

LA GENERACIÓ *BEAT*

LA DONA *A LA CARRETERA*



Autor: Mario Güera Duch
Curs: 2n B
Tutora: Lourdes Domenech Cases

Treball de recerca
INS Serrallarga | Blanes
2016

*Al Chill,
per ésser-hi sempre present.*

AGRAÏMENTS

Aquest treball no hagués estat possible sense el suport i l'ajut de moltes persones. Per reconeixença, vull fer-les una menció especial. I només puc dir gràcies.

Gràcies a tu, Lourdes, per guiar-me durant tota aquesta aventura, per ajudar-me a triar cadascuna de les paraules utilitzades, per escoltar-me i assessorar-me; pel temps emprat, pels ànims, per la teva assiduitat i la teva assistència; per les teves opinions i les idees, les inventives i els propòsits per esbossar i dissenyar el treball; per milions de coses més, gràcies.

Gràcies a tu, Oscar, estimat, per enginyar les maneres com realitzar-lo, per trobar resolució a tots els entrebancs que em sorgien; també per auxiliar-me, per socórrer-me, per suportar els meus maldecaps i trobar-los cura, per la garantia d'ésser-hi i per saber respondre; per amar-me, gràcies.

Gràcies a tu, Mireia, maca, perquè només amb el teu somriure m'esperonaves a continuar, a tirar endavant, a treure el millor de mi, a divertir-me fins i tot en els moments més durs; i per aquella tarda que ens devem per veure *Pretty Woman*, gràcies.

Gràcies a la resta dels meus amics i companys, aquells que sabien pel que passava i aquells que no; aquells que amb la seva experiència m'advertien, m'aconsellaven, em suggerien... i aquells que, des de la ignorància, em deixaven fer; pel suport, la calma i l'enteniment, gràcies.

Gràcies a la meva família, per concórrer quan ho necessitava, per ajudar-me amb tot el que era capaç, per aconsellar-me, per atendre'm i per acompanyar-me; per proporcionar-me el valor, el coratge i l'esma per avançar, gràcies.

A totes elles, i a tots vosaltres, que desinteressadament us submergiu a la lectura d'allò que, amb molt d'esforç, he creat: *moltíssimes gràcies*.

Mario GÜERA DUCH

SÍNTESI

A la carretera, escrita per Jack Kerouac i publicada per primer cop el 1957, és una de les obres primordials de la generació *beat*. De tots els aspectes a comentar de la gran novel·la, he volgut fer un estudi específic sobre el personatge femení, que sovint és tractat com un objecte sexual i no és obsequiat amb la importància que mereix. Resumint, la dona és un reflex de la societat masclista de l'època. La generació *beat*, un moviment socioliterari que va tenir lloc als Estats Units a meitats de segle XX, va ésser protagonitzada per una colla d'adolescents rebels i inconformistes que volien transformar la societat de l'època, la qual era magnament consumista i materialista; tot i això, amb la seva ploma no van aixecar el crit de la igualtat de gènere, una demanda que, encara avui, milions i milions de persones reivindiquen arreu del planeta.

SÍNTESIS

En el camino, escrita por Jack Kerouac y publicada por primera vez en 1957, es una de las obras primordiales de la generación *beat*. De todos los aspectos comentables de la gran novela, he querido hacer un estudio específico sobre el personaje femenino, que a menudo es tratado como un objeto sexual y no es obsequiado con la importancia que se merece. Resumiendo, la mujer es un reflejo de la sociedad machista de la época. La generación *beat*, un movimiento socioliterario que tuvo lugar en los Estados Unidos a mediados del siglo XX, fue protagonizada por una pandilla de adolescentes rebeldes y inconformistas que querían transformar la sociedad de la época, la cual era magnamente consumista y materialista; sin embargo, con su pluma no levantaron el grito de la igualdad de género, una demanda que, todavía hoy, millones y millones de personas reivindican por todo el planeta.

ABSTRACT

On The Road, written by Jack Kerouac and first published on 1957, is one of the overriding works of the *Beat Generation*. Out of all the aspects to comment about the great novel, I wanted to make an specific study about the feminine character, which is frequently treated as a sexual object and which is not gifted with the importance that it deserves. In summary, the woman is a reflection of the sexist society of the era. The *Beat Generation*, a literary and social movement that took place in the United States in the mid-twentieth century, was starred by a gang of rebel and maverick teenagers who wanted to transform the society of the moment, which was extraordinarily consumerist and materialistic; however, with their pen they did not raise the cry of the gender equality, a demand that, even today, millions and millions of people claim around the planet.

ÍNDIX

Introducció	6
1. LA GENERACIÓ <i>BEAT</i>	10
1.1 Els orígens: Nova York.....	12
1.2 El renaixement de San Francisco, una ciutat lliure	16
1.3 Etimologia de la paraula <i>beat</i>	19
1.4 Característiques de la generació.....	21
1.5 Obres destacades	25
La narrativa <i>beat</i>	25
La poesia <i>beat</i>	29
Els <i>beats</i> al cinema.....	33
1.6 Les autores oblidades de la generació <i>beat</i>	34
<i>Beat Attitude</i>	37
2. JACK KEROUAC I L'OBRA <i>A LA CARRETERA</i>	41
2.1 Semblança de l'autor: Jack Kerouac	43
2.2 Anàlisi literària d' <i>A la carretera</i>	47
3. ATLES LITERARI D' <i>A LA CARRETERA</i> . LA FIGURA DE LA DONA.....	57
Primer viatge: 1947	59
Segon viatge: 1949	71
Part I.....	79
Part II	83
Tercer viatge: 1950	88
Conclusions	100
Fonts consultades	102

INTRODUCCIÓ

Justificació

Per entendre el perquè del meu treball m'agradaria que viatgéssim en el temps cap a un parell d'anys enrere. Perquè tot té un principi, i la llavor que l'origina és una cançó: «*Brooklyn Baby*», escrita per una de les meves cantants americanes preferides, Lana Del Rey.¹ Una cançó on la mateixa Del Rey es descriu com una nena de Brooklyn que «*I get down to beat poetry*», és a dir, una nena a qui la poesia *beat* torna boja. No és estrany que us digui que d'aquesta manera va ésser com em vaig començar a interessar per la generació *beat*.

No era el primer cop que Del Rey feia al·lusions als *beats* en algun dels seus projectes artístics. A *Tropico*, un curtmetratge estrenat el 4 de desembre de 2013 al Cinerama Dome de Hollywood, Califòrnia, on la cantant retrata Eva a la història bíblica sobre el pecat i la rendició, Del Rey llegeix els primers versos del poema *Howl*, d'Allen Ginsberg, un destacable poeta *beat*. Això no obstant, em vaig apassionar pels *beats* cap al 2014, quan l'àlbum que incloïa aquella cançó va ésser publicat, en un moment en què la curiositat va apoderar-se completament de mi. Vaig cercar a Internet quin era el significat la frase després d'haver-la escoltat —i cantat, tot s'ha de dir— centenars de cops. I en alguna de les pàgines web on s'explicava detalladament la lletra de la cançó vaig topiar amb noms de literats com Allen Ginsberg o Jack Kerouac, inclosos sota el títol «Generació *beat*». Jo seguia esclavitzat pel missatge, així que vaig decidir anar un pèl més lluny. Em trobava infinitament d'acord amb el sentiment de llibertat de tots els seus membres, amb els seus gustos i els seus ideals, i, fascinat pel que comentaven algunes fonts sobre l'obra *A la carretera* —descrita com «un llibre que fou la Bíblia i el manifest» del fenomen cultural que tracto—, vaig decidir comprar-la i llegir-la. Començar a llegir-la, de fet, perquè entre els exàmens i la feina, i malgrat que la història m'encantava i em tenia força enganxat, vaig deixar la lectura estancada cap a la meitat. Malgrat això, en cap moment no vaig desinteressar-me pel moviment i, de tant en tant, quan no tenia res més a fer, continuava cercant informació.

Mesos més tard, el treball de recerca va caure sobre de mi com si d'un meteorit es tractés i, després de considerar algunes vagues idees, vaig pensar en estudiar —ni més ni menys— la generació *beat*. No vaig haver de meditar-ho dos cops quan em vaig haver adonat que aquesta etapa de la cultura americana s'havia estudiat molt poc a Espanya. Diverses fonts proporcionaven informació a la xarxa de la mà d'aficionats, però el contingut estava força dispers i no s'aprofundia gaire a la història del moviment. A les biblioteques de tot Catalunya no hi havia més de deu llibres en total dedicats de ple a la generació, i cap d'ells figurava en català. Així que vaig pensar que no vindria malament que, a partir de cerques a enciclopèdies,

¹ DEL REY, L. (2014).

llibres, documentals, Internet, i altres fonts redactades per estudiosos americans (i, per consegüent, en anglès), fes un estudi d'una etapa tan clau per a la literatura dels Estats Units en un sol document: *el meu treball de recerca*.

I aquí ve quan ho suggereixo a un parell de professors de l'institut, que em donen el vistiplau i m'empenyen a tirar-ho endavant. I em detinc de nou davant l'obra que mesos enrere havia deixat de banda i que em tenia bocabadat, *A la carretera*, posant per fi els colzes sobre la taula, per començar a donar forma a aquest treball.

Objectius

En un principi, volia dedicar-me a estudiar la generació *beat* en el seu conjunt, però vaig pensar que potser em quedaria un treball poc especialitzat, com si es tractés d'un quefer exclusivament bibliogràfic. Tanmateix, havia d'agrupar el màxim d'informació sobre el moviment, perquè ho creia necessari, llevat l'escàs nombre d'estudis fets al nostre país. Ja tenia un bloc teòric, però n'era insuficient. El meu treball de recerca requeria una part inèdita, qualche cosa que encara no s'hagués tractat i que calia enfocar de manera original, perquè tingués una cert valor. D'aquesta manera, vaig plantejar-me un altre objectiu: traçar les rutes que es descriuen a la principal novel·la *beat*, *A la carretera*, i destacar-hi, en concret i de manera crítica, la presència de la dona, una figura que, malauradament, ha quedat força a l'ombra durant tota aquesta etapa literària.

Així, el meu treball de recerca queda dividit en tres blocs: un primer i més genèric sobre la generació *beat*, un segon dedicat a l'estudi sobre Jack Kerouac i la seva gran obra *A la carretera* i un tercer cartogràfic on, paral·lelament al traçat de l'itinerari dels personatges principals, recalco i comento la presència dels personatges femenins. Per obrir la investigació, contextualitzo la generació *beat* i explico les particularitats essencials perquè el lector pugui entendre què és i quina producció literària la defineix; a banda d'això, exploro quins són els autors i, sobretot, les autores, que no van aconseguir tanta notorietat, tot i ésser en molts casos essencials. Després, em centro en *A la carretera* i en el seu autor, tot analitzant els punts més rellevants de la novel·la; un esbós biogràfic de l'escriptor i la interpretació i l'anàlisi general de l'obra són suficients per anar entrant en matèria. Per últim, descriu l'itinerari que els protagonistes, en Sal Paradise i en Dean Moriarty, recorren per tot Amèrica del Nord i aprofundeixo en el que a mi m'interessa: el tractament de la dona al llarg de l'obra. Tot analitzant el seu paper en cada cas, em curo d'esbrinar si realment elles són ben considerades o si la seva presència és purament ornamental.

