algunos de sus viejos amigos asistieron al funeral: John Clellon Holmes, Allen Ginsberg, Gregory Corso y quizás uno o dos más que no sería fácil reconocer. Pero en su mayor parte se trató de un funeral local, una ceremonia católica canadiense en un pueblo industrial de Nueva Inglaterra. Y quizás fue como debía haber sido: «Recuerda, hombre, que eres polvo y en polvo te convertirás».

## INDICE

I.	Los negros de alguien . . . . .	7
II.	Una protesta norteamericana . . . . .	25
III.	Entre el balbuceo y el trueno . . . . .	51
IV.	El Avatar se arrepiente . . . . .	83
V.	Beatniks y Hipsters . . . . .	107
VI.	El hijo de Noemi . . . . .	119
VII.	Los poetas en el campo abierto . . . . .	137
VIII.	Un Shelley niño . . . . .	157
IX.	Un movimiento grande y feliz . . . . .	179
X.	El monstruo sagrado . . . . .	197
XI.	Seguro que no reían cuando los traje al hotel Fairmont . . . . .	221
XII.	El silencio de Woodstock . . . . .	259
	Epílogo . . . . .	288