

“KEROASSADY”: LA INFLUENCIA ESTILÍSTICA DE NEAL CASSADY EN LA OBRA DE JACK KEROUAC

“KEROASSADY”: THE INFLUENCE OF NEAL CASSADY’S STYLE IN JACK KEROUAC’S OEUVRE

Nicolás Coria Nogueira
Universidad Autónoma de Madrid
nicolas.coria@estudiante.uam.es

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Generación Beat
Producción epistolar
Jack Kerouac
On the road
Neal Cassady

*Por su carácter marginal y fragmentario, la obra textual de Neal Cassady —una de las figuras más notables de la generación Beat— no ha sido estudiada de manera extendida por la crítica. Sin embargo, una lectura de su obra, y principalmente de su producción epistolar, revela tanto la inclusión de procedimientos formales como de los tópicos característicos que luego definirían la estética y la escritura Beat. Al compararla con la producción literaria de Jack Kerouac, probablemente el autor en prosa más importante de este movimiento literario, se puede advertir la influencia que la producción epistolar de Cassady ejerció en él. Este trabajo propone dar cuenta del estilo de Neal Cassady y analizar su influencia en la obra de Jack Kerouac. Para ello citaré ejemplos de distintas cartas de Neal Cassady que anteceden a la producción del “rollo original” de *On the Road*, de 1951 —base para la versión publicada del texto—. Intentaré así demostrar que Kerouac tomó tanto el tono confesional como el carácter espontáneo, rítmico y conversacional de la escritura de Cassady para desarrollar su nuevo estilo, el cual definiría la estética de la literatura Beat.*

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Beat Generation
Epistolary production
Jack Kerouac
On the road
Neal Cassady

*Due to its marginal and fragmentary condition, the textual production of Neal Cassady, one of the most relevant characters of the Beat Generation, has not yet been studied extensively by the criticism. However, his oeuvre, mainly his epistolary production, reveals the inclusion of both the stylistic devices and the topics that would then be associated to the Beat aesthetic. When compared to the literary production of Jack Kerouac, probably the most important prose author of this movement, we can sense the influence that Cassady’s epistolary production supposed to him. This article aims to give account of Neal Cassady’s writing style and to analyse its influence on Jack Kerouac’s works. For that purpose, I will quote several letters of Cassady that predate the writing of the “original scroll” of Jack Kerouac’s *On the Road* (1951), which was the basis for the published version. I will try to demonstrate that Kerouac took both Cassady’s confessional tone as his spontaneous, rhythmic and spoken-like condition to develop his new style, which would define the aesthetic of Beat literature.*



Recibido: 01/08/2020

Aceptado: 03/09/2020

“Pará las rotativas, pausá ese titular; meté esto:
Keroassady se unirá en el este dentro de 10 semanas”
(Carta de Neal Cassady a Jack Kerouac del 22 de octubre de 1950)¹

Introducción

En términos generales, se considera que la generación Beat está compuesta por un núcleo de escritores –integrado, básicamente, por Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William S. Burroughs– que desarrollaron gran parte de su obra literaria entre las décadas de 1950 y 1960. A este núcleo se le suman muchos otros poetas, novelistas y artistas en general que compartieron intereses estéticos similares.² Neal Cassady, aunque está por supuesto relacionado con este movimiento, es usualmente incluido en la categoría de “musa” de estos otros escritores centrales (Russell 2002 y Plummer 1981). En este sentido, aunque fue un prolífico escritor, su obra nunca fue considerada literaria excepto por los propios Jack Kerouac y Allen Ginsberg (Robinson Cassady 2004: xvii). El principal motivo de esta consideración es que lo que puede pensarse como su producción textual es, justamente, fragmentaria y marginal en términos tradicionales. De esta manera, su obra está compuesta básicamente por tres tipos de textos. En primer lugar, podemos mencionar una autobiografía incompleta, *The First Third* (publicada como libro en 1971, tres años después del fallecimiento de Cassady), el único texto “organizado” y escrito “en estallidos erráticos de intensidad durante un período de seis años entre 1948 y 1954” (Robinson Cassady 2006: 140). En segundo lugar, hay algunos fragmentos de textos tales como reflexiones escritas y diseños de personajes para cuentos (incluidos como “Fragments” en la sección expandida de la mencionada autobiografía, en 1972), y su pequeña contribución en el poema “Pull my Daisy” (de 1949, en colaboración con Kerouac y Ginsberg, e incluido en sus colecciones de poemas). Finalmente, su producción textual más importante consiste en numerosas cartas escritas durante veintitrés años (es decir, más de la mitad de su vida), las cuales se encuentran reunidas en *As Ever. The Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady* (editadas por Barry Gifford y publicadas en 1977), en *Grace Beats Karma. Letters from Prison 1958–1960*, (editadas por Carolyn Robinson Cassady y publicadas en 1993) y en *Collected Letters, 1944–1967* (publicadas en 2004, y cuya edición y notas estuvieron a cargo de Dave Moore). Todas estas “escrituras del yo [...] se han localizado

¹ “Stop the presses, hold that headline; insert this: Keroassady to fuse in east within 10 weeks”. A pesar de que existen traducciones de algunos de los textos citados, tanto esta como todas las traducciones que siguen son propias. Se ha privilegiado, así, un criterio unificador del registro de los textos. En el caso de las citas de los textos literarios se ofrece su versión original en nota al pie.

² Dependiendo de la aproximación que se tenga, estas listas pueden incluir otros autores tales como John Clellon Holmes, Gregory Corso, Carl Salomon, los poetas del llamado Renacimiento de San Francisco –Lawrence Ferlinghetti, Kenneth Rexroth, Philip Lamantia, Michael McClure, Gary Snyder, Kirby Doyle y Philip Whalen–, Carolyn Robinson Cassady, Lucien Carr y Hettie Jones, entre otros.

tradicionalmente en la ‘periferia’ de la literatura y se han entendido como una suerte de adenda de la ‘obra principal’ de los escritores, una práctica discursiva menor, o una prosa efímera” (Gallego Cuiñas 2016: 575). En ese sentido, la posición marginal de la obra de Neal Cassady puede entenderse si tenemos en cuenta que él carece de algo así como una “obra principal”.

Como personaje de ficción, sin embargo, Neal Cassady es representado en más de quince obras distintas de autores tales como John Clellon Holmes,³ Jack Kerouac,⁴ Allen Ginsberg,⁵ y Tom Wolfe,⁶ e incluso en otros artistas que lo tomaron como una musa luego de su muerte.⁷ Estas representaciones determinaron su lugar como figura icónica en la literatura norteamericana, particularmente en la generación Beat y en el subsecuente movimiento hippie, de los cuales puede ser incluso considerado como el “vínculo necesario” entre ambos (Sandison y Vickers 2006). De estas representaciones, la contribución más importante para la creación de su carácter mítico fue sin dudas su inmortalización como Dean Moriarty en *On the Road* (Kerouac 1957). Este personaje, (anti)héroe de esta novela de viajes que supuso “un himno para el sueño americano de la confianza en sí mismo, el individualismo y la libertad, y el epítome de la generación Beat” (Russell 2002: 17), se convirtió en el símbolo identitario de esta generación, que incluía “una reorientación psicológica y espiritual, un nuevo patrón de conducta, y un nuevo sistema de valores entre los que se encontraban la espontaneidad, la sensualidad, la energía, la intuición y el instinto” (Stephenson 2009: 156).

Sin embargo, además de haber oficiado como musa para su obra en general, Neal Cassady le proveyó a Kerouac del “tono adecuado” para escribir esta novela, que consistió en lo que más tarde definiría la estética Beat: “una emoción cruda, una confesión brutal, y una percepción personal expresadas en formas orgánicas, intrínsecas e improvisadoras” (Stephenson 2009: 10). En este sentido, tras leer y admirar las cartas que Cassady le enviaba –y, en particular, una de diciembre de 1950–, Kerouac cambiaría su estilo de escritura, reescribiría y completaría un nuevo borrador de la novela que lo catapultaría a la fama (lo que se conoce como “el rollo original” de *On the Road*, escrito en abril de 1951 en tres semanas, una versión “cruda” del texto que luego se editaría y publicaría finalmente en septiembre de 1957). En la entrevista incluida en el número 41 de *The Paris Review*, una de sus últimas entrevistas, el propio Kerouac reveló un intercambio privado que

³ Neal Cassady apareció retratado en una obra de ficción por primera vez en la novela de John Clellon Holmes *Go* (1952), como Hart Kennedy. El nombre de la novela, por su parte, se refiere a la reacción del personaje, a la palabra que grita al escuchar jazz, un imperativo de movimiento. Además, también aparece como “el conductor” en *The Horn* (1958).

⁴ Sin dudas, Jack Kerouac fue quien más utilizó la representación de Cassady (como así también de otros personajes de la generación Beat) en su obra. Las ficcionalizaciones de Cassady más notables se encuentran en *On the Road* (1957), como Dean Moriarty, y en *Visions of Cody* (1972), como Cody Pomeray. Por su parte, también aparece como Leroy en *The Subterraneans* (1958), y en *The Dharma Bums* (1958), *Book of Dreams* (1960), *Big Sur* (1962) y en *Desolation Angels* (1965) también como Cody/Cody Pomeray.