Metodologia i nota sobre les traduccions

Per a la realització del treball he recollit informació de diferents llibres, pàgines web, articles de revistes i diaris, documentals i, fins i tot, una peça musical; tot el material és citat degudament a l'últim apartat: «Fonts consultades». Les diferents fotografies que he anat incorporant per complementar el que explico al text han estat extretes de les mateixes fonts. Alhora, trobar fotografies originals ha suposat un problema ja que no se'n conserven massa d'aquells temps i les poques que en queden són d'una qualitat paupèrrima i, en molts casos, se'n desconeix el context. Així mateix, prenent en consideració que el treball es basa en una etapa de la cultura americana, la informació en espanyol o, encara més, en català, era mínima i quasi sempre confusa, fins el punt que vaig haver de basar la recerca en fonts oficials que majoritàriament es trobaven en anglès. Com a conseqüència, el procés de selecció de la informació ha resultat una tasca no gens fàcil per a mi, però he sabut fer-hi front amb enginy ateses les meves habilitats amb els idiomes. És més, encarar aquest petit obstacle ha servit perquè aprenguéss molt més la llengua anglesa.

De la mateixa manera, era difícil plasmar expressions col·loquials americanes o, fins i tot, algunes obres amb el títol original en un treball que jo mateix vaig decidir escriure en català. Em vaig adonar que els llibres que llegia sobre la generació *beat* dedicaven un apartat inicial en què explicaven com havien fet front a aquest problema, i jo no havia d'ésser menys. En concret, sobre les traduccions he establert uns criteris que respecto durant tot el treball per fer la seva lectura més amena i homogènia. El terme «generació *beat*» l'he escrit sempre amb minúscules i la paraula *beat* en cursiva, per ésser un estrangerisme cru provinent de l'anglès, igual que quan faig referència a qualsevol altre mot de l'anglès (o del francès, també, com l'*esprit nouveau* d'Apollinaire); tot això malgrat que els americans escriuen el terme amb majúscules: *The Beat Generation*. Pel que fa a les citacions de frases cèlebres, si són extretes de llibres editats al castellà, en el meu treball romandran en aquest idioma —entenc que qualsevol persona que domini el català també té un coneixement mínim del castellà—, però les he posat entre cometes llatines, per remarcar que les paraules no són meves, i en cursiva, per ressaltar que no són de l'idioma en què tot el treball ha estat escrit. Això no obstant, amb alguns dels vocables anglesos o castellans dels quals he cregut necessària la seva traducció al català, l'he facilitada i marcada entre cometes simples i, força sovint, també entre parèntesis: ('exemple'). Les cites separades del text són visibles gràcies al sagnat i la cursiva, sigui l'idioma que en sigui, i gràcies al nom de l'autor davall, juntament amb el de l'obra i, sovint, també l'any de publicació. Si en qualsevol cas no he sigut capaç de citar alguna cosa en un idioma intel·ligible per a qualsevol catalanoparlant, he aprofitat les referències a peu de pàgina per fer explícita la seva traducció al català, ara sí, entre cometes, sempre angulars. El mateix passa a l'inrevés, quan tradueixo un text de l'anglès al català i ofereixo el text original al capdavall.

El volum d'*A la carretera* amb què he treballat és la tirada de butxaca, traduïda al català i impresa per Edicions 62 el febrer de 2010. Totes les cites de l'obra que incloc al llarg del treball són, per tant, extretes d'aquesta edició, i sempre estan incorporades entre cometes angulars, fins i tot aquelles que figuren a part del text, amb el sagnat. Tot seguit, entre parèntesis i amb una mida més petita, indico les pàgines en les quals consten dins l'edició. S'exceptuen d'aquesta regla aquelles citacions que introdueixen un apartat o un bloc, que adoptaran el mateix aspecte que la resta, és a dir, la cursiva i el nom de l'autor davall i, si s'escau, també el de l'obra i l'any.

Quant als títols de les obres *beat*, sí que és veritat que totes tenen la seva pròpia traducció al castellà, però només *A la carretera* ha tingut el privilegi d'haver estat traduïda al català. En aquest cas, cada vegada que la nomeni ho faré en el nostre idioma. La resta les designo, doncs, amb el seu títol original i he fet l'aclariment o bé en el mateix moment o bé al peu de la pàgina, perquè tothom se n'adoni de la possibilitat de dos, o tres, títols alternatius per a cada obra: l'oficial i l'editat, o editats. D'aquesta manera, *A la carretera*, *En el camino* i *On The Road* es refereixen a la mateixa obra. El mateix passa amb *Naked Lunch* i *El almuerzo desnudo*, i també amb *Howl and other poems* i *Aullido y otros poemas*, entre d'altres.

Amb relació a l'elaboració dels mapes, aquests han estat extrets de Google Maps. Per treballar-hi, vaig haver d'aprendre el funcionament dels editors gràfics Adobe Photoshop i Screenpresso i, així, vaig poder traçar les línies dels viatges i indicar-hi el número que redirigeix a la llegenda de la pàgina següent. Així mateix, durant les meves interpretacions, al costat de cada ciutat facilito el número que fa referència a la seva ubicació al mapa. Tots ells estan impresos en paper especial fotogràfic perquè cada detall s'hi apreciï amb la màxima qualitat. Cada viatge està traçat amb un color diferent per afavorir la seva diferenciació. A l'últim mapa es poden contrastar els tres viatges superposats, amb els colors corresponents.

I em penso que això és tot. En tot cas, deixo el treball en mans del lector, que és qui l'ha de valorar. *Alea iacta est*.

1. LA GENERACIÓ *BEAT*

Toda la juventud de la psicodelia creía ciegamente en el amor libre, en la amistad a cualquier precio y en la ausencia de frenos en las carreteras llenas de curvas.

David CASTILLO. 1997

Després de la Segona Guerra Mundial, cap al 1945, Estats Units esdevé un país democràtic i es converteix en una extraordinària potència tant industrial com militar. Aquest increment del prestigi polític del país, així com el predomini tecnològic i econòmic, condueix el president d'aleshores, Harry S. Truman, a defensar l'anomenada societat de consum, basada en l'augment de la producció i l'abundància adquisitiva. D'això, llavors, s'encarreguen les grans franquícies nacionals, que inverteixen altes quantitats de dòlars en fastuoses i llamineres campanyes publicitàries, i també les entitats bancàries, amb els seus crèdits comercials i els finançaments. Tota aquesta mena de somni americà va situar l'estil de vida del país en un alt lloc al pòdium mundial, un estil de vida que —alguns consideraven— era *un model a imitar*.

A la dècada dels cinquanta, un grup de joves apassionats per la literatura no coincideixen amb aquest arquetipus cultural, un arquetipus consumista i materialista, i, ploma en mà, manifesten els seus sentiments de rebuig cap als clàssics de la societat americana. Aquest grup iconoclasta és el que formarà la revolució d'art i literatura anomenada generació *beat*. Entre els ideals que tots ells defensen s'hi troben una actitud despreocupada, que refusa l'esmentat materialisme; també la llibertat sexual (i, així mateix, l'acceptació de l'homosexualitat, un tema força tabú fins aleshores); la predilecció per les religions i filosofies orientals, la indevoció dels diners com a medi de satisfacció, la delinqüència i l'ús incondicionat de les drogues psicodèliques.

1.1 ELS ORÍGENS: NOVA YORK

Si haguéssim de posar una data per marcar l'inici del moviment *beat*, aquesta s'inscriuria dins l'any 1944, any en què Jack Kerouac, Allen Ginsberg i William S. Burroughs, les tres figures *beat* principals, es coneixen. Els joves que originaran la generació es troben per primer cop pels voltants del campus de la Universitat de Columbia, a la part alta de la ciutat de Nova York, una de les institucions privades d'educació universitària més acreditades del món.

Jack Kerouac aconsegueix ésser expulsat de la Marina Mercant per un fictici cas d'esquizofrènia després d'haver estat navegant-hi durant un parell d'anys. El fet és que Kerouac no té la capacitat essencial d'obeir ordres: el seu talent és el de viatjar lliure i sens rumb. És un jove aficionat —i amb un gran talent— al futbol americà i assisteix a la Universitat de Columbia gràcies a una beca esportiva que li concedeixen.

Allen Ginsberg forma el segon terç del nucli *beat*. Així com Kerouac, Ginsberg viu a Manhattan. En realitat, els dos viuen al mateix carrer tot i que no són els primers en conèixer-se. Allà també hi resideixen Edie Parker, parella de Kerouac d'aleshores amb qui viu a temporades, quan no es troba a alta mar, i Joan Vollmer, amiga íntima de Parker. Parker, de fet, és la que fa de fil conductor entre Kerouac i Lucien Carr, un noi ric de Sant Louis a qui amb només dinou anys ja han expulsat de dues universitats (el Bowdoin College, a l'estat de Maine, i la Universitat de Chicago), i a qui l'Edie coneix en una cafeteria que fa cantonada amb



Allen Ginsberg a l'esquerra, William Burroughs a la dreta i Lucien Carr al centre. Nova York, 1953.

Broadway. L'amistat entre Carr i Kerouac esclata de manera màgica i ràpida, tot i que en un principi és confusa segons l'Edie ja que els dos troben una manera d'amagar la vergonya a través de l'insult mutu. I és que, de fet, és Kerouac qui ajuda a desfer-se de les proves de l'assassinat de David Kammerer, un home a qui Carr mata el 14 d'agost de 1944 perquè portava assetjant-lo sexualment des que residia a Saint Louis. Edie Parker s'encarregarà de pagar la fiança del suposat còmplice amb uns diners que demanarà prestats a la seva família, la qual li facilita a canvi que es mudin a Michigan i que es casin, i que més tard Kerouac haurà de tornar treballant com inspector en una fàbrica de coixinets. Els tres passaran moltes estones vivint, coneixent-se, bevent, festejant, experimentant amb les drogues... a l'enorme apartament de sis



Jack Kerouac l'any 1955, autor de la gran novel·la *A la carretera*.

habitacions on Joan Vollmer viu sola cuidant la seva filla, un nadó que havia sorgit del seu matrimoni amb un home que en aquell temps es trobava al front a l'estranger. Viu sola, efectivament, fins que Lucien Carr li presenta el seu amic més gran i amb més experiència amb les lletres que coneixia dels seus dies a Saint Louis, William S. Burroughs, amb qui Joan es casarà mig any més tard, el gener de 1945. Burroughs, a diferència de Kerouac, és un home «invisible», inadvertit, que passa desapercebut, un addicte a les amfetamines a qui la seva homosexualitat li ha ocasionat força inseguretat al llarg de la seva vida.

Lucien Carr, qui des del 1943 estudiava a la facultat de Filosofia i Lletres a la Universitat de Columbia, és un noi rebel en el campus capaç de citar a Baudelaire i de raonar sobre la *théorie du voyant* de Rimbaud. Cada cop que escriu alguna cosa als seus amics, com bé afirmava Ginsberg al seu diari, ha de demostrar que és un geni, fent referència així a grups de cèlebres escriptors com Tolstoi o Eliot. Al Nadal de 1943, Allen Ginsberg està cursant el seu primer cicle a



Carr, Kerouac, Ginsberg i Burroughs, d'esquerra a dreta, el 1944, any en què es coneixen.

la mateixa universitat i té una gran habilitat per a la poesia, la qual li ve del seu pare, un poeta líric d'humil notorietat. Fins i tot, alguns dels seus poemes són publicats periòdicament a la revista de la universitat titulada *Columbia Jester-Review*. Ginsberg es fa amic de Carr a la *Union Theological Seminary*, un seminari de teologia lligat a la mateixa universitat. Allà, ambdós discuteixen sobre l'art i la necessitat del que llavors anomenen la *New Vision*, una 'nova visió', etiqueta que descriu la seva filosofia que vetlla per una diferent i moderna perspectiva per veure el món, tesis que reciclaran del «poeta alquimista» de Baudelaire, de l'*esprit nouveau* d'Apollinaire i de la bohèmia parisenc del segle XIX.² Lucien Carr és, per tant, el quart home, aquell que el 1944 s'encarregà de posar en relació les tres figures primordials: Kerouac, Ginsberg i Burroughs.

A Neal Cassady també el coneixen al campus. Els és presentat per Hal Chase, un amic intel·lectual del grup. Cassady és un noi problemàtic, criat per un pare alcohòlic i amb una infància difícil. De jove, va haver de treballar a hotels i va ingressar en varis reformatoris per haver comès diversos robatoris de cotxes. Cassady acompanyarà a Kerouac durant diferents viatges pels Estats Units que mentrestant el segon descriurà a la seva obra *A la carretera*, on Cassady és el protagonista de la història sota el pseudònim de Dean Moriarty.

² Bill Morgan i David Stanford, encarregats de transcriure tota la correspondència entre Kerouac i Ginsberg a l'obra *Cartas* (2012), ho expliquen en una de les notes a peu de pàgina quan la «Nova visió» és mencionada en una d'elles, de Kerouac a Ginsberg datada del 1944, any en què els dos autors es coneixen. KEROUAC, J.; GINSBERG, A. (2012), p. 21.

Els cinc, Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Carr i Cassady, són uns autèntics lletraferits i aviat s'adonen que comparteixen els mateixos sentiments revolucionaris. Però no són els únics: el grup seguirà augmentant fins als voltants del 1950. El següent en unir-se és Herbert Huncke.

Burroughs és, per dir-ho d'alguna manera, l'aristòcrata del grup, un home amb diners i amb temps per dedicar-se a la literatura. Això

no obstant, va ésser el qui més es va submergir en el món de les drogues i de la delinqüència i el qui va pactar amb béns robats i narcòtics pels voltants del Times Square, allò que ells mateixos anomenen l'*underworld*, el 'món subterrani' o l'*'inframón'*, on es trobaven aleshores els alcohòlics, els drogoaddictes, els rodamóns i la màfia de Nova York. Allà, al mateix *underworld*, és on Burroughs, en mig de diverses transaccions il·legals, coneix a Huncke, un criminal de poca volada i drogoaddicte que ronda per aquells bars sense gaire cosa a perdre. Huncke és presentat als altres membres del grup a l'apartament de la Joan i de seguida és incitat a escriure perquè, segons els nois, té un coneixement de la llengua impressionant que li ve de la seva vivència als carrers amb la gent de classe baixa.

El 1949, Allen Ginsberg està vivint en un apartament força econòmic que compartia amb altres companys lladres fins que un dia Huncke hi acudeix demanant auxili desesperadament. Ginsberg el deixa allotjar-s'hi, el cuida i l'ajuda a superar l'addició a les benzedrines que són la causa del deteriorament de la seva salut. Els negocis il·legals de Huncke, però, segueixen en peu i l'apartament s'emplena força sovint d'instruments robats. El mateix any, Ginsberg s'adona



Herbert Huncke amb una samarreta amb la paraula «cocaïna».

que les coses es compliquen i decideix marxar. Ginsberg i Huncke es pugen al cotxe, que resulta que també havia estat robat i que és ple d'objectes amb què Huncke té pensat comerciar, ambdós homes es veuen involucrats en un accident de trànsit i Ginsberg és arrestat per la policia americana. Tanmateix, li concedeixen l'opció d'al·legar trastorn psicològic i d'aquesta manera evitar la presó. Així, doncs, és enviat al *Columbia Psychiatric Institute* durant vuit mesos. I allà és on, casualment, Ginsberg coneix a Carl Solomon, un jove escriptor que «*también se dedicaba a pensar en el vacío*»,³ diagnosticat amb una malaltia mental greu, tot i que només de forma intermitent, amb qui sovint s'aïllava per discutir assumptes



Neal Cassady a l'esquerra i Jack Kerouac a la dreta. Fotografia presa el 1952 a San Francisco per Carloyn Cassady, dona de Neal Cassady.

³ Així és descrit a la pel·lícula de 2010 *Howl*, pel personatge d'Allen Ginsberg.

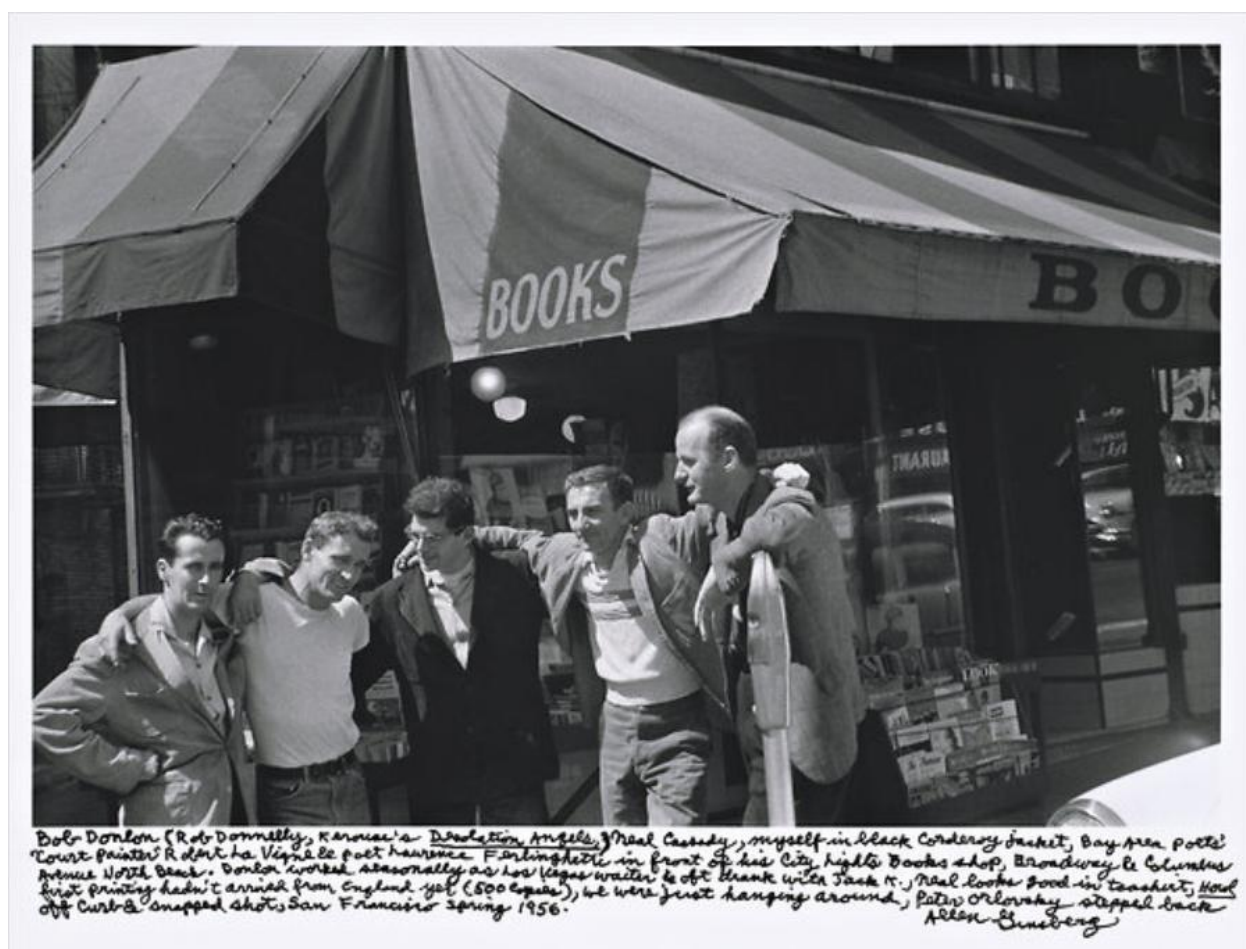
literaris. I Solomon, essent per a Ginsberg un gran model d'inspiració en el seu trajecte literari primerenc, fou el següent en ingressar al grup.

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lucien Carr, Neal Cassady, Herbert Huncke i Carl Solomon formen el grup de joves que van iniciar, a la banda est dels Estats Units, la generació *beat*. Però tot no ha fet més que començar. Perquè si bé Nova York fou l'origen dels *beats* al llarg dels anys quaranta, San Francisco es converteix en el cor de la generació a principis dels cinquanta.

1.2 EL RENAIXAMENT DE SAN FRANCISCO, UNA CIUTAT LLIURE

Els integrants del moviment sovint es traslladen a la Costa Oest dels Estats Units, on alguns d'ells resideixen. Kerouac, a la seva obra *A la carretera*, ja descriu alguns dels viatges que ell mateix va emprendre d'una costa a l'altra. Una de les ciutats que més visiten és San Francisco, la qual dins l'argot col·loquial de l'època té el sobrenom de *Frisco*. Aleshores, Frisco era coneguda com el centre del liberalisme modern, que lluitava a favor els drets de l'homosexualitat, el moviment *hippie* i altres contracultures del moment. A diferència de Nova York, que era la ciutat on més s'hi publicava, a San Francisco s'hi respirava un ambient molt més solt i el clima literari era infinitament més flexible. És aquí on la generació *beat* evoluciona i, finalment, assoleix un considerable renom en el panorama cultural nord-americà.

El desembre de 1954, en un dels periples cap a la Costa Oest, Ginsberg, que havia anat a visitar la Carolyn Cassady, dona de Neal Cassady, a San Jose (Califòrnia), coneix a Peter Orlovsky a través d'un retrat del pintor Robert La Vigne on Orlovsky apareix nu, i s'enamora d'ell. Aviat, Ginsberg s'hi trasllada a viure allà amb en Peter. Ginsberg persuadeix el seu xicot



D'esquerra a dreta: Bob Donlon, Neal Cassady, Allen Ginsberg, Robert La Vigne i Lawrence Ferlinghetti (aquest últim, poeta que veurem properament). Fotografia presa per Peter Orlovsky la primavera de 1956 davant d'una llibreria de San Francisco. Peu de pàgina de Ginsberg gairebé intel·ligible, on descriu que en aquell moment «només estaven passejant».

perquè s'interessi per la poesia i, així, sentint-se lliure i en companyia, comença a escriure *Howl*,⁴ poema dedicat a Carl Solomon i que més tard es convertirà en una obra essencial de la literatura americana.

Per altra banda, Kenneth Rexroth fou un poeta, traductor i crític assagista nord-americà. És considerada la figura central del renaixement de San Francisco. Les nits de divendres sovint les passava al seu apartament, on es reunia amb Ginsberg i amb la resta de companys literats del moment a llegir els seus escrits i a compartir opinions. El 7 d'octubre de 1955 se celebra la *Six Gallery Reading*, un esdeveniment que David



Taberna on es dugué a terme la *Six Gallery Reading* el 1955, al 3119 de Fillmore Street.

Castillo definirà en un dels seus reportatges com «el bautizo de la Generación Beat».⁵ La *Six Gallery Reading* va ésser una lectura oral de poemes d'Auden, Rimbaud i William Carlos Williams —aquest últim, mentor de Ginsberg— davant de poc més d'un centenar de persones a una vella galeria d'art. Kenneth Rexroth, Philip Lamantia y Gary Snyder, pertanyents al Cercle Anarquista, i els tres joves universitaris Michael McClure, Philip Walen i Allen Ginsberg són els

que es van encarregar d'organitzar la lectura. Els poetes expressaven la seva visió del món, barrejant les alegries i les penes, a través de la poesia i de la bogeria. Però el punt màxim de la trobada és quan Ginsberg llegeix —com a debut— la primera part de *Howl*, que tot just acaba d'enllestir.