⁵ En poesía, Neal Cassady aparece en “The Green Automobile” de Ginsberg (incluido en la colección de poemas del mismo nombre), y en “Howl” (1955) –uno de sus poemas más importantes– como “N.C., héroe secreto de estos poemas, semental y Adonis de Denver”, a quien además se le dedica una sección completa. Por su parte, *Elegies for Neal Cassady* (1968) es una colección de poemas que oficiaron como homenaje tras su muerte.

⁶ En la obra de Tom Wolfe aparece en el clásico de no-ficción *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), que da cuenta de las experiencias de Ken Kesey y sus Merry Pranksters y sus viajes a través de Estados Unidos ofreciendo pruebas de ácidos alucinógenos.

⁷ Cassady aparece referido en numerosas canciones, entre las que se incluyen “That’s it for the other one”, de *The Grateful Dead*, en “Neal Cassady Drops Dead”, de Morrissey, y en “Neal and Jack and Me”, de King Crimson.

luego se transformaría en mítico y que supondría la búsqueda del “santo grial de la literatura Beat” (Cimino 2014):

Saqué la idea del estilo espontáneo de *On the Road* al ver cómo el bueno de Neal Cassady me escribía sus cartas, todas en primera persona, locas, confesionales, completamente serias y completamente detalladas, aunque con nombres reales en su caso (ya que eran cartas) [...]. Todas sus cartas hacia mí eran acerca de sus días de juventud, de antes de que lo conociera, un niño con su padre, etcétera, y acerca de sus experiencias adolescentes posteriores [...]. La carta, me refiero a la carta más importante, tenía cuarenta mil palabras, imagínate, prácticamente una novela corta. Fue el mejor escrito que jamás haya visto, mejor que cualquiera en Estados Unidos, o al menos lo suficientemente bueno como para hacer que, no sé, Melville, Twain, Dreiser o Wolfe se revuelquen en su tumba. Allen Ginsberg me pidió que le prestara esta gran carta así podía leerla. La leyó, luego se la prestó a un tipo llamado Gerd Stern, que vivía en una casa flotante en Sausalito, California, en 1955, y este hombre perdió la carta: por la borda, supongo [...]. Si pudiéramos encontrar esta carta de cuarenta mil palabras, lograríamos reivindicar a Neal (1968).

La historia detrás de la escritura de *On the Road* evidentemente extendió el mito de Neal Cassady y lo hizo responsable, además, del *pre-texto* de esta importante novela y, consecuentemente, de la obra posterior de Kerouac. Sin embargo, sus palabras en esta entrevista tuvieron un efecto ambiguo en la crítica: aunque él menciona y estima las cartas de Neal Cassady en general, destaca lo que se conoce como la “Joan Anderson Letter”, un tesoro presumiblemente perdido, como fuente principal de influencia o inspiración.⁸ Algunos críticos e investigadores tales como Nancy Grace (2007), Ellis Amburn (1998), Matt Theado (2008) y Regina Weinreich (2004) mencionan que la contribución de Cassady para la escritura de *On the Road* fue fundamental. Ann Charters, una de las mayores especialistas en la obra de Kerouac, señala que “el día después de haber recibido la carta ‘Joan Anderson y Cherry Mary’ de Cassady, Kerouac se sentó a ‘escribir una confesión completa’ de su vida a Neal” (1995: 246) que sería decisiva para su estilo posterior. Sin embargo, estos investigadores se centran fundamentalmente en la obra de Kerouac, y no han analizado los textos de Cassady de manera detallada. Hasta ahora, además de Carolyn Robinson Cassady y Dave Moore, hay pocos investigadores, tales como Mary Paniccia Carden (2006) y Sydney Ingram (2016), que han estudiado su obra en mayor detalle. William Plummer (1981), Tom Christopher (2002), y David Sandison y Graham Vickers (2006), por su parte, han reunido, clarificado y desmitificado información sobre la vida de Neal Cassady en sus respectivos estudios biográficos.

Consecuentemente, ya que no ha sido estudiada de manera extendida, el objetivo de este artículo es dar cuenta de obra de Neal Cassady y de analizar su estilo. En este sentido, si se tiene en cuenta que “la escritura de cartas [...] es, sorprendentemente, un medio muy poderoso para la expresión del yo” (Maybin 2000: 151), en este artículo me propongo estudiar la propia voz de Neal Cassady en sus cartas, y analizar de qué manera influyeron y definieron la escritura de Jack Kerouac, la figura principal de la prosa Beat. Argumentaré que, debido a sus temas, a su tono confesional, a su forma espontánea y a sus representaciones de la sociedad norteamericana de

⁸ La carta recibió distintas denominaciones por parte de la crítica: “Joan Anderson Letter”, “Cherry Mary Letter” y la combinada “Joan Anderson and Cherry Mary Letter”. Estos nombres de mujer refieren a las dos narraciones principales de la carta, que involucran relaciones amorosas de Cassady. La carta fue recuperada en 2011 y, desde el 2017, está disponible a investigadores solicitando una copia paga a la Biblioteca de Stuart A. Rose de la Emory University.

posguerra, sus cartas podrían ser situadas en los orígenes textuales de esta generación literaria. Para dicho propósito tendré en cuenta estudios sobre la escritura epistolar y sobre la autoficción, como así también artículos críticos que han estudiado la estética de la generación Beat y la cultura norteamericana en el contexto de posguerra. Al analizar de manera detallada algunas cartas de Neal Cassady, intentaré ilustrar con ejemplos textuales lo importante que fue para la estética Beat y, por consiguiente, para su literatura.

Neal Cassady: vida, escritura y proyecto autoficcional

Los distintos textos que componen la obra de Neal Cassady son muy reveladores de los problemas existenciales que tuvo a lo largo de su vida. Si tenemos en cuenta que son narrativas “que tienen un tema estrictamente autobiográfico (probado por la identidad nominal compartida entre autor, narrador y personaje principal) pero cuya forma, es decir la organización narrativa y los procedimientos estilísticos, es novelística” (Doubrovsky, citado en Ferreira-Meyers, 2018: 28), prácticamente la totalidad de los escritos de Neal Cassady pueden ser considerados “autoficciones”. Por su parte, Hywel Dix señala que este tipo de ficción constituye un proyecto de auto-exploración y auto-experimentación por parte del autor que usualmente tiene lugar tras una experiencia traumática (2018: 4). Cassady experimentó los efectos socioeconómicos de la Gran Depresión de manera directa, transitó una infancia dificultosa y prácticamente huérfana (su madre murió cuando él tenía diez años, y vivió con su padre alcohólico en habitaciones compartidas de hoteles baratos), y estuvo recluido tanto en reformatorios como en cárceles. Es decir, su niñez y su adolescencia fueron sin dudas traumáticas, y pronto se dio cuenta de que el tema de su proyecto escriturario podía (o debía) ser su propia vida. En este sentido, podría argumentarse que los escritos de Neal Cassady son parte de un proyecto autoficcional que llevó a cabo durante toda su vida. Este proyecto, compuesto por los distintos textos que ya fueron mencionados más arriba, tuvo fundamentalmente tres funciones distintas: por un lado, constituyó una práctica liberadora y catártica; por otra parte, sirvió como medio para experimentar, mejorar y desarrollar un estilo propio; por último, fue también una forma de crear un determinado personaje de sí mismo.

El interés por escribir acerca de su propia vida es mencionado de manera temprana por Cassady en una carta a Jack Kerouac de marzo de 1947. En ella, comenta su voluntad de comenzar un registro de su vida en los próximos meses y su propósito, según declara, sería “ayudarme a considerar todo lo que he hecho y qué hacer con ello. Esta tarea, espero, también me va a liberar de la falta de libertad de mi pasado en Denver y de toda la porquería confusa que acumulé ahí” (Cassady 2004: 29).⁹ Puede verse de manera inmediata el espíritu de liberación que escribir y, en particular, escribir una autobiografía, suponían para él. Al mismo tiempo, al compartir esta idea con su amigo, registra y de algún modo *firma* este compromiso consigo mismo (el cual, como anticipamos, efectivamente inició, aunque sin finalizarlo). En otra carta a Kerouac del veinticinco de diciembre del mismo año, declara que no solo está abocado a escribir estas “memorias de su infancia” (Cassady 2004: 66), sino también un diario personal. Aunque no hay registros directos del mismo, incluye algunas “entradas” en otra carta a Kerouac de junio de 1948, actualizándolo de su

⁹ “[...] to help me evaluate all I have done and what to do with it. This task, I hope, will also free me of my background lack of freedom from Denver and all the confused trash I’ve accumulated here”.