A la hora indicada se llenó rápidamente la galería gracias a la publicidad hecha con antelación, y al llegar los poetas se sintieron todos de pronto formando parte de una comunidad. Antes se sentía cada uno aislado en su propio mundo, pero en la galería desaparecieron las distancias. Parecía como si la lectura hubiera atraído a toda la bohemia de San Francisco.

Silvester WISH. 1978

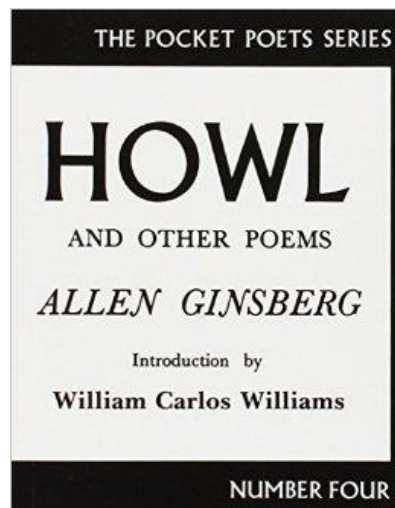
Aquesta és la primera manifestació pública de la generació *beat* i, per a molts, marca un abans i un després a la història de la literatura americana. Fins i tot se n'ha fet una pel·lícula, titulada igual que el poema, *Howl* (2010), protagonitzada pel reconegut actor estatunidenc

⁴ El poema *Howl*, escrit per Allen Ginsberg i publicat el 1956, està editat al castellà per l'editorial Anagrama com *Aullido*, però no hi ha una edició en català, i és per això que el nomenaré sempre pel títol original.

⁵ CASTILLO, D. (1997), p. 79.

James Franco, qui retrata a Allen Ginsberg. A la pel·lícula s'hi palesa la repercussió que l'instant de la lectura va tenir a la societat d'aleshores. En aquest sentit, el 1955 Ginsberg desperta l'interès dels seus espectadors; molts dels ciutadans americans, sobretot els de classe humil, donen suport a la idea d'aquest crít revolucionari i coincideixen amb allò que vol demostrar. El que subscriuen, en realitat, és la manera tan sincera i directa de pronunciar-se al món, mitjançant termes senzills, vulgars, i emprant la fraseologia del jazz i paraules que l'autor ha anat adquirint durant els seus viatges i experiències.

Aquesta vulgaritat, però, va ésser qüestionada per diferents lectors i va ésser portada a judici el 1957. El 2 d'octubre es va denunciar l'editorial *City Lights*, a Silicon Valley, fundada per Lawrence Ferlinghetti, que havia imprès i publicat el llibre *Howl and other poems*, per difondre escenes obscenes dins del contingut del poema, per diversos dubtes pel que fa a algunes expressions amb connotacions sexuals i per la controvèrsia que va comportar aquest a la societat del moment. Els qui el denuncien busquen la pertinència de l'ús d'aquestes expressions impúdiques al poema i debaten la possibilitat d'ésser substituïdes per eufemismes més afables. A la pel·lícula, una varietat d'opinions abunda. David Kirk, professor d'anglès de la Universitat de San Francisco, critica



Quarta edició de *Howl and other poems* publicada per *City Lights* el 1957, amb el pròleg de William Carlos Williams.

que el poemari no té cap mena de valor literari ja que la forma d'aquest és una imitació del previ *Hojas de hierba* de Walt Whitman i confia que el poc valor que té es troba en el tema. Per altra banda, Luther Nichols, crític literari del *The San Francisco Examiner*, defensa el poema descrivint-lo com «un aullido de dolor». «En un sentido figurado, le han pisado los pies y expresa de forma poética su protesta y su grito de dolor en el libro», assenyala.⁶

Sigui com sigui, finalment el jutge Clayton W. Horn va dictaminar que el poema era innocent i va insistir en què un autor ha d'ésser original a l'hora de tractar un tema, cosa que Ginsberg va saber desenvolupar molt bé expressant les seves idees i els seus pensaments amb paraules pròpies. Allen Ginsberg, d'alguna manera, va aconseguir un canvi en les normes i les lleis sobre la llibertat d'expressió. Això no obstant, a les ulteriors edicions encara hi queden reminiscències del procés judicial: després d'aconseguir el triomf, Ginsberg va censurar la paraula *fucked* ('fotuda') d'un dels seus versos mitjançant els asteriscs, com a record d'aquest fet memorable: «[...] with mother finally *****».⁷ Des de llavors, el poema s'ha convertit en un autèntic udol que caracteritza la generació *beat* i ha esdevingut una de les obres més valuoses de l'etapa.

⁶ *Howl* (2010).

⁷ «[...] fotuda per fi la mare».

1.3 ETIMOLOGIA DE LA PARAULA BEAT

*I'm talking about my generation,
talking about that newer nation.*

*And if you don't like it, you can beat it;
beat it, baby.*

«Estic parlant de la meva generació,
parlo d'aquesta nació innovadora.

I si no t'agrada, pots fotre el camp;
fot el camp, bebè.»

Lana DEL REY. *Brooklyn Baby*, 2014

La paraula *beat* prové de l'anglès i, en el més comú dels significats, es tradueix al català com els verbs 'derrotar' o 'colpejar', o els substantius corresponents 'derrota' o 'cop'. D'aquesta manera, si una persona afirma: «*I'm beat*», fent servir així el participi del dialecte americà, diferent del de Gran Bretanya *beaten*, vol dir que l'individu està 'cansat', 'destrossat', 'abatut'.

Això és el que devien sentir els joves heterodoxos que iniciaren el moviment que ells mateixos anomenaren «generació *beat*»: una sensació d'haver estat controlats per un ésser superior. «*Tiene que ver con el sentirse utilizado, manipulado. Como una especie de desnudez de la mente, y, en última instancia, también del alma*», declarava l'autor John Clellon Holmes per al *New York Times Magazine* el 16 de novembre de 1952 en un article titulat «*This is the Beat Generation*» ('aquesta és la generació *beat*'), recollit al treball d'Emanuele Bevilacqua.⁸ «*Un hombre es un "beat" cuando no tiene un duro y puede contar sus pertinencias con una cifra de un solo número*», explica Holmes. Kerouac va adoptar el terme d'una frase que li havia dit Herbert Huncke el 1944 trobant-se a Times Square («*Man, I am a Beat*») i va introduir el nom «generació *beat*» el 1948 per denominar el seu moviment inconformista. Metafòricament, els artistes volien expressar com havien estat empentats «contra el mur de la consciència»,⁹ motivats a posar en marxa els seus recursos per manifestar-se; «*la última generación viene haciéndolo desde su juventud*», assegura.

Beat, però, és una paraula polisèmica i, en la parla informal, adquireix diverses accepcions. *Beat it*, com a la cançó de Lana Del Rey, pren el sentit de 'fotre el camp' o 'tocar el dos', de manera que es refereix a escapolir-se de la fatigant societat i a immiscir-se en un món literari paral·lel més liberal i més descuidat; *beat off*, per altra banda, vol dir 'repel·lir', i *beat up*, 'apallissar'.

Tots aquests significats comparteixen un doble sentit que pot interpretar de moltes maneres la generació *beat*. D'altres en l'argot del jazz han estat entesos com a segon sentit de la paraula. 'Ritme' o 'batec' són diverses accepcions melòdiques del terme. També ho és 'marcar

⁸ L'article sencer, traduït al castellà sota el nom «*Esta es la generación beat*», s'adjunta a l'apartat final nomenat «*Memorial beat*» del llibre de Bevilacqua. BEVILACQUA, E. (1996), p. 139.

⁹ «*To the bedrock of consciousness*». HOLMES, J. C. (novembre 1952).

el compàs'. Fins i tot, Kerouac va voler alterar la imatge amb una de més alegre i imposar les connotacions místiques *upbeat* ('optimista') i *beatitude* ('beatitud', 'benaurança').

Altrament, el nom *beatnik* és sovint el terme utilitzat per fer referència als autors que formaven part de la generació *beat* així com als seguidors del moviment. És un mot introduït l'abril del 1958 per un columnista sanfranciscà de nom Herb Caen.¹⁰ El procediment que el periodista va utilitzar per crear aquesta paraula és el d'afegir el sufix rus *-nik* al mot original, sufix derivat del vocable *Sputnik I*, primer satèl·lit artificial de la Terra que havia estat lliurat pels russos sis mesos abans de la publicació de la columna. D'aquesta manera, Caen relacionava el gran furor que havia causat la novel·la *A la carretera* amb el temor que ocasionava als americans el llançament d'aquest satèl·lit per part de la Unió Soviètica. El mot fou ràpidament adoptat per la premsa; malgrat això, cal remarcar com la intenció de Caen no era altra que la de parodiar i befar el fenomen. Però no és només per les seves suposicions despectives, sinó també perquè els escriptors *beat* no volien respondre a un arquetipus amb què es comerciés amb la seva imatge, per la qual cosa van, en gran mesura, refusar el terme. La gent d'arreu del món, en canvi, utilitza indistintament ambdós mots, *beat* i *beatnik*, com a sinònims sense tenir en compte cap mena de connotació negativa.

En relació amb això, l'editor italià abans esmentat, Emanuele Bevilacqua, qui va estudiar els passos de Kerouac i Cassady a la carretera, explica, a la seva guia sobre la generació *beat*, com Jack Kerouac i Herb Caen van barallar-se una nit a un bar de San Francisco pel significat de la paraula i troba una diferència de matís entre ambdós vocables. «*Merece la pena subrayar que mientras la denominación beat nace para identificar a un grupo de jóvenes escritores comprometidos con su trabajo, beatnik es un término [...] que surge para definir a quienes han elegido vivir al margen de las reglas sociales*», apunta Bevilacqua al seu llibre.¹¹



Article al diari britànic *Sunday People*, del 1960, sota el títol «Culpeu aquests quatre homes per l'horror *beatnik*».

¹⁰ CAEN, H. (1958).

¹¹ BEVILACQUA, E., *op. cit.* p. 51.

1.4 CARACTERÍSTIQUES DE LA GENERACIÓ

[...] i jo arrossegava els peus al darrere com he fet tota la meua vida darrere les persones que m'interessen, perquè les úniques persones per a mi són les boges, les que estan boges per viure, boges per parlar, boges per ser salvades, desitjoses de tot alhora, les úniques que mai no badallen ni diuen un tòpic, sinó que cremen, cremen, cremen com bengales romanes grogues, fabuloses, exploten com palmeres entre les estrelles i aleshores pots veure una explosió blava i tothom fa «¡Ohhh!».

Jack KEROUAC. *A la carretera*, 1957

Durant dècades ens hem referit al grup d'escriptors entre els quals trobem Jack Kerouac, Allen Ginsberg i William Burroughs com a generació *beat*. Això no obstant, podem realment encabir aquests escriptors dintre de la definició de 'generació literària'? Julius Petersen fou el qui es va encarregar de redactar aquesta definició.¹² Segons Petersen, perquè un conjunt d'autors sigui considerat una «generació», aquests han de reunir vuit requisits:

1) Hi ha d'haver una coincidència amb el naixement. Si volem al·ludir a la generació *beat* com a tal, primer fa falta que els integrants hagin nascut en dates aproximades, ja que els autors crescuts en èpoques properes presenten un igual o semblant grau de receptivitat davant dels esdeveniments vinents. Jack Kerouac neix el 1922; Lucien Carr, el 1925; Neal Cassady i Allen Ginsberg, el 1926; Carl Solomon, el 1928; mentre que Herbert Huncke neix el 1915 i William Burroughs, el 1914. Aquests dos últims són els que més s'allunyen del barem, però això no els exclou de pertànyer a la generació ja que, de totes maneres, s'afermen dins de la mateixa franja de quinze anys.

2) Els integrants han d'haver rebut una formació intel·lectual semblant. Si bé la majoria d'ells es van conèixer pels voltants del campus de la universitat, és veritat que no tots ells estudien. De fet, una de les característiques que comparteixen la majoria dels membres de la generació és l'antiacademicisme, en contraposició a l'autodidactisme. «*Los colleges no son más que escuelas de preparación para la falta de identidad de la clase media... filas de casas burguesas con césped y televisores en cada sala de estar y todo el mundo mirando lo mismo... mientras que los Gary [Snyder] del mundo merodean en soledad para encontrar el éxtasis de las estrellas*», afirma Kerouac a una altra de les seves obres.¹³

De fet, Kerouac i Ginsberg van conèixer escriptors autodidactes com Neal Cassady o Gregory Cors i van convertir-los directament en els seus ídols. Així, doncs, tot el grup

¹² PETERSEN, J. (1947).

¹³ KEROUAC, J. (2000), p. 39.

d'intel·lectuals alimenta el seu coneixement a partir de les lectures de grans obres clàssiques, de les seves experiències vitals als carrers i de les aventures a la carretera.

3) Han d'existir **relacions personals entre els membres** de la possible generació. Tots els autors *beat* mantenen una amistat molt forta entre ells que vindrà lligada des dels orígens a Nova York. Els joves han passat grans estones reunits a la ciutat i hauran compartit moltes de les esmentades aventures a la carretera i experiències pels carrers novaiorquesos i als apartaments dels col·legues que han enfortit terriblement les seves relacions interpersonals.

4) És important la **participació en actes col·lectius** que enriqueixin la generació i la dotin d'un sentit. Aquest és el cas de la *Six Gallery Reading*, duta a terme el 1955 a San Francisco, que va constituir en la primera exteriorització de la generació *beat*. A partir d'aquí, l'oralitat es converteix en costum i els poetes sovint interpretaran els seus poemes davant d'un col·lectiu per manifestar-se als quatre vents, sense cap mena de por.

5) Julius Petersen confia que ha d'existir un **esdeveniment generacional** que els aglutini. Aquest requisit és el menys clar de tots. Podríem redirigir-nos de nou a la *Six Gallery Reading*, però no hi van formar part alguns dels membres més importants. L'assassinat de David Kammerer el 14 d'agost de 1944 també marca els principis de la generació, però, malgrat això, no es tracta d'un acte exemplar, ni substancial. És veritat que no hi ha gaire esdeveniments que consolidin la generació i això es deu a la repressió social dels anys quaranta i gran part dels cinquanta en què els autors no podien revelar les seves opinions iconoclastes en públic.

6) En tota generació literària ha d'haver-hi un **guia** que la dirigeixi. Entre ells no hi havia una jerarquització explícita, cadascú anava a la seva: «*Su credo vital podría resumirse en pocas palabras: vivir rápido, gozar lento y ser capaz de ser un genio en minúsculas*».¹⁴ Però, un cop publicada l'obra *A la carretera*, Jack Kerouac troba la fama i es converteix en el pioner de la generació *beat*. Allen Ginsberg i William Burroughs també esdevenen figures centrals gràcies a la publicació de les obres *Howl* i *Naked Lunch*,¹⁵ respectivament.

7) Els membres també han de compartir un **llenguatge generacional**. El de la generació *beat* és un argot informal, a vegades fins i tot vulgar, propi de la gent del carrer, ple de frases fetes, expressions col·loquials, abreviacions, tabús i termes musicals, alguns dels quals avui en dia han caigut en desús. Aquest vocabulari es veu reflectit a obres com *A la carretera*, *Howl* o *Naked Lunch*, que representen una realitat molt fidedigna.

8) I aquesta és l'última: el **rebuig a la generació anterior** pel seu anquilosament és essencial. Quan un grup d'autors vol formar una generació literària nova és perquè vol

¹⁴ CASTILLO, D., *op. cit.* p. 79.

¹⁵ Aquesta obra de Burroughs tampoc no ha estat editada al català, només al castellà per Anagrama amb el títol *El almuerzo desnudo*, per tant l'esmentaré pel seu títol original, *Naked Lunch*.

desentendre's de l'actual. Evidentment, aquest és el cas dels *beats*, els quals rebutgen els tòpics de la societat moderna i persegueixen una manera diferent, més esbojarrada i lliure, de viure la vida.

El grup d'autors compleix de manera força estricta totes les condicions establertes per Julius Petersen. Així, es fa evident per què se'ls anomena —de forma correcta— generació *beat*. Però aquestes no són les úniques característiques que uneixen els joves literats. L'obsessió pel viatge és un tret que coincideix en la personalitat de tots ells i que distingeix la generació *beat* de qualsevol altre moviment literari. La curiositat, les ganes de viure aventures, de conèixer gent nova, d'experimentar, d'aprendre coses... totes elles empenyen els escriptors a moure's. A *la carretera* n'és un gran exemple: a la novel·la s'hi descriuen un munt de viatges per tot Nord Amèrica, protagonitzats pels àlter ego de Jack Kerouac i Neal Cassady entre els anys 1947 fins al 1950. A peu, fent autoestop, en cotxes robats o de segona mà, en autobús... El seu vot pel nomadisme no té límits: viatjaven allà on els portava el vent, sempre de la manera més econòmica. Ni tan sols tenien un habitatge fix, s'instal·laven a apartaments de vells amics, en motels de mala gana, a cases de familiars... Aquests viatges proporcionaven als protagonistes una important experiència vital, laboral, literària, social i, fins i tot, sexual. El seu coneixement s'incrementava gràcies als contactes que mantenien durant els trajectes, als treballs curts que havien de fer per tal de poder guanyar diners per menjar, per dormir o per omplir el dipòsit de benzina, i a la gran quantitat de temps lliure que podien dedicar a pensar, a escriure i, també, a fer l'amor. Perquè el sexe no s'omet ni es censura a cap de les obres *beat* i, mesclat generalment amb les drogues, és un dels temes més transcendents. Els autors no tenen cap mena d'inconvenient a l'hora de practicar el sexe lliure, sense discriminacions ni prejudicis, per tal de satisfer el seu exorbitant desig de plaer.

Per altra banda, la música també és un tòpic freqüent a la generació *beat*, imprescindible per amainar el delit. Silvester Wish parla de Jack Kerouac a la seva obra: «*Su método literario de composición espontánea busca el mismo efecto en palabras que los músicos de jazz con sus instrumentos*».¹⁶ Els *beats* reben influència directa d'aquest estil musical, sobretot del *bebop* (sovint també anomenat *bop*, a seques), una variant de jazz que procedeix del *swing* i del *blues*. A la seva obra, Kerouac narra innumerables escenes en què els protagonistes acudeixen a bars musicals on sonen peces liderades pel saxòfon. En altres parts de la novel·la, són els mateixos artistes els qui canten grans obres de jazz per tal d'emfatitzar els seus sentiments en un moment determinat. La felicitat, la nostàlgia, l'amor... tot podia ésser anunciat a través de la música, a través del jazz. D'això n'és un bon exemple el següent passatge d'*A la carretera*, on els personatges es troben sota els efectes del alcohol i s'ho estan passant bomba

¹⁶ WISH, S. (1978).

en un bar de nit. Kerouac opta per narrar el moment ometent els punts i seguit i unint les frases fent ús només de comes i de conjuncions —ho farà sovint al llarg de l'obra— per donar un efecte de vitalisme i dinamisme.

«L'Slim seu al piano i toca dues notes, un do i un altre do, després dues més, després una, després dues, i de sobte el baix, un paio gros, es desperta i comprèn que l'Slim està tocant Jam Blues en Do i fica el seu gran índex a la corda i el gran beat comença i tothom comença a moure's al compàs i l'Slim sembla tan trist com sempre, i toquen jazz durant mitja hora, i l'Slim perd el cap i agafa els bongos i toca ritmes cubans tremendament ràpids i crida coses boges en espanyol, en àrab, en dialecte peruà, en egipci, en totes les llengües que coneix i ell coneix innombrables llengües» (p. 202).

El terme *beat*, fins i tot, porta connotacions musicals referides al pols del metrònom que marca el ritme als artistes, artistes com Thelonious Monk y Charlie Parker, dos dels iniciadors del *bebop* pels qui Kerouac sent una admiració desmesurada, o com la cantant Billie Holiday. És tan evident la caracterització de la generació *beat* que molts decideixen descriure-la com una generació constituïda per les drogues, el sexe, el jazz i, és clar, la poesia.

1.5 OBRES DESTACADES

—¿Qué es la generación beat?

—Jamás ha existido. Solamente es gente que quiere publicar.

James FRANCO, com Allen Ginsberg, a la pel·lícula *Howl*, 2010

La generació *beat* abasta un gran ventall d'obres narratives i poètiques escrites, en gran mesura, durant la dècada dels cinquanta. Un cop publicades, algunes van aconseguir la fama instantània i ràpidament van esdevenir peces de gran rellevància tant per al moviment com per a la literatura universal; d'altres, va haver de passar un considerable lapse de temps i molta lluita perquè el seu valor literari fos reconegut i finalment es convertissin en obres bàsiques de la generació. Ara bé, una gran majoria ha estat completament oblidada i no ha causat repercussió a la societat.

En aquest apartat pretenc citar i contextualitzar algunes de les obres narratives i poètiques del moviment, fins i tot aquelles que han estat descuidades, així com les adaptacions al cinema escaients, i detallar les que han tingut més protagonisme del moviment.

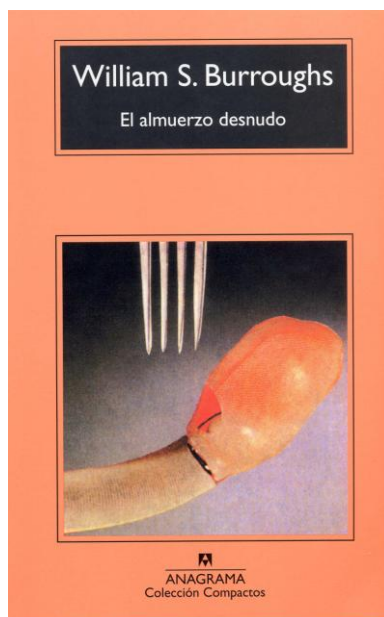
LA NARRATIVA BEAT

Si algú ha sentit mai parlar de la generació *beat*, ben segur haurà sentit esmentar l'obra *A la carretera*, de Jack Kerouac. *A la carretera* és una novel·la escrita durant els anys 1948 i 1949, i enllestida el 1951. Va ésser finalment publicada al 1957 per l'editorial estatunidenca *Viking Press* i va aconseguir la fama poc després. A l'actualitat, és considerada la novel·la més important de la generació. Per altra banda, l'altra novel·la *beat* més destacada és *Naked Lunch*. Fou escrita per William Burroughs, publicada per primer cop en anglès americà el 1959 i editada per Anagrama a Espanya el 1989, com *El almuerzo desnudo*.¹⁷ L'obra és una de les més innovadores de les lletres del moment i és el resultat de l'hàbit que havia sofert l'autor després de quinze anys de dependència total a les drogues.