vida tras un período de seis meses en el que, ocupado con su nuevo trabajo, no había podido escribirle (Moore 2004). De cualquier manera, como se ve, todos estos proyectos están relacionados con la escritura de cartas en sí misma, su producción textual más personal, profusa y constante. En este sentido, si escribir era para él una práctica liberadora y catártica para poner en palabras sus dilemas existenciales, la carta, en tanto “instrumento primordial de revelación y descubrimiento” (Altman 1982: 92), era su medio preferido y aquel en que le sentaba mejor a su prosa espontánea y efímera. Podemos ver su gusto por este medio en algunas de sus propias producciones epistolares más tempranas. En una carta al educador de Denver Justin Brierly de noviembre de 1944, escrita desde el reformatorio, declara: “A principio de mes recibí tu regalo, que constaba de una deliciosa caja de golosinas, luego llegó tu carta ingeniosa y, finalmente, el *Spotlight*; de los 3 creo firmemente que lo que más disfruté fue la carta. Gracias & Gracias” (Cassady 2004: 6).¹⁰

Además de esta función comunicativa y expresiva, Neal Cassady producía sus cartas para experimentar y mejorar su escritura con el fin de desarrollar un estilo personal. En otra carta a Brierly comenta acerca de la opinión que este tiene de sus cartas y demuestra un cierto grado de preocupación al respecto: “me siento feliz de saber que notaste mi mejoría en la escritura de cartas, pero evidentemente no es constante, como se ve en la última que he enviado” (Cassady 2004: 7).¹¹ En este sentido, en los años siguientes Jack Kerouac será extremadamente importante para su proyecto escriturario ya que se revelará como el *pen pal* perfecto.¹² Si tenemos en cuenta sus proyectos literarios concretos, y que en 1950 se publicaría *The Town and the City*, Kerouac se convertiría para Cassady incluso en una medida de comparación de su escritura y de su estilo. Es interesante advertir que, en el marco de este intercambio epistolar, y particularmente tras recibir la “Joan Anderson Letter”, Kerouac finalmente terminará tomando y explotando el estilo de su amigo y constituyendo el que definiría la estética de toda una generación de escritores: la llamada “prosa espontánea”.

Con respecto a la posibilidad de crear un personaje propio en las cartas, Claudio Guillén sostiene que “cada uno dibuja en sus cartas una imagen de su personalidad” (1991: 36) y que la escritura epistolar “es un proceso que siempre puede despertar en el autor impulsos fabuladores” (38). Puesto que Neal Cassady tuvo que “soportar una niñez marginal que le enseñó a usar su agilidad mental y su cuerpo para sobrevivir, adaptarse y explotar cada oportunidad que se le presentaba” (Sandison y Vickers 2006: 10), numerosas cartas representan su infancia y sus años de juventud, dan cuenta de su carácter marginal y expresan sus experiencias de vida y su conocimiento de la calle. Esto supone en sus cartas un determinado tono confesional que, como veremos luego, será determinante para el estilo de Jack Kerouac posterior a *The Town and the City*. Con respecto a las temáticas habituales en la estética de esta generación, Jamie Russell señala que, “oponiéndose a la sociedad normal, los Beats buscaron formas de ver el mundo de manera distinta al resto de la masa. La locura, las drogas, el sexo y el crimen ofrecían maneras de encontrar nuevas formas de ver el mundo y un nuevo modo de vida” (2002: 14). En este sentido, los temas más recurrentes incluidos en sus misivas son sus experiencias sexuales, sus delitos –menores y serios–, su amor por

¹⁰ “Early this month I received your gift of a delicious box of candy, then came your subtle letter, and lastly, *The Spotlight*; of the 3 I believe I enjoyed the letter most. Thanks & Thanks”.

¹¹ “I feel gratified to know you have noticed my improvement in letter writing, but it’s evidently not a permanent improvement, as is attested to by my last one”.

¹² Es decir, su “amigo por correspondencia”.

la música, la literatura y los autos, el uso de drogas recreativas y su sensibilidad artística. Respecto de los episodios sexuales, la mayoría de las cartas en las que detalla su actividad sexual incluyen un tono jactancioso, como se lee, por ejemplo, en la carta del 7 de marzo de 1947, apodada por Kerouac “The Great Sex Letter” (es decir, la “Gran carta sobre sexo”), en la que detalla su “seducción” –casual y espontánea– de dos mujeres y un episodio de sexo consumado en un parque público con una de ellas, llamada Patricia:

Cuando terminé [de seducirla], ella (confundida, completamente triste, metafísicamente encantada conmigo, apasionada en su inmadurez) llamó a sus viejos en Kansas City y se fue conmigo a un parque (ya se estaba haciendo tarde) y me la tiré; cogí como nunca antes; toda mi emoción acumulada encontró desahogo en esta joven virgen (y lo era) que es, por cierto, ¡una *maestra de escuela!* (Cassady, 2004: 18).¹³

En este mismo sentido, en la mencionada carta en la que Neal detalla a Kerouac las actividades de sus seis meses de ausencia comunicativa, incluye más narraciones estrechamente asociadas a la estética y a la temática Beat. Entre ellas se encuentra otro episodio sexual particular que da cuenta de la experimentación de esta generación “con todo aquello que los Estados Unidos de la década de 1940 y 1950 clasificaba como ilegal: las drogas, el crimen, la homosexualidad y la integración racial” (Russell 2002: 11), como así también el sexo casual no exclusivo:

22 de marzo-Conocí una chica que, lo juraría, es una virgen de verdad-o como mínimo inexperta-la llevo a la casa del negro-es realmente una chica buena-creo-3 hrs después está un poco borracha y después empieza el gran espectáculo-hace un baile para nosotros-se saca la bombacha-se deja el vestido y las medias de seda-se para de cabeza y se abre de piernas- [...] la chica negra me agarra-una orgía de a 4-dura horas–el negro coge a lo perro mientras ella se arrodilla en la cama y me la chupa-mientras yo se la chupo a la negra-etc. -etc. -su nombre es Susie-una ninfa desquiciada (77-8).¹⁴

Con respecto a sus acciones delictivas, la leyenda que Kerouac extendió en *On the Road* coloca a Cassady como un fanático de los autos y un experto en robarlos. Como es de suponer, el propio Cassady había moldeado esa figura de antihéroe de la ruta; en una carta del 3 de julio de 1949 incluye una “breve historia de arrestos” en la que afirma: “Me robé más de quinientos autos en el período que va de 1940 a 1944. Y solamente me atraparon tres veces por eso. Un buen promedio, como ves” (Cassady, 2004: 123).¹⁵ Su pasión por los autos, por su parte, también se relaciona y se suma a su interés por la música y la literatura misma; en la carta enviada luego de la famosa “Joan Anderson Letter”, Neal le confía a Kerouac sus tres deseos capitales: “escribir, la música y manejar.

¹³ “When I was done [seducing her] she (confused, her entire life upset, metaphysically amazed at me, passionate in her immaturity) called her folks in Kansas City, & went with me to a park (it was just getting dark) & banged her; I screwed as never before; all my pent up emotion finding release in this young virgin (& she was) who is, by the by, a *school teacher!*”

¹⁴ “March 22th-Meet a girl, who, I’d swear, is truly a virgin-or at least, unexperienced-take her to nigger’s house-she’s really a good girl-I think-3 hrs later she’s a little drunk & then, started the greatest show-she does dance for us-she takes off pants-leaves on dress & silk stockings-she stands on head & does splits [...] nigger gal grabs me-4 way orgy-goes on for hours-nigger fucks dog-fashion as she kneels on bed & blows me-as I blow nigger gal-etc. -etc. -name is Susie-mad nymph”.

¹⁵ “I stole over five hundred cars in the period from 1940 to 1944. I was caught but three times for cars. Good average, you see”.

La mayor parte de mi tiempo está ocupado con estas actividades, y excepto por 24 horas de sexo al día no me importa un carajo nada más” (259-60).¹⁶ Por su parte, en la citada carta con “entradas de diario” refiere episodios relacionados a sus viajes en auto, algunos de ellos incluso de un carácter inverosímil: “Primero de marzo-Manejé hasta Denver-2894 millas en 33 hrs sin dormir-me quedé atascado en la Divisoria Continental 7 hrs a 8 bajo cero-sin anticongelante en el jodido radiador-sin cadenas-intenté congelarme-me dio mucho frío y finalmente paré un micro y me remolcaron” (77).¹⁷ El gusto por la anécdota, el detalle y el estilo conversacional rítmico –marcado con el uso de guiones– serán utilizados por Kerouac en *On the Road* justamente con el fin de intentar imitar la *voz hablada* de Cassady; es decir, la prosa epistolar de Cassady que, a su vez, se proponía reproducir sus pensamientos, emociones y actos de habla sin seguir la corrección sintáctica y gramatical convencional.