Burroughs va néixer el 5 de febrer de 1914 a Saint Louis, Missouri, fill d'una família adinerada. El seu pare va ésser hereu de l'empresa *Burroughs Adding Machine Company*, fundada pel seu avi el 1891 quan va crear l'aritmòmetre, una versió millorada de la ja existent calculadora mecànica. Dins d'una família aristòcrata, Burroughs mai no va haver de treballar per aconseguir diners i això li va permetre dedicar molt més temps als estudis i a experimentar amb la literatura, així com amb la delinqüència i el món de les drogues. El jove escriptor va patir

¹⁷ El títol original de la novel·la de Burroughs fou *Naked Lunch* ('*Almuerzo desnudo*'), i no *The Naked Lunch*, com es comercialitza a l'actualitat; aquesta inclusió de l'article *The* ('el', en espanyol) data de 1959 i fou iniciativa de l'editorial, no de l'autor.

una forta addicció que va començar quan tenia trenta anys i que li va servir de referència per narrar l'experiència d'ésser addicte detalladament a *Naked Lunch*.



Portada de l'edició d'*El almuerzo desnudo* per Anagrama (1989), on s'hi representa aquest instant gelat de què tracta el títol novel·lístic.

Naked Lunch és una novel·la no lineal, és a dir, no guarda un ordre cronològic entre els capítols. Aquests són vinyetes rutinàries —el mateix autor les va descriure com *Rutines* ('rutines')— que descriuen perícies viscudes per l'autor, però no tenen cap mena de relació entre si, de manera que podrien ésser llegits en qualsevol ordre sense que la història perdi el sentit. Burroughs enceta l'obra amb una declaració que nomena «*Testimonio sobre una enfermedad*», on l'autor explica en primera persona el fet que el llibre fou escrit un cop superada aquesta *Enfermedad*, l'addicció a les drogues, que capitalitza i posa en cursiva per personificar-la i emfasitzar. Quant al títol de la novel·la, *Naked Lunch* ('esmorzar nu', en català), va ésser suggerit pel seu amic Kerouac i fa referència a «*un instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores*»,¹⁸ és a dir, el moment en què l'addicte s'adona de la realitat: està fotut de debò.

El valor real de la novel·la és, majoritàriament, el fet que aquesta trenca amb els esquemes de la narrativa convencional, amb els de les històries usuals que tants cops s'ha explicat fins aleshores. L'obsenitat a l'obra demostra que a la literatura també s'hi pot parlar de temes que la societat dels anys cinquanta troba impensables com el sexe, els narcòtics, la violència i la disbauxa social. Burroughs aconsegueix amb triomf, i en un estat completament sobri, descriure amb minuciositat escenes autobiogràfiques en les quals ell mateix es troba sota els efectes de les drogues, una feina força complicada que assoleix de manera interessant i que cridarà l'atenció dels lectors habituals. Contràriament, cal destacar el valor humà de la narració, el fet que l'autor ha superat aquesta etapa que tant ha marcat la seva vida i està preparat i disposat a explicar-ho al públic sense cap mena de desvergonyiments mitjançant aquest gènere literari.

A mida que passen els anys, Burroughs perd la imatge que tenia d'escriptor de l'inframón i es converteix en una icona cultural, a qui inviten a entrevistes de televisió, que actua amb estrelles de *punk-rock* i que introdueix oralment musicals amb els seus escrits. Burroughs no deixa d'escriure fins que mor, finalment, el 2 d'agost de 1997 a Lawrence, Kansas, a l'edat de 83 anys, a causa d'un atac de cor. Entre les novel·les més destacades que s'han publicat de

¹⁸ BURROUGHS, W. S. (1989), p. 7.

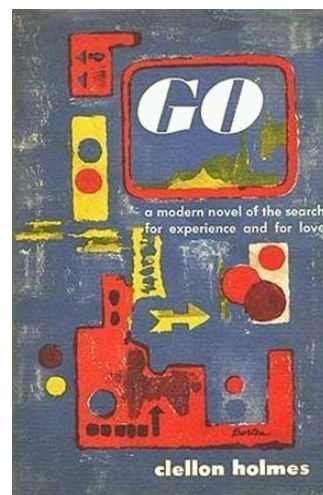
l'autor trobem *Junkie* (1953), la seqüela *Queer* (1985) i *And the Hippos Were Boiled in their Tanks*, escrita amb el seu company Jack Kerouac i publicada pòstumament el 2005.¹⁹

Soy un fantasma que desea lo que todos los fantasmas —un cuerpo— después del Largo Tiempo que estuve cruzando avenidas inodoras del espacio sin vida al no olor incoloro de la muerte... Es imposible respirarlo, olerlo a través de las rosadas circunvoluciones del cartílago, adornadas con lazos de mocos cristalizados, mierda temporal y filtros de sangre y de carne negra.

William S. BURROUGHS. 1989

La relació entre *Naked Lunch* i *A la carretera* és pràcticament nul·la. Tot i ésser les dues novel·les predilectes de la generació *beat*, l'una i l'altra destaquen per característiques molt diferents. Ambdues descriuen una realitat viscuda pels protagonistes, però mentre una explica una experiència de superació personal dura, l'altra desenvolupa les aventures que van ocórrer als protagonistes al llarg d'un viatge per tot Amèrica del Nord. Fins i tot el registre lingüístic utilitzat a les dues obres varia. Si bé *A la carretera* ja és escrita amb un llenguatge força informal, entre col·legues, amb un argot relaxat i paraules del lèxic comú, a *Naked Lunch* hi abunden molts més vulgarismes, col·loquialismes i metàfores (a vegades difícils d'entendre o amb diferents sentits, com la citada prèviament), així com un vocabulari de drogues molt especialitzat: no hi ha cap dubte que l'autor té coneixement sobre el tema i sap de què parla.

En última instància, no m'agradaria tancar l'apartat sense esmentar *Go*,²⁰ una novel·la de caràcter autobiogràfic escrita per John Clellon Holmes, aquell autor que havia publicat un article al *New York Times* sobre la generació *beat*. L'obra es va publicar el 1952 i que va esdevenir així la primera en editar-se de tota la generació. Així com a *Naked Lunch*, a *Go* s'hi reproduïxen escenes de l'infamón que recullen les històries del grup de Kerouac, Cassady, Burroughs, Ginsberg i altres a finals dels anys quaranta. Totes tracten temes relacionats amb les drogues, la festa, els bars, l'amor i el sexe lliures.



Go és allò que els francesos anomenen un *roman à clef*, una narració en què es representa la realitat a través de la ficció. Com és comú a la narrativa *beat*, els personatges de la novel·la

Portada de la primera edició de *Go*. S'hi pot llegir la frase en anglès: «Una novel·la moderna de la cerca d'experiència i d'amor».

¹⁹ Totes tres editades només en castellà per l'editorial Anagrama sota els títols *Yonqui*, *Queer* ('bord', 'estrany', 'poc usual', amb relació a la comunitat LGBT) i *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques*.

²⁰ De l'anglès, 'vés-hi', segona persona de la forma en imperatiu del verb *anar*.

representen, sota un pseudònim, l'àlter ego dels personatges *beat* principals. D'aquesta manera, l'autor descriu tot allò que cadascun dels homes ha viscut sense desvetllar el seu nom original. Holmes, al igual que Burroughs i Kerouac, descriu el protagonista de la seva novel·la, el personatge principal, com si fos ell mateix i narra la trama en primera persona.

Convé d'estacar que, malgrat tot, l'obra no va aconseguir el mateix èxit que les dues novel·les abans esmentades. És per això que no s'ha traduït a l'espanyol fins el 2009, per l'editorial Escalera, sota el mateix títol.²¹ No ha estat mai editada al català.

²¹ HOLMES, J. C. (2009).

LA POESIA BEAT

I

*Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura,
hambrientas histéricas desnudas,
arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un
colérico pinchazo [...]*

Allen GINSBERG. *Aullido*, 1993

D'aquesta manera comença el famós poema *Howl* de l'autor per excel·lència en relació amb el gènere poètic: Allen Ginsberg. El poema està dedicat al seu amic Carl Solomon i es va publicar el 1956 dins la col·lecció de poesia *Howl and other poems*. El poemari consta de deu peces més entre les quals trobem una «nota a peu de pàgina» per al poema —així es com hi apareix denominada— del mateix autor, que implica, ni més ni menys, una quarta part de *Howl*. Està introduït per un pròleg de l'escriptor Williams Carlos Williams, que va ésser mentor i una de les icones més influents de Ginsberg, i el que va impulsar-lo a participar a la *Six Gallery Reading* en 1955. En el pròleg, Williams explica quan i com es van conèixer Ginsberg i ell, la seva sorpresa davant la publicació del llibre i, per últim, una breu descripció de tot el que s'hi expressa al llarg d'aquest.

*Ahora, quince o veinte años después, [Allen Ginsberg] aparece
con un poema impresionante. Según toda evidencia, ha estado,
literalmente, en el infierno. Por el camino se encontró con un hombre
llamado Carl Solomon, con el que compartió, entre los dientes y los
excrementos de su vida, algo que no puede describirse más que con las
palabras con las que él lo ha hecho. Es un alarido de la derrota.*

W. C. WILLIAMS. Pròleg d'*Aullido y otros poemas*, 1956

La poesia *beat* no és tan diferent de la narrativa. Les drogues, la sexualitat i la violència també hi són característiques, així com el risc, l'aventura i la llibertat, tots expressats en forma lírica. Com hem vist abans quan he tractat el renaixentisme a San Francisco, va haver-hi molta controvèrsia en el moment de publicació de *Howl*. Una gran part de la població que llegia amb assiduïtat es va sentir —no sé si aquesta serà la millor paraula— ofesa pel to utilitzat en el poema. I és que el llenguatge que Ginsberg fa servir s'assembla al mateix que emprava Burroughs a *Naked Lunch*, un vocabulari molt col·loquial, senzill i amè, però ple de metàfores amb connotacions un xic lascives i, sobretot, suggerents.

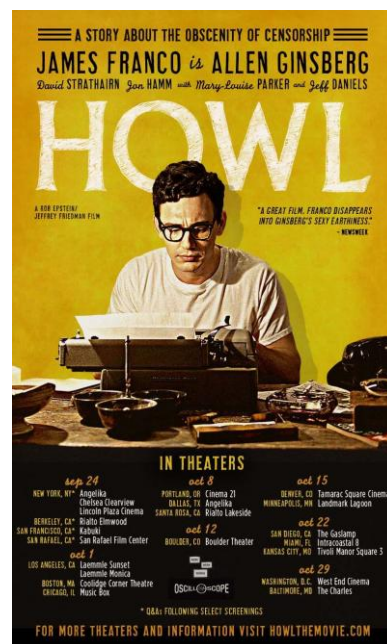
[...] *que comieron fuego en hoteles de pintura o bebieron trementina en Paradise Alley, muerte, o sometieron sus torsos a un purgatorio noche tras noche,*
con sueños, con drogas, con pesadillas que despiertan, alcohol y verga y bailes sin fin,
incomparables callejones de temblorosa nube y relámpago en la mente [...]