En estrecha relación con estos tópicos característicos de la generación Beat, los procedimientos escriturarios empleados en sus cartas –el estilo espontáneo, la expresión conversacional llena de coloquialismos y la profusión de la digresión y del detalle– se relacionaban con la conducta “inmoral, enérgica, graciosa y frenética” (Sandison y Vickers 2006: xi) de Neal Cassady. De esta manera, “su hiperactividad, su manera de conducir, su reacción rápida, su entusiasmo efímero, todo apuntaba a la misma concepción ideal de la experiencia: el mundo y el yo están en constante movimiento. Cada cosa, persona, idea y situación aparece en los confines de la conciencia solo para ser velozmente desplazadas por la siguiente” (Lindberg 2010: 142). En términos culturales, la estética de la espontaneidad surgió “tanto como un valor como una técnica artística en varios procesos creativos de los años de posguerra, y sirvió en parte como oposición política a lo suburbano y a otras tendencias” (Quinn 2004: 153) vinculadas al conformismo, y se expresaba, por ejemplo, tanto en el jazz bebop como, en la pintura, en el expresionismo abstracto. La estética de la generación Beat empleó la técnica de la escritura espontánea para transmitir no solo el rechazo al procesamiento del mensaje emocional o intelectual –proveyéndolo de autenticidad y transparencia– sino también la velocidad y la determinación con la que estos artistas experimentaban la vida de posguerra que, en el contexto de la Guerra Fría, podía ser verdaderamente efímera tras la amenaza constante de guerras indirectas entre las dos mayores potencias mundiales antagonicas, Estados Unidos y la Unión Soviética.

En el ámbito de la prosa, los antecedentes de la “escritura jazz” característica de Kerouac –empleada en sus novelas a partir de *On the Road*, y de la cual incluso escribió una suerte de decálogo titulado “Essentials of Spontaneous Prose” (1958)–,¹⁸ pueden encontrarse justamente en las cartas de Neal Cassady. En primer lugar, desde el punto de vista del desarrollo de un estilo propio, Cassady admite su voluntad de escribir de manera espontánea numerosas veces. En una carta del 13 de marzo de 1947 se excusa ante Kerouac: “En verdad, Jack, por favor disculpame esta vez y probablemente pueda dar con un ritmo espontáneo no solo en nuestra correspondencia sino

¹⁶ “[...] writing, music and driving. Most of my mind is taken up with these activities, and except for 24 hours of sex a day I don’t give a damn for anything else”.

¹⁷ “March 1st-Drove to Denver-2894 miles in 33 hrs no sleep-stuck on continental divide 7 hrs at 8 below zero-no anti-freeze in damn radiator-no chains-tried to freeze myself-got too cold & finally stopped a bus & got pushed”.

¹⁸ Una versión en español, a cargo de Pablo Gianera, puede encontrarse en la antología de textos de Jack Kerouac *La Filosofía de la Generación Beat y Otros Escritos* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015).

en la escritura de cartas en general” (Cassady 2004: 22);¹⁹ un mes más tarde, en una carta del 15 de abril, le escribe que espera poder ser capaz de “escribirte espontáneamente” (42) y, por otra parte, en una carta escrita a lo largo de octubre de 1948, explicita el procedimiento, admitiendo que está “pensando mientras escribe, o escribiendo sin pensar, tan solo hilvanando cosas abstractas que ni siquiera pueden entenderse como sinsentidos” (109).²⁰ Esta voluntad de comunicar rápidamente sus pensamientos y emociones encuentra expresiones, como se dijo, en una prosa conversacional llena de sonidos y ritmos –llevados a cabo principalmente con onomatopeyas y aliteraciones–, y profusa en digresiones y detalles.

Con respecto a esta musicalidad de sus cartas, hay numerosos ejemplos para ilustrar el carácter espontáneo, experimental y lúdico de la escritura de Neal Cassady. La “Joan Anderson Letter”, escrita entre el 17 y el 22 de diciembre de 1950, condensa los temas autobiográficos habituales de la producción epistolar de Cassady, pero también da cuenta de su expresión frenética,²¹ coloquial y musical. Esta carta, como anticipamos, activó en Jack Kerouac un tono confesional que hizo que reparara en sus experiencias de niñez y adolescencia, y lo impulsó a escribir con una mayor espontaneidad que procuraba, además, dotar a la prosa de un cierto patrón rítmico. Así, tras una contextualización de su situación económica dificultosa, al principio de la carta Cassady incluye un juego de palabras aliterativo utilizando los nombres de parte del panteón literario de ambos amigos, que incluía a Thomas Wolfe, a Louis-Ferdinand Céline y a Herman Melville, que da cuenta de una prosa espontánea y musical:

Naturalmente no hay nada que pueda decirte acerca de este trío (lungo tom, grandote tom, imponente precipitado enorme voraz aprensivo ido gorgoteado tom, aunque mejor: Gustoso Tom. Sucio Ferdy, obsceno ferdy, deplorable louie, chiflado louie, lascivo louie, vago louie, suertudo louie, triste Lou, rengo lou, ad infinitum o ad nauseum o et al o etc, y así y así sobre C. Gigante herman, jorobado herman, robusto herman, apresurado herman, incapacitado herman, saludable herman, hallalulah herman, espermático Hermie, Exagerado Herman, bendito herman, --caramba, me guardé el mejor apodo para Melville hasta el final, y de hecho tuve la idea para todo este paréntesis a partir de eso, ¿y ahora qué? Me olvidé por completo eso es todo, . –eso es un punto, ¿qué problema hay, no lo ves o qué? (Cassady “*Joan Anderson Letter*”, 1).²²

Parte de este pasaje puede ser incluso leído como un poema en prosa que le otorga un lugar privilegiado al sonido y al ritmo, y que además se completa con marcas de oralidad e incluso

¹⁹ “Honestly, Jack, please forgive me this time & perhaps I can fall into a spontaneous groove in not only our correspondence, but, letter writing in general”.

²⁰ “[...] thinking along as I write, or writing without thought, just stringing together abstractions that aren’t even understandable as gibberish”.

²¹ Refiriéndose a esta carta, según le comenta a Allen Ginsberg en marzo de 1951, “la jodida cosa me llevó la mayor parte de tres tardes seguidas bajo bencedrina” (Cassady, 2004: 286). La bencedrina es un tipo de anfetamina, cuyo efecto es estimulante.

²² “Naturally, there is nothing I can tell you about this trio (long tom, big tom, lunging plunging gaping gulping grasping gone gurgleboy tom, but best; Tasty Tommy. Dirty Ferdy, filthy ferdy, lousy louie, looney louie, lecherous louie, lazy louie, lucky louie, blue Lou, limpin’ lou, ad infinitum or ad nauseum or et al or etc or on and on and so forth about C. Huge herman, humpback herman, hardy herman, hasty herman, hamstrung herman, healthy herman, hallalulah herman, Spermy Hermie, Hammy Herman, holy herman, --dammit, I saved the best nickname for Melville until last, and in fact got the idea for this whole parentheses from it, now what? I just forgot it completely thats all, . – thats a period, whazza matter, you can’t see or sumpin?”.

reflexiones en la propia escritura. En esta misma línea, en otra misiva enviada a Kerouac el 8 de enero de 1951 –dos semanas luego de que este leyera y se maravillara con la “Joan Anderson Letter”–, Cassidy incluye un pasaje que da cuenta de su insistencia, y su consistencia, con estos procedimientos estilísticos:

Desplegá la maldita manta, desgozná las putas puertas, dispersá los montículos hinchados, hacé que los fuelles soplen carbones apilados, serví cucharones cargados, lanzá leviatanes, que estufas ardientes aplanen la pálida pasta de colegas cadavéricos, que esparcida está la tristeza del este, anulado está el clima maldito, denigrados los pies congelados, tiosos los dedos, glacial la cara, hinchados los hijos del azar, la casta lisiada, viajes al trabajo de los compinches elegidos, peregrinos de rastros retorcidos, expertos en excursiones estimulantes, alcohólicos atormentados avanzando hacia un apoteósico albañal, paseo en furgón por el pueblo, bebés afligidos ponen a una prueba tortuosa a los matones, resultando en la toma, en la adversa aflicción, en tibios topes, en terribles tonterías en la tendencia al temblequeo tórrido, tirones, trucos, trabas, trabas, trabas, trabas, trabas, trabas, trabas, trabas, en gente aburrida y quebrada depositando estúpidos en asientos de transportes, monólogos hechos encolerizados, dinero falso maniático y moderno, miladi me maravilla (Cassady 2004: 261).²³

Este fragmento tiene un remate sonoro onomatopéyico en el que, además, se advierten las dificultades de Cassidy para tomar su estilo seriamente, o en términos “productivos”: “Ugh, bah, fap, grr, ick, ump, pah, awk, urg, eek, wok, fud, poo, etc. Tardé 19¾ minutos en el párrafo de arriba al pedo, ¿peroquémpasa?” (261).²⁴

La espontaneidad, por su parte, se expresa también, por un lado, en la digresión proustiana y en la inclusión de información detallada, lo cual refuerza la impresión de estar leyendo una conversación o un monólogo transcrito. La “Joan Anderson Letter” incluye numerosos pasajes en los cuales la digresión constituye un arte en sí mismo que reafirma el espíritu *narrador* de Cassidy. En un episodio en el que cuenta cómo Marylou Berle, la amiga de Joan Anderson, interrumpe el baño de Neal para iniciarle un escándalo tras su aviso de terminar la relación con la joven, un “detalle menor” lo desvía de su relato y simplemente continúa escribiendo para exhibir su conocimiento y dar cuenta de sus experiencias de vida:

Al final se cansó y le dije que le dejaría ir si prometía quedarse tranquila y sentarse y hablar de manera racional. La pequeña fiera aceptó y se hundió en el asiento (pero no el del baño, estúpido Sr. Kerouac, sino un simple asiento de madera de tres patas, de 13 pulgadas de alto; los ordeñadores los hicieron famosos en el siglo 18 y muchos hoteluchos los ponen en sus baños para que los huéspedes

²³ “Unfold the blasted blanket, unhinge the bloody gates, disperse the billowed drifts, make bellows blow piled coals, pour laden ladles, launch leviathans, roaring ranges rake the pale paste of pallid pals, dispelled is Eastern gloom, nullified is accursed weather, belittled is frost-bitten feet, frozen fingers, frigid face, chilblained children of chance, cripples caste, chosen chum commutes, travelers of twisted trails, tasters of tempting trips, tantalized tipplers trooping to triumphant trash, truck tour thru tanktowns, torn tits toddlers to tough thugs they tumble toward their torturous trials, totaling the take, the trying tribulations, the tepid tops, the terrible tomfoolery, the tendency to torrid trembling, twitches, tricks, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, troubles, dollarless drips dropping dimpled dingleberries deep down dipping dolleyseats madden monologues made, modern madcaps mocking money, milady makes me messy”.

²⁴ “Ugh, bah, fap, grr, ick, ump, pah, awk, urg, eek, wok, fud, poo, etc. I’ve wasted 19¾ minutes on above paragraph for no reason, whatsamatterme?”.

pongan su ropa y toda la parafernalia relativa al baño en una pila adecuada; ¡ah, hospedajes!) con un deseo de asesinato que se le veía en los ojos desdeñosos (Cassady: 5).²⁵

Por otra parte, tras el momento dramático en el que Joan Anderson bebe un desinfectante con el fin de suicidarse por el fin de la relación, Cassady describe la escena, reflexiona sobre su propia escritura e incluso se equipara al autor de *En busca del tiempo perdido*: “cuando entré en el cuarto de Joan francamente me pareció una tortura soportar su aroma potente. No creas que voy a mandarme toda una parrafada de acerca de un olor, aunque me gustaría, por supuesto, poder hacerlo a lo largo de 20 páginas como hacía Proust” (Cassady: 8).²⁶ Esta mención al pasar es relevante porque permite pensar en toda una red de relaciones que unen a Neal Cassady con Jack Kerouac y que pueden encontrarse en el aviso que este último incluye en su *Visions of Cody*, escrito poco tiempo después del “rollo original” de *On the Road* de 1951 pero publicado de manera póstuma en 1972, y el cual fue concebido como “un estudio metafísico de Cody” (1993: 7), es decir, del propio Neal. Refiriéndose a Proust, en la nota que antecede a este texto, entonces, el autor declara:

Mi obra está compuesta de un gran libro como *En busca del tiempo perdido* de Proust, con la excepción de que mis memorias fueron escritas a medida que sucedieron, en vez de en el lecho de muerte [...]. *On the Road*, *The Subterraneans*, *The Dharma Bums*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Tristessa*, *Desolation Angels* y los otros son solo capítulos en la obra completa que llamo *The Duluoz Legend*. En mi vejez mi intención es reunir toda mi obra y mi panteón con los nombres de siempre, dejar el gran estante de libros allí, y morir feliz (7).²⁷

Como veremos inmediatamente, tanto algunos textos que menciona en la lista como la idea de un proyecto literario autorreferencial y “legendario” tienen un vínculo estrecho con Cassady, tanto con su vida como con su producción textual.

²⁵ “Finally she tired and I said I’d let her go if she promised to be quiet and sit down and talk sensibly. The little spitfire agreed and sank to the stool (not the toilet, you silly ass Mr. Kerouac, but a simple small wooden three legged stool, 13 inches high; milkmaids made them famous in the 18th century and many cheap hotels place them in their bathrooms to have the guests put all their clothes and bath paraphenalia in a proper heap; accomodations!) with exhausted murder burning from her distainful [sic] eyes”.

²⁶ “[...] when I entered Joan’s follyroom I found it honest torture to endure its potent aroma. Don’t think I’m one to give out with a lot of bullshit about a smell, altho I wish, of course, that I could blow about one for 20 pages like Proust did”.

²⁷ “My work comprises one vast book like Proust’s *Remembrance of Things Past* except that my remembrances are written on the run instead of afterwards in a sick bed. (...) *On the Road*, *The Subterraneans*, *The Dharma Bums*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Tristessa*, *Desolation Angels* and the others are just chapters in the whole work which I call *The Duluoz Legend*. In my old age I intend to collect all my work and reinsert my pantheon of uniform names, leave the long shelf of books there, and die happy”.

Influencia en Kerouac

Ann Charters señala que “como muchos de sus contemporáneos, cuando Kerouac empezó a escribir su primera novela publicada, imitó conscientemente el estilo literario de Thomas Wolfe. Pero en su intento de encontrar su voz propia, quedó impresionado sobre todo con las cartas que le enviaba su amigo de Denver, Neal Cassady” (1995: xxii). En este sentido, el impacto de su producción epistolar (y, sobre todo, de la “Joan Anderson Letter”) en Jack Kerouac fue tal que impulsó la experimentación y el desarrollo de una nueva voz en sus propias cartas del período. De esta manera, las cartas comprendidas entre el 27 de diciembre de 1950 –el día después de recibir la “Joan Anderson Letter”– y el 10 de enero de 1951 constituyen el escenario de experimentación literaria de un nuevo tono, mucho más personal que en sus anteriores misivas, el cual encontraría su forma más desarrollada en el nuevo borrador de *On the Road*, tres meses más tarde. En este sentido, el elogio de Kerouac a Cassady por su estilo puede leerse a lo largo de esta serie de “cartas confesionales”; ya en su carta del 27 de diciembre de 1950, refiriéndose a la famosa carta, le dice: “Vos reunís los mejores estilos... el de Joyce, el de Céline, el de Dosty & el de Proust...”²⁸ y los utilizás con el *fluir* potente de tu propio estilo narrativo y emoción [...]. Es exactamente la materia sobre la cual se va a fundar la literatura americana” (Kerouac 1995: 242). Llamativamente, llega a afirmar que tanto él como Cassady serán “los dos escritores más importantes de Estados Unidos en los próximos 20 años, por lo menos” (243).²⁹

Respecto de los procedimientos estilísticos típicos de Cassady, esta serie de cartas de Kerouac parece intentar imitar la voz empleada por su amigo en su producción epistolar. Hay casos muy ilustrativos de esta relación e incluso algunas correspondencias entre ambos. En este sentido, por ejemplo, en su carta del 28 de diciembre de 1950, en la que Kerouac “le confiesa su vida” a Cassady, incluye su propio juego de palabras aliterativo utilizando los nombres de escritores utilizados por su amigo, añadiendo en este caso a Dostoievski y a Henry Miller:

Fortuito Ferdie, fósil ferdie, jodido ferdie, fantástico ferdie, farsante ferdie, espumoso ferdie, derrapado ferdie, flatulento ferdie; tierno tom, Tamerlán tom, tímido tom, tishtish tom, tom-tom; histriónico herman, herman corazón, golpe herman, infierno herman, severo herman, hoik herman, hooray herman; digo: disfrutá doestoevsky, da-la-vida-por-doestoevsky, embebete-de-doestoevsky, hacelo-por-dusty, amá-a-dusty, divino-dusty, dusty-cuál-es-su-nombre, rústico-dusty, polvo de mi polvo y polvo de tu polvo y polvo de todo el polvo. Henry-miller-matador, henry-relleno, henry-voraz, henry-arrullador, henry-burbujeante, hijodeputahenry, henryestábien. ARGH! arghand! un completo sinsentido (Kerouac 1995: 262-3).³⁰

²⁸ Por Fiódor Dostoievski.

²⁹ You gather together all the best styles... of Joyce, Céline, Dosty & Proust... and utilize them in the muscular rush of your own narrative style & excitement [...]. It is the exact stuff upon which American Lit[erature] is still to be founded”; “the two most important writers in America in 20 years at the least”.

³⁰ “Fitful Ferdie, flaptit Ferdie, fossil ferdie, fucking ferdie, flip ferdie, folderol ferdie, fleckedfoam ferdie, fishtail ferdie, farty ferdie; tender tom, tamurlane tom, timorous tom, tishtish tome, tom-tom; ham herman, heart herman, hit herman, hell herman, harsh herman, hoorair herman, hoik herman, hooray herman; I say, dig doestoevsky, die-for-doestoevsky, dip-in-doestoevsky, deal-for-dusty, love-dusty, holy-dusty, dusty-what’s-his-name, dusty-doodie, dusty-rusty, dust of my dust and dust of your dust and dust of all dust. Henry-miller-killer, henry-killer-diller-miller, henry-filler, henry-swiller, henry-luller, henry-buller, henryfucker, henrysokay. ARGH! arghand! arrant nonsense”.

Sin embargo, esta no es la única característica típica del estilo de Cassady que Kerouac explora en esta carta. Además de esta referencia directa, incluye procedimientos estilísticos tales como las palabras escritas de manera continua, es decir, eliminando los espacios de separación en medio o incluso “uniéndolas” con guiones, una característica de la que hablará en el mencionado “Essentials of Spontaneous Prose”: “Sacar los puntos que separen las estructuras de las oraciones ya arbitrariamente acribilladas con falsos dos puntos y tímidas y por lo general innecesarias comas –mejor el vigoroso guión que separa la respiración retórica (como un músico de jazz tomando aire entre frases llenas de soplidos)–” (1992: 57).³¹ Además de la musicalidad que supone, esta cadena de unidades que se articulan y mezclan una con otra produce un efecto visual que busca el extrañamiento de la lectura. En este sentido, si en las cartas de Cassady se leen oraciones tales como “Iremos a la Ciudad de México a tu manera, bien vía Denver, Detroit, o por la negra southbergengurabeningtonabergstienslob” (Cassady 2004: 175), “De todos los desgraciados más extraordinarios que esta tierra admite, yo soy indudablemente el más extremo de los sinbondadnigraciamásvistos que han estado en pie, estábienestábien, adivinaste, adelante golpeame” (257), o “Perolaputamadre, Jack” (Cassady “Joan Anderson Letter”, 9),³² en las de Kerouac encontramos una experimentación textual similar. La unión de palabras de sus cartas conserva el mismo espíritu rítmico, sonoro y lúdico de las de Cassady y dan cuenta, a la vez, de la importancia del género epistolar para establecer la red de autores de la generación Beat: “Recibí carta de Billburroughsque dice que está por dejar México para ir a América central porque gastó mil dólares intentando conseguir la ciudadanía no intentes descifrarlo, solo estoy haciendo tiempo mientras Joan se prepara. Suficiente así que buenas noches dulce príncipe” (Kerouac 1995: 263).³³

Además, debido a que las cartas “a menudo sirven como una forma de transición a flashbacks del pasado [y] como medio a través del cual [un autor] lo resucita y lo reconstruye” (Altman 1982: 42), debe destacarse el giro autoficcional que la obra epistolar de Cassady supuso en Kerouac en este período de finales de 1950 y principios de 1951. En este sentido, al igual que su amigo, en esta serie de “cartas confesionales”, pone en palabras recuerdos y experiencias asociados con su niñez y adolescencia. La condición autobiográfica de esta nueva fase literaria se vuelve clara en la primera carta de la serie: “Entonces debo decir, Neal, que *en este acto renuncio a cualquier tipo de ficción*; y te digo más, querido Neal, que esta confesión es para VOS, y a través tuyo para Dios, y a través de Dios de vuelta hacia mi vida, y esposa, de cualquier manera” (Kerouac 1995: 246, énfasis mío).³⁴ Haciendo uso del discurso religioso, uno de los recuerdos sobre los que más se detiene es la muerte de su hermano mayor, Gerard Kerouac (quien, acaso no sorpresivamente, murió en 1926, el mismo año en que nació Neal Cassady). Lo relevante de estas reflexiones es la constitución de

³¹ “No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas—but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases)”.

³² “We’ll go to MexCity your way, either via Denver, Detroit, or black southbergengurabeningtonabergstienslob”; “Of all the extraordinary bastards this earth supports, I am undoubtedly the most extreme of the no-goodnessgraciousmelandsakealivever to lie in his teeth, thastrightthatright, you guessed it, go ahead beat me”; “Goddammybloody soul, Jack”.

³³ “Got letter from Billburroughswhosaysheisabouttoleave Mexicotogoto centralamericabecausehehasspent thousanddollarstryingtogetcitizenship don’t try to decipher I’m just killing time while Joan gets ready. Enuf is enuf andsogoodnight sweetprince”.

³⁴ “Then shall I say, Neal, I hereby renounce all fiction; and say further, dear Neal, this confession is for YOU, and through you to God, and through God back to my life, and wife, whatever and what-all”.

estas memorias como libros en, por ejemplo, *Doctor Sax* (1959), *Maggie Cassidy* (1959) y *Visions of Gerard* (1963), que lograron ser publicados –al igual que, prácticamente, cualquier texto que quiso– tras el éxito masivo de *On the Road*, en 1957.

De todas maneras, la emulación más radical del tono y la escritura típica de Cassidy en sus cartas se encuentra en una misiva del 10 de enero de 1951, en la que Kerouac suspende sus recuerdos de niñez y narra algunas experiencias adolescentes. Por un lado, tras una descripción de su pueblo y de algunas historias que escuchó allí, concluye un párrafo de un modo que recuerda al frenesí espontáneo de Cassidy:

¡Oh, motorgraphs! ¡Oh, río! ¡Oh, volumen! ¡Oh, palapoot de niño! Mis nombres son muchos, más que los de maría, recentodos sagrada serpiente! Roofelyroof, niño callejero, cementerio, asombros de cada cosa–Hallo-o-o-o-o vieux père! Ululu, ululu, la maldita luz bajo el velo nos lleva hacia el oeste, a la orilla, a la parte trasera y a la piedra angular y al vasto aire. ¡Serpenteadorazón! Mon peur! Improvisamos con el hermano ‘gyre are’. Sí, amo a mi hermano Gerard. Oui j’aime mon frère Gerard (Kerouac 1995: 295).³⁵

Con excepción del uso del francés, propio de Kerouac por su ascendencia franco-canadiense, podemos ver la colisión de los registros “alto” y “bajo” al tiempo que incluye juegos de palabras con los sonidos y con la propia escritura. Por otro lado, tras el avance de la carta incorpora incluso un tono claramente sexual que toma distancia, en principio, de la culpa y pecado –sentimientos católicos de orden moral– de sus anteriores cartas. En este sentido, Kerouac incluye un episodio con unas mujeres, unos amigos y un auto que, nuevamente, se asemejan a las narraciones cotidianas de Neal. Imitando su comportamiento “esperable”, Kerouac da cuenta de haber actuado como Cassidy lo hubiera hecho en la misma situación:

Rápidas como una luz, tras consultas entre risitas, se subieron al auto, la rubia atrás y la morocha gorda adelante; y otro de los chicos de la estación (...) se sumó a nuestro grupo. Le ordené que se sentara adelante. Estaba realmente resuelto, en serio, *al igual que vos en el hotel de Denver con Marylou, el soldado y Joan*” (1995: 298, énfasis mío).³⁶

Como resultado, si al principio actúa como Cassidy, luego describe un episodio sexual a la manera hiperbólica, incluso exagerada, y jactanciosa de su amigo:

Ahora bien, esto es lo que pasó: en exactamente dos minutos y medio, mientras estaba sentado sin decir nada y los otros charlotaban, me volví hacia Agnes, ella se volvió hacia mí, la agarré de los hombros, la besé y por algún instinto rápidamente metí mi mano en su vestido y di con su cajeta, brillantemente dorada bajo el dorado sol. Me inclino a pensar incluso que todo esto pasó antes de que el auto estuviera en marcha; creo que fui tremendamente conservador diciendo 2½ minutos.

³⁵ “O motorgraphs! O riverlake! O tome! O palapoot of boy! Menames are many, more than mary, prayall sacrosnake! Roofelyroof, rueboy, cementary, awes of allsand–Hallo-o-o-o-o vieux père! Ululu, ululu, bloody light beneath the shroud takes us westward to the shore by tail and coign and vasty air. Snakrecoeur! Mon peur! We jam on frere gyre are. Yes I love my brother Gerard. Oui j’aime mon frère Gerard”.