Allen GINSBERG. 1993

Què voldrà dir Ginsberg amb aquesta expressió, *pesadillas que despiertan*? I què en són de les paraules com *verga* per referir-se a 'penis'? I del *purgatorio*? Doncs bé, potser, podríem pensar que l'autor al·ludeix a la gent tan desarrelada que vaga per Amèrica a la nit, que somnien drogats, perquè fins i tot desperts les seves vides són com malsons, que visiten un per un els bars nocturns en busca d'«*alcohol [...]* y *bailes sin fin*» i que gaudeixen, també potser, d'una pluralitat de temptatives sexuals força interessant, d'aquí el mot *verga*. Però qui sap? Ja que potser també podria significar una altra cosa. A això em refereixo quan dic que la varietat de connotacions és molt àmplia, perquè l'autor no opta per explicar al peu de la lletra a què es refereix, i és per això que el subjecte lector ha de fer ús de la imaginació i intuir-hi el significat, un significat que només Ginsberg entén de manera íntegra i que en les seves mans està si vol compartir-ho —a través d'aclariments a medis de comunicació com, per exemple, la premsa o la televisió— o prefereix mantenir-ho en secret.

Era això, de fet, el que posava en dubte molta gent l'any de publicació del poema: la connotació d'aquestes paraules que, segons alguns, no eren necessàries i podrien ésser substituïdes per altres una mica més, diguem-ho així, políticament correctes. Tot aquest problema s'explica molt bé a la pel·lícula citada i ja comentada anteriorment, on crítics

literaris afirmen que «*utilizar eufemismos para escribir eso le hubiera parecido falso al señor Ginsberg*», que cada autor és lliure d'expressar-se amb les paraules que trobi ideals de manera totalment lliure i que això és el que fa que *Howl* tingui, al capdavant, un gran valor literari. I és per això que, en efecte, el poema és considerat original, perquè brolla amb una altra manera de compondre poesia, de descriure la realitat com una cosa purament crua i desesperançadora, amb insolència. Fins i tot l'estructura és diferent a les dels poemes ordinaris: els versos són



Pòster de la pel·lícula de 2010 *Howl*, on apareix James Franco representant Allen Ginsberg. A la capçalera trobem una breu descripció de la pel·lícula: «Una història sobre l'obsenitat de la censura».

lliures, no segueixen ni una rima ni una mètrica estables, i estan dividits en tres clares parts eternament llargues. Això no obstant, tots ells tenen una característica comuna: són frases subordinades a l'oració principal que introdueix el poema: «*Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura*», on *las mejores mentes* fa de referent de tot el discurs.

A veces tengo el control cuando escribo, cuando siento unas lágrimas sinceras. Otras veces, la mayoría, más bien pierdo el tiempo. Voy tallando, buscando una bella forma. Es lo habitual en mi poesía. En muy pocas ocasiones he alcanzado un estado de completo control en fragmentos de Aullido y en un par de momentos de otros poemas. [...] En términos generales, la poesía es una expresión rítmica del sentimiento. Y el sentimiento es un impulso que empieza en el interior [...], es una sensación que empieza en la boca del estómago.

James FRANCO. 2010

Però *Howl* no va ésser l'únic poema escrit durant el moviment *beat*. Si bé Allen Ginsberg en va publicar força més que van quedar eclipsats per la notorietat de l'*udol*, altres autors també van provar sort amb aquest gènere literari. Un d'ells va ésser Jack Kerouac, que escriu desenes de poemes com a passatemps que mai no aconseguiran el mateix èxit que la seva novel·la i que van adreçats a l'amor, l'amistat, la mort i el budisme, entre altres tòpics. Vet aquí un poema que Kerouac dedica a la seva estimada el 1945:

Mi amada que no quiere amarme...

Mi amada que no quiere amarme:

Mi vida que no puede amarme:

Las seduzco a ambas.

Ella, con mis besos rotundos...

(En la sonrisa de mi amada la aprobación del cosmos)

La vida es mi arte...

(Protección frente a la muerte)

Así sin autorización vivo.

(¡Qué desgraciada teodiceia!)

Uno no sabe— Uno desea—

Lo que es la suma.

Jack KEROUAC. *Poemas dispersos*, 2011

Lawrence Ferlinghetti també és un gran poeta *beat*. Va néixer el 24 de març de 1919 a Nova York i va patir una infància dura a causa de la mort dels seus pares. Va estudiar el títol de Periodisme a Carolina del Nord, el de Mestratge a Columbia i el Doctorat a La Sorbona, a França. Gràcies als seus estudis periodístics va poder treballar durant molts anys a la revista *Time*, on es va apropar de ple a la literatura. Escriu poemes de temes religiosos, paisatgístics, alguns elogis dedicats a companys seus com Allen Ginsberg i també algunes composicions de caràcter metafísic. En general, són poemes senzills, amb vocabulari entenedor i amb petites referències a autors clàssics, que tracten de criticar i parodiar la societat moderna. Ferlinghetti fou, a més a més, el fundador de la llibreria *City Lights* que, el 1957, va ésser denunciat per publicar el llibre *Howl and other poems*, per ésser considerat impúdic.

Per últim, vull fer menció de Gregory Corso, un dels poetes més joves de la generació *beat*. El primer llibre de poemes que publica el 1955 s'anomena *The Vestal Lady on Brattle* ('la dama vestal a Brattle', essent *vestal* relatiu a la deesa Vesta, i *Brattle* un poble dels Estats Units), i els seus poemes més significatius es titulen «*Bomb*» ('bomba') i «*Matrimony*» ('matrimoni'). De la mateixa manera que *Howl* i la majoria de poemes *beat*, l'objectiu dels seus escrits és, principalment, ésser un crit revolucionari però en alguns altres també s'hi tracten temes com la joventut, la religió o la mort, com és el cas del següent, un cal·ligrama en forma de riu:

Spirit

Spirit

is Life

It flows thru

the death of me

endlessly

like a river

unafraid

of becoming

the sea

Gregory CORSO²²

²² El poema va ésser escrit per Corso l'any 1974 i consta a l'epitafi de la seva tomba al Cementiri Protestant de Roma: «Esperit / és Vida / Flueix per / la meua mort / eternament / com un riu / sense por / d'esdevenir-se / el mar».

ELS BEATS AL CINEMA

Era d'esperar que un moviment tan significatiu per a la població americana hagi donat peu a nombroses adaptacions cinematogràfiques. La generació *beat* s'ha traslladat a la pantalla en moltes ocasions que han ajudat a explicar la generació als seus fanàtics. Ja hem parlat de l'adaptació de *Howl*, una pel·lícula que reflecteix el moment en què el poema es llegeix a la *Six Gallery Reading*, l'oposició que té entre la població i el judici que es va celebrar el 1957. Però, així mateix, l'any 2012 es va adaptar *A la carretera* en una pel·lícula protagonitzada per Garrett Hedlund i Kristen Stewart que reproduïx les mateixes aventures que es narren al llibre. També, el 1959, Kerouac escriu el guió de *Pull My Daisy*, un documental dirigit per Robert Frank y Alfred Leslie on hi apareixen personatges *beat* com Allen Ginsberg, Peter Orlovsky o Gregory Corso. L'autor recorre al material que guardava d'una obra de teatre que mai no va enllestir titulada, curiosament, *The Beat Generation* ('la generació *beat*').

Així com amb les altres dues obres essencials, *The Naked Lunch* és també una pel·lícula de 1991 amb tocs surrealistes que retrata la vida de l'autor Williams Burroughs. El mateix Burroughs va agrair la direcció de David Cronenberg i va descriure l'obra com una verdadera pel·lícula basada en un dels seus llibres, tot desitjant que tanmateix no fos l'última. Una part de *The Subterraneans* ('els subterranis', en català), estrenada el 1960, s'inspira en la novel·la homònima de 1958 de Kerouac, i explica una història d'amor entre dos bohemis que tracten de conèixer-se a ells mateixos.



Imatge principal de la pel·lícula *Amores asesinos*, de 2013, on apareixen Dane DeHaan com Lucien Carr a l'esquerra, i Daniel Radcliffe com Allen Ginsberg a la dreta.

Kill Your Darlings (en espanyol, *Amores asesinos*), estrenada recentment el 2013, és una altra de les adaptacions cinematogràfiques més destacades. Està protagonitzada pel cèlebre Daniel Radcliffe (qui va representar Harry Potter a les vuit pel·lícules de la saga) i, en aquest cas, il·lustra el moment en què les figures principals es coneixen el 1944 a Nova York i mostra, així mateix, la repercussió que va tenir l'assassinat de David Kammerer per als *beats*. Ha rebut molt bones valoracions per part de la crítica per reflectir de manera exemplar tant els orígens de la generació com aquest esdeveniment clau per als *beats*, i per tractar l'homosexualitat obertament i natural.

Però aquestes no són les úniques. Existeixen moltes més pel·lícules que al·ludeixen el moviment i que dediquen el seu guió —o part d'aquest— a una època literària que ha fascinat l'audiència tant al paper com a la gran pantalla.

1.6 LES AUTORES OBLIDADES DE LA GENERACIÓ BEAT

A finales de los años cincuenta, otras jóvenes —pocas, al principio— salieron un día de sus casas de un modo bastante violento [...], y sus padres no iban a comprender por qué sus hijas que con tantos cuidados habían criado optaban, de repente, por una vida tan precaria.

Joyce JOHNSON. *Personajes secundarios*, 2008

Abans d'encetar l'estudi del personatge femení a la novel·la *A la carretera*, em va semblar una bona idea posar accent sobre els autors que, amb el pas del temps, han quedat desatesos, amb un rastre malaguanyat i gairebé desaparegut. De fet, en són molts aquells que han quedat eclipsats per Kerouac, Ginsberg o Burroughs, molt més populars i destacables. Podem parlar d'una gran quantitat d'homes que no han assolit la fama i dels quals no es conserva gaire obra, però em ve més a tomb destacar les dones, que també coincideixen amb el sentiment de llibertat dels *beats* baronívols i que, així mateix, van tenir un paper essencial, sempre sota l'ombra.

El juliol de 1994, en una conferència a la Universitat de Naropa, a Colorado, en commemoració d'Allen Ginsberg i de la generació *beat*, una dona del públic es va aixecar i es atrevir a cridar: «Per què hi ha tan poques dones en aquest panell? Per què hi ha tan poques dones en el programa de tota aquesta setmana? Per què hi ha tan poques dones entre els escriptors *beat*?». Com a resposta, amb to seriós i reflexiu, Gregory Corso també va alçar-se i va pronunciar: «Va haver-hi dones, eren allà, jo les vaig conèixer. Les seves famílies les portaven a manicomis, se les sotmetia a tractaments d'electroxoc. Als anys 1950, si eres un home podies ésser un rebel, però si eres una dona la teva família et tancava. Va haver-hi casos, jo les vaig conèixer, algun dia algú escriurà sobre elles».²³

I la veritat és que sí, n'hi va haver moltes, massa, situades en un segon —o tercer— pla on, fora del paper d'amant o d'esposa submises d'uns homes que el cànon social sempre ha acabat mitificant, dedicaven les seves estones lliures a escriure sobre els seus pensaments i sobre tot allò que, sigil·losament, sense interrompre el decurs de les coses, elles contemplaven: «*Me sumergí en el papel de observadora mucho más de lo que hubiera deseado. Y, aunque no tomé apuntes, me repetía: "Acuérdate de esto"*».²⁴

²³ «*Why were there so few women on this panel? Why were there so few women in this whole week's program? Why were there so few women among the beat writers?*». // «*There were women, they were there, I knew them. Their families put them in institutions, they were given electric shock. In the 50s, if you were male you could be a rebel, but if you were female your families had you locked up. There were cases, I knew them, someday someone will write about them*».