³⁶ “Quick as a flash, after consultatory giggles, they jumped right in the car, the blonde in the back and the fat brunette in front; and one of the other boys from the station (...) joined the party. I instructed him to get in the front seat. I was really intent and meant business, *just like you in the Denver hotel with Marylou, soldier and Joan*”

Recuerdo que sentí que el auto apenas arrancaba a moverse cuando di con su dulce corazón vaginal con mi mano (298).³⁷

Como se ve, estas “cartas confesionales” que siguieron a la recepción de la “Joan Anderson Letter” impulsaron en Kerouac la exploración y el descubrimiento de una voz nueva, confesional y catártica, arraigada en la primera persona, más conversacional, cruda y “verdadera” que ofició, como se dijo, como “base para todos los libros subsecuentes de Kerouac, empezando por la finalización exitosa de *On the Road* tres meses más tarde” (Charters 1995: 246), la cual justamente tomaría la figura de Neal Cassady como símbolo del nuevo espíritu joven norteamericano de posguerra. En este sentido, es interesante advertir que, por ejemplo, el comienzo del “rollo original” de *On the Road* da cuenta no solo de la condición mesiánica de Cassady (Ingram 2016), sino que también remarca su asociación con la escritura de cartas en términos legendarios o míticos:

Con la llegada de Neal comenzó definitivamente esa parte de mi vida que podría llamar mi vida en la carretera. (...) Neal es el tipo perfecto para la ruta porque él de hecho nació en ella, cuando sus padres estaban pasando por Salt Lake City en 1926, en un cacharro, camino a Los Ángeles. Las primeras noticias de Neal me llegaron a través de Hal Chase, quien me había mostrado un par de cartas suyas escritas desde un reformatorio de Colorado. Yo estaba enormemente interesado en estas cartas porque le pedían a Hal, de un modo dulce e inocente, que le enseñara todo acerca de Nietzsche y todas las cosas intelectuales por las cuales Hal era famoso. En algún momento Allen Ginsberg y yo hablamos de estas cartas y nos preguntamos si alguna vez conoceríamos al extraordinario Neal Cassady. (Kerouac 2007a: 93)³⁸

Además de presentar “una leve resonancia de la historia de Cristo, es decir la de un ser espiritual nacido en las condiciones más humildes en un lugar lejos de cualquier hogar convencional” (Grace 2007: 81),³⁹ este comienzo es importante porque conecta a los protagonistas de la novela —Jack Kerouac (luego Sal Paradise) y Neal Cassady (luego Dean Moriarty)— a través de la escritura de cartas.⁴⁰ Por su parte, la cita muestra el grado en el cual Kerouac tomó la personalidad

³⁷ “Now, this is the positive truth: in exactly two and one half minutes as I sat saying nothing and the others chattered, I turned to Agnes, she turned to me, I grabbed her by the shoulders, kissed her, and right quick from some instinctive sense shoved my hand right up her dress and came up with her box shining golden in the golden sun. I’m even inclined to believe this all happened before the car was in high gear; I’m positive I was conservative saying 2½ minutes, tremendously so. I remember I had the feeling the car only just starting to roll when I came up with her lovely vaginal heart in my hand”.

³⁸ “With the coming of Neal there really began for me that part of my life that you could call my life on the road. (...) Neal is the perfect guy for the road because he actually was born on the road, when his parents were passing through Salt Lake City in 1926, in a jalopy [sic], on their way to Los Angeles. First reports of Neal came to me through Hal Chase, who’d shown me a few letters from him written in a Colorado reform school. I was tremendously interested in these letters because they so naively and sweetly asked for Hal to teach him all about Nietzsche and all the wonderful intellectual things that Hal was so justly famous for. At one point Allen Ginsberg and I talked about these letters and wondered if we would ever meet the strange Neal Cassady”.

³⁹ Tal como señalan Sandison y Vickers (2006), esto es solo parte del mito alrededor de la figura de Cassady. Según sus investigaciones, Neal nació en una guardia de un hospital común de Salt Lake City.

⁴⁰ Con respecto a ello, es importante mencionar que el intercambio epistolar más frecuente entre Cassady y Kerouac tuvo lugar desde el año en que se conocieron hasta 1952.

de Cassady y la popularizó, dándole un carácter mítico. Inicialmente referido como una voz, este personaje

charlatán, ladrón de autos, mujeriego, conocedor de la calle, apenas librado del reformatorio y recientemente casado [...] se convirtió inmediatamente, a juicio de Kerouac, en la consumación del personaje ‘marginal’, en la personificación de la individualidad no comprometida, en alguien atractivo en cuanto a su propio sentido de desplazamiento sociocultural (Mouratidis 2007: 64).

De esta manera, el “rollo original” de la novela, producido en tres semanas en abril de 1951, incorpora algunos elementos de estas cartas y emplea nuevas técnicas en su escritura ficcional, entre las que pueden incluirse la narración “con perspectiva doble, para controlar la progresión del texto, [y un tono] apresurado, íntimo, discursivo, salvaje y ‘real’, con una escritura improvisada –con puntos y guiones– para romper las oraciones y apilarlas sobre sí mismas como olas” (Cunnell 2007: 28). Con respecto a este nuevo “estilo espontáneo”, la novela hace uso de la velocidad y el efecto coloquial de estas producciones epistolares: “La vida es una ironía tras otra, porque el aventón que luego conseguí fue el de un flacucho demacrado que creía en el hambre controlado [...]. Era un fantasma---un saco de huesos---un muñeco blando---un palo roto---un maniático” (Kerouac 2007a: 168).⁴¹ Además, puesto que la novela se desarrolla como un monólogo interior autobiográfico, algunos pasajes son, al igual que en las cartas de Cassady, transcripciones de pensamientos y reflexiones “no procesadas” (y, por tanto, susceptibles de agramaticalidades): “Era de noche. ¿Dónde estaba Hunkey? Busqué a Hunkey por Times Square; no estaba ahí, estaba en la isla Rikers tras las rejas. ¿Dónde Neal? - ¿dónde Bill? ¿dónde todo el mundo? ¿Dónde la vida?” (168).⁴²

Sin embargo, la influencia de Cassady en esta novela no se agota solo en la escritura del nuevo borrador en su versión “cruda”, sino que, por el contrario, permanece e incluso se amplifica en la versión editada y publicada, de 1957. Resulta interesante advertir que en la versión publicada Kerouac no solo hace un uso indirecto de la voz de Cassady en sus cartas, sino que incluso reproduce textualmente fragmentos de ellas. En este sentido, un ejemplo claro aparece en el capítulo 9 de la Parte Tres, que toma el contenido de la carta que Cassady escribió entre el 3 y el 26 de julio de 1949, en la que justamente detallaba su historial criminal.⁴³ Al dar cuenta de su primera vez en prisión, Cassady escribe en su carta:

Le compré el Buick [a un amigo] por \$20. Mi primer auto; no iba a pasar la prueba de freno y luz, así que resolví que necesitaba una patente de otro estado para usarlo sin que me arrestaran. Fui a Wichita, Kansas, a conseguir patentes. Mientras volvía haciendo dedo a casa con las patentes escondidas bajo mi abrigo pasé por Russell, Kansas. Bajando por la calle principal se me arrimó un sheriff entrometido que debe haber pensado que era bastante joven para andar de excursión.

⁴¹ “Life is one irony after another, because the ride I then proceeded to get was the ride of a skinny haggard man who believed in controlled starvation for the sake of health [...]. He was a ghost---a bag of bones---a floppy doll---a broken stick---a maniac”.

⁴² “It was dusk. Where was Hunkey? I dug the Square for Hunkey; he wasn’t there, he was in Riker’s Island behind bars. Where Neal? - where Bill? where everybody? Where life?”.

⁴³ Es interesante advertir la diferencia en cuanto a la productividad y al éxito comercial de las producciones de Cassady y Kerouac: la escritura de esta carta y la del “rollo original” de *On the Road* tomaron, aproximadamente, el mismo tiempo.

Descubrió las patentes y me tiró en una cárcel de dos celdas con un delincuente del condado que debería haber estado en un geriátrico ya que no podía comer por sus propios medios (la esposa del sheriff le daba de comer) y estaba todo el día babeándose (Cassady 2004: 123).⁴⁴

Como anticipamos, el pasaje de Kerouac en la versión publicada de *On the Road* es casi una transcripción exacta de la carta de su amigo, y su propósito es justamente dar cuenta de su manera de hablar, a través del personaje Dean Moriarty:

También tenía un Buick de veinte dólares cuando estaba en Los Ángeles, mi primer auto, que no iba a pasar la prueba de freno y luz así que resolví que necesitaba una patente de otro estado para poder usarlo sin que me arrestaran así que fui desde acá a conseguir la patente. Mientras estaba haciendo dedo en uno de estos pueblitos, con las licencias escondidas bajo my abrigo, un sheriff entrometido que pensó que era bastante joven para andar de excursión se me arrimó en la calle principal. Descubrió las patentes y me tiró en una cárcel de dos celdas con un delincuente del condado que debería haber estado en un geriátrico ya que no podía comer por sus propios medios (la esposa del sheriff le daba de comer) y estaba todo el día babeándose (Kerouac 2007b: 208).⁴⁵

De este modo, puede advertirse que la influencia de Cassady sobre Kerouac fue determinante no solo para la reescritura de la novela que popularizaría la generación Beat, sino también para la propia consagración de Kerouac como “Rey de los Beats” (Miles 1999), lo cual le garantizaría una carrera literaria exitosa con numerosos volúmenes publicados, tanto en vida como tras su muerte.

Conclusiones

Como pudo verse, la producción textual de Neal Cassady constituyó un proyecto autoficcional –compuesto por textos marginales tales como una autobiografía fragmentaria y cartas de tema autobiográfico– en el que exploró su pasado al tiempo que desarrollaba un estilo literario propio asociado a la espontaneidad y a la crudeza de lo narrado. La escritura de cartas le permitió crear, por su parte, una imagen de sí mismo asociada a la energía y el hedonismo que sería representada en numerosas obras literarias de otros autores, mayormente en la de Jack Kerouac. Como hemos visto, en sus cartas incluyó recuerdos de niñez, adolescencia y juventud que dan cuenta tanto de los años de la Gran Depresión como de la posguerra en Estados Unidos, los cuales se vinculan directamente con la emergencia de la generación Beat. Por su parte, tanto en cuanto a su contenido

⁴⁴ “I bought the Buick from [a friend] for \$20. My first car; it couldn’t pass the brake and light inspection, so I decided I needed an out of state license to operate car without arrest. I went to Wichita, Kansas to get the plates. As I was hitchhiking home with the plates concealed under my coat I passed thru Russell, Kansas. Walking down the main drag I was accosted by a nosey sheriff who must have thought I was pretty young to be hiking. He found the plates and threw me in the two cell jail with a county delinquent who should have been in the home for the old since he couldn’t feed himself (The sheriff’s wife fed him) and sat thru the day drooling and slobbering”.

⁴⁵ “Also I had a twenty-dollar Buick back in LA, my first car, it couldn’t pass the brake and light inspection so I decided I needed an out-of-state license to operate the car without arrest so went through here to get the license. As I was hitchhiking through one of these very towns, with the plates concealed under my coat, a nosy sheriff who thought I was pretty young to be hitchhiking accosted me on the main drag. He found the plates and threw me in the two-cell jail with a county delinquent who should have been in the home for the old since he couldn’t feed himself (the sheriff’s wife fed him) and sat through the day drooling and slobbering”.

como en cuanto a su forma, las cartas de Neal Cassady anticipan las obras literarias de esta generación literaria que, “caracterizadas por la espontaneidad, un rechazo a la revisión, un espíritu anarquista, y la influencia de la música jazz [...], eran indignantes comparadas con la forma típica de la literatura norteamericana *mainstream*” (Weinreich 2004: 72). Como puede registrarse en su intercambio epistolar, los intereses de Cassady y el modo en que los expresó fueron tan radicales que impresionaron a Kerouac al punto de que lo llevaron a modificar su estilo prosístico tradicional y lo convencieron de que “la mejor manera de escribir su novela era contar la historia de sus viajes a lo largo del país como si estuviera escribiéndole una carta a un amigo, usando la narración en primera persona” (Charters 1992: 189) y recreando las experiencias de esta juventud de posguerra. De esta manera, la influencia de Cassady en Kerouac trasciende la mera utilización de su figura –mítica, legendaria y *beatífica*– para su novela y otros libros subsecuentes ya que supone, además, la utilización de toda una poética propia de Cassady, que incluye su estilo pero también su proyecto escriturario autoficcional.

NICOLÁS CORIA NOGUEIRA es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios Literarios y Culturales Ingleses por la Universidad Autónoma de Madrid. Participó en diversas jornadas literarias y publicó artículos en *Variaciones Borges* (University of Pittsburgh), en *Revista Hyperborea* (Universidad Nacional de Río Negro) y en *Revista Traslaciones* (Universidad Nacional de Cuyo).

Bibliografía

- ALTMAN, Janet. 1982. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- AMBURN, Ellis. 1998. *Subterranean Kerouac: The Hidden Life of Jack Kerouac*. Nueva York: St. Martin's.
- BARTON, David y Nigel Hall (eds.). 2000. "Introduction". En *Letter Writing as a Social Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Studies in Written Language and Literacy, V. 9, pp. 1-14.
- CARDEN, Mary Panicia. 2008. "'Adventures in Auto-Eroticism': Economies of Traveling Masculinity in *On the Road* and *The First Third*". En Holladay, Hilary and Robert Holton (eds.) *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 77-98.
- CASSADY, Neal. 1950. "The Joan Anderson Letter". S/D.
- _____. 1993. *Grace Beats Karma. Letters From Prison, 1958-1960*. Nueva York: Blast Books.
- _____. 2004. *Neal Cassady. Collected Letters, 1944-1967*. Nueva York: Penguin Books.
- _____. 2006. *The First Third*. San Francisco: City Lights Publishers.
- CHARTERS, Ann (ed.). 1992. *The Portable Beat Reader*. Nueva York: Viking.
- _____. 1995. "Introduction and Notes". En Kerouac, Jack. *Selected Letters: 1940-1956*. Nueva York: Viking.
- CHRISTOPHER, Tom. 1998. *Neal Cassady: A Biography. Vol. 2 1941-1946*. Vashon, Washington: Tom Christopher.
- _____. 1995. *Neal Cassady: A Biography. Vol. 1 1926-1940*. Vashon, Washington: Tom Christopher.
- CIMINO, Jerry. 2014. "The Lost Letter: The Joan Anderson Letter Revealed". En Beat Museum. <<https://www.kerouac.com/lostletter/>> [Consulta: 1 de agosto de 2020].
- CUNNELL, Howard. 2007. "Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of *On the Road*". En Kerouac, Jack. *On the Road. The Original Scroll*. Nueva York: Viking, pp. 8-49.
- DIX, Hywel (ed.). 2018. *Autofiction in English*. Poole: Palgrave Macmillan.
- FERREIRA-MEYERS, Karen. 2018. "Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?". En Dix, Hywel (ed.). *Autofiction in English*. Poole: Palgrave Macmillan, pp. 27-48.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana. 2016. "Hacia una teoría de la escritura epistolar". *Bulletin Hispanique*, Tomo 118, N° 2. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 573-90.
- GIANERA, Pablo. 2015. *La filosofía de la generación Beat y otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GIFFORD, Barry (ed.). 1977. *As Ever. The Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady*. Berkeley, California: Creative Arts Book Company.
- GRACE, Nancy M. 2007. *Jack Kerouac and the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan.
- GUILLÉN, Claudio. 1991. "Correspondencia epistolar y literatura", en *Cursos universitarios* [Conferencias Fundación March], pp. 35-9.
- INGRAM, Sydney. 2016. *The Need for Neal: The Importance of Neal Cassady in the work of Jack Kerouac*. Tesis de Maestría. Missouri State University BearWorks. Repositorio institucional.
- KEROUAC, Jack. 1968. "Interview". En *The Art of Fiction, No. 41 – The Paris Review*. <<https://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>> [Consulta: 1 de Agosto de 2020].
- _____. 1992 [1958]. "Essentials of Spontaneous Prose". En Charters, Ann (ed.). *The Portable Beat Reader*. Nueva York: Viking, p. 57.

- _____. 1993. *Visions of Cody*. Nueva York: Penguin Books.
- _____. 1995. *Selected Letters: 1940-1956*. Nueva York: Viking.
- _____. 2007a. *On the Road. The Original Scroll*. Londres: Viking.
- _____. 2007b. *Road Novels, 1957-1960: On the Road, The Dharma Bums, The Subterraneans, Tristessa, Lonesome Traveler, From the Journals, 1949-1954*. Nueva York: Library of America.
- _____. 2015. *La Filosofía de la Generación Beat y Otros Escritos*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Pablo Gianera.
- LINDBERG, Gary. 2010 [1982]. “Faith on the Run”. En Harold Bloom (ed.) *The Trickster*. Nueva York: Infobase Publishing, pp. 137-50.
- MAYBIN, Janet. 2000. “Death Row Penfriends. Some Effects of Letter Writing on Identity and Relationships”, en Barton, David y Nigel Hall (eds.) (2000). *Letter Writing as a Social Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Studies in Written Language and Literacy, V. 9, pp. 151-78.
- MILES, Barry. 1999. *Jack Kerouac, King of the Beats*. Londres: Virgin Books.
- MOORE, Dave (ed.). 2004. *Neal Cassady. Collected Letters, 1944-1967*. New York: Penguin Books.
- MOURATIDIS, George. 2007. “‘Into the Heart of Things’. Neal Cassady and the Search for the Authentic”, in Kerouac, Jack. *On the Road. The Original Scroll*. Nueva York: Viking, pp. 62-71.
- PLUMMER, William. 1981. *The Holy Goof: A Biography of Neal Cassady*. Nueva York: Paragon.
- QUINN, Richard. 2004. “Jack Kerouac, Charlie Parker, and the Poetics of Improvisation”. En Skerl, Jennie (ed.). *Reconstructing the Beats*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 151-68.
- ROBINSON CASSADY, Carolyn. 2004. “Introduction”. En Moore, Dave (ed.). *Neal Cassady. Collected Letters, 1944-1967*. New York: Penguin Books, pp. xv-xvii.
- _____. 2006. “After-Word”. En Cassady, Neal. *The First Third*. San Francisco: City Lights Publishers, pp. 139-41.
- RUSSELL, Jamie. 2002. *The Beat Generation*. Herts: Pocket Essentials.
- SANDISON, David y Graham Vickers. 2006. *Neal Cassady. The Fast Life of a Beat Hero*. Chicago: Chicago Review Press.
- STEPHENSON, Gregory. 2009. *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- THEADO, Matt. 2008. “Revisions of Kerouac: The Long, Strange Trip of On the Road Typescripts”. En Holladay, Hilary and Robert Holton (eds.) *What’s Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac’s On the Road*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 8-34.
- WEINREICH, Regina. 2004. “The Beat Generation is Now About Everything”. En Hendin, Josephine G. (ed.). *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd, pp. 72-94.