²⁴ JOHNSON, J. (2008), p. 17.

La qui va redactar aquestes paraules és Joyce Johnson, un bon exemple de dona ignorada que als anys 1980, passades tres dècades del naixement *beat*, va decidir escriure unes memòries sobre el que havia estat formar part del rerefons d'un moviment socioliterari amb tant de ressò mentre es trobava subordinada a la seva parella del moment, Jack Kerouac. Nascuda com a Joyce Glassman i més tard adquirit el cognom del seu marit difunt, Joyce fou una nena inquieta, que amb tan sols tretze anys es va arriscar a marxar de casa deixant enrere els seus autoritaris pares. «*Las que abandonamos el nido carecíamos de un modelo a seguir. No queríamos ser como nuestras madres, ni como nuestras maestras solteronas, ni como las curtidas profesionales que salían en las películas*», assenyala al seu llibre.²⁵ Aquesta jove noieta volia rebel·lar-se, crear tendència, fer la seva marca i diferenciar-se. De sobte, va topar amb Kerouac i poca cosa va aconseguir.

Johnson va ésser introduïda a l'òrbita *beat* a l'edat de setze anys per mitjà d'una amiga en comú. Ja havia començat a redactar la seva primera novel·la, *Come and Join the Dance* ('vine i uneix-te a la dansa'), ambientada en 1955 i que va publicar el 1962, quan Ginsberg es va encarregar de presentar-la a Kerouac en una cita a cegues. Tanmateix, l'obra que més l'ha portat a la fama és *Minor Characters* ('personatges secundaris'), editada per primer cop el 1983 als Estats Units i traduïda al castellà —però mai al català, com la majoria de llibres *beat*— el 2008 per Libros del Asteroide sota el títol *Personajes secundarios*. Aquestes memòries van dotar l'escriptora el mateix any de publicació d'un *National Book Critics Circle Award*, un guardó anual americà que promou els millors llibres escrits en anglès, per a la millor autobiografia. *Minor Characters*, ressenyada per la premsa com el millor llibre que s'ha escrit sobre la generació *beat*, narra la història dels anys de convivència de l'autora tant amb Kerouac com amb la resta de *beats*, així com la crònica de la seva lluita, des de la perspectiva d'una dona invisible, per la pròpia llibertat i independència.

Y nade nos había enseñado a convertirnos en artistas o escritoras. Aunque sabíamos algo de Virginia Woolf —poco—, no nos parecía una referencia válida. Sus privilegios nos resultaban incómodos: había conocido la literatura, los contactos y el dinero desde la cuna. La «habitación propia» de la que había escrito presuponía que su ocupante dispondría de una pequeña renta familiar.

Joyce JOHNSON. 2008

A la seva obra, Johnson compara les noies revolucionàries que a la postguerra volien encarregar-se d'afers que no estaven lligats amb el seu sexe, com l'art o la literatura, amb artistes que, a altres països, ja ho havien aconseguit. Però Virginia Woolf, la il·lustre novel·lista

²⁵ JOHNSON, J., *op. cit.* p. 15.

i assagista britànica defensora del moviment feminista, no era ni de lluny un exponent que podien calcar de manera precisa. «*Nuestra formación universitaria nos permitía ganar, a golpe de tecla, cincuenta dólares a la semana que a duras penas nos bastaban para comer y pagar el alquiler de un diminuto apartamento en Greenwich Village o North Beach*», explica Johnson al respecte; «*lo poco que sobraba se nos iba en unos zapatos o en la factura de la luz*». En efecte, procedents d'una classe social força humil i ateses les normes que definien clarament quin era el rol que havien de protagonitzar, se'ls feia complicat pronunciar-se en aquest substrat miserable i ascendir cap a una reputació més honorable.

Johnson, malgrat això, havia assolit un fet de gran ardidesa: havia marxat de casa com si es tractés de la bohèmia parisenca. I ho havia fet en un moment en què a cap dona l'hi era permès sense un anell de compromís al dit de la mà. Unida a Kerouac durant els seus anys a la carretera, Joyce defineix el concepte de dona *beat* com una transició, una mena de pont a la següent generació, la generació *hippie* de la dècada dels seixanta, és clar, que no dubtaria en debatre sobre els drets de la dona i s'encarregaria de realçar la voluntat de posicionar-los al mateix nivell que els dels homes, objectiu que mai no s'assolirà del tot i pel que encara avui en dia milions i milions de dones lluiten fermament.

Però la intenció va ésser-hi, i la intenció és el que compta: què l'hauria fet pensar quan va llançar-se sola al món que, de manera fortuïta, s'hauria vist interpretant un paper de *cameo* en el gran xou de la literatura *beat*? En una entrevista per al diari *El País*, Johnson es lamenta d'haver-se-li atribuït un paper decoratiu quan, amb tot, sempre s'ha trobat en el centre de l'escenari, on es concentrava tota l'acció. «*Para mí es una frustración que se me asocié a él constantemente porque llevo toda la vida escribiendo. [...] Soy escritora, y no creo que Minor Characters sea el mejor de mis ocho libros*», respon quan se li pregunta sobre Jack Kerouac.²⁶ Això no obstant, convé fer ressaltar que Kerouac mai no va menysprear el treball professional de Johnson i va contribuir en el seu desenvolupament com a escriptora, l'ajudava i l'ensenyava, a diferència de molts altres homes masclistes d'aquell temps.



Jack Kerouac posant a l'exterior d'un bar de Nova York el dia en què es publicaria la primera crítica d'*A la carretera*. Al darrere, camuflada per les llums neó i pel seu vestit negre, l'espera Joyce Glassman, una jove anònima «enamoradoíssima».

Joyce Johnson va ésser ignorada durant molt de temps. La figura de la seva parella l'encegava i l'impedia avançar cap a la llum, o potser és que el context històric no li permetia

²⁶ CELIS, B. (febrer 2008).

progressar cap a un estatus òptim. Finalment, Johnson va saber treure-li profit al «personatge secundari» que interpretava al quadre *beat* i va resplendir pel seu talent en un moment en què la societat havia evolucionat i havia trobat, per fi, un cert equilibri amb què encara es treballa i s'acaba de perfilar i polir.

BEAT ATTITUDE

Beat Attitude (de l'anglès, 'actitud beat', que alhora constitueix una mena de joc de paraules o *calembour*, com en diuen els francesos, del terme connotatiu anglès amb què hem topat abans: *beatitude*, 'beatitud') és una antologia poètica que agrupa les dones de la generació *beat* que no van tenir l'oportunitat d'ésser reconegudes per la seva destresa i el seu enginy. *Beat Attitude* és un crit de defensa que les dones no haurien d'ésser rebutjades i que tenen el mateix dret que els poetes a ésser publicades. Es tracta, de fet, d'un llibre que prova que sí hi va haver dones, que també escrivien i que han romàs en secret, a l'ombra, fins ara, més de mitja dècada després. A l'antologia s'hi recullen poemes de deu artistes que, en silenci, van saber asilar la desplaença, el descontentament, de tota una generació indignada a través de la poesia. La gran diferència i particularitat d'aquests poemes és que, si bé encara mantenen els tòpics de la literatura *beat* —l'alcohol, les drogues, la temerària obsessió per l'aventura... que els caracteritzen—, també hi són presents temes com la maternitat, la menstruació, l'amor o el sexe, sempre des d'un punt de vista molt més femení. Aquest era, de fet, el punt de vista que ens faltava per reconstruir el camí que fins ara hem seguit segons un únic parer, el masculí.

Annalisa Marí Pegrum va ésser qui es va cuidar de fer la tria dels poemes, de traduir-los i de redactar un pròleg per a *Beat Attitude*. L'idea de portar a cap aquest projecte se li va ocórrer quan, en un mercat de llibres, l'autora va topar fortuïtament amb un anomenat *Reconstructing the Beats* ('reconstruint els beats'). Pegrum, que ja havia llegit amb molt interès tot allò que havia pogut d'escriptors com Kerouac o Ginsberg, va adonar-se'n que portava temps informant-se des d'un criteri massa viril i va arriscar-se a reparar el que qualificaria com una injustícia.

Annalisa Marí va viatjar a Nova York i va recórrer mil i una biblioteques per proveir-se de fonts per saber-ne més, però va ésser en les maratons poètiques de St. Mark's Cathedral, organitzades per, entre altres persones, l'Anne Waldman, qui va mantenir contacte amb Ginsberg a mitjans de segle XX, que va quedar fascinada i va voler, amb molt de gust, treballar sobre elles. «Desde entonces no he dejado de leer, investigar y traducir todo lo que he podido de las mujeres beat, aunque no ha sido fácil», afirma l'autora en una entrevista per a la revista digital *Gonzoo*.²⁷ No ha estat fàcil, sobretot, perquè el vestigi d'aquestes dones és quasi inexistent, però Pegrum va seleccionar deu artistes ignorades, gairebé desconegudes a Espanya —només en coneixíem un escàs nombre, i poca cosa, perquè havien estat

²⁷ DE LA CUEVA, C. G. (març 2015).

esmentades al llibre *Minor Characters* de Joyce Johnson— i va decidir agrupar-les en una sola obra: *Beat Attitude*.



Lenore Kandel a una conferència de premsa el 1967.

Una de les autores més respectades a l'època és Lenore Kandel, l'única femella que va pujar a l'escenari i va llegir oralment, juntament a Ginsberg, al *Human Be-In Festival*, un llegendari esdeveniment acomplert a San Francisco el 1967, que va ésser el preludi del *Summer of Love* ('estiu de l'amor') de l'any 1969. Es va fer molt amiga de Jack Kerouac, qui va descriure-la com una

persona intel·ligent i molt culta. Però el que més l'associa amb els lletraferits masculins com Ginsberg o Burroughs és el seu primer llibre de poesia, *The Love Book* (1966), un fullet de tan sols quatre poemes que, de la mateixa manera que *Howl* i *Naked Lunch*, va ésser considerat obscè i van ésser retirats tots els exemplars de les llibreries del país. Per contra, només li va donar temps de publicar un parell de poemaris abans de patir un espantós accident de tràfic que va deixar-li severes seqüeles físiques i va allunyar-la a contracor del món literari.

Una de les peces més preades de Lenore Kandel és el «*Poema Dios/Amor*», que queda recollit a l'antologia *Beat Attitude* i tracta, principalment, del sexe explícit. És extret del seu primer llibre, *The Love Book*, i és, consegüentment, un dels poemes considerats pornogràfics que van patir la censura. Vejam un petit fragment:

Poema Dios/Amor

*Tu cuerpo se mueve hacia mí
carne contra carne
piel que se desliza sobre piel dorada
como la mía sobre ti
mi boca mi lengua mis manos
sobre tu boca tu amor
resbalando... resbalando...
nuestros cuerpos se mueven unidos
insoportablemente...*

Lenore KANDEL

Elise Cowen és una altra poeta *beat* present a l'antologia. Es tracta d'una noia de gran capacitat intel·lectual que va acabar enamorant-se del seu amant, Allen Ginsberg, de qui mai no va acceptar la seva homosexualitat. Diversos conflictes familiars van fer-la obrar precipitadament i va acabar amb la seva vida als 27 anys, quan va tirar-se per la finestra de casa seva. Els seus pares, atès que la seva filla havia portat



Allen Ginsberg i Elise Cowen, junts, en algun moment dels anys 1950.

una vida —des del seu dogma cristià— condemnable, van cremar tots els escrits amb què van ensopegar perquè no quedessin restes, uns escrits força incitatius que es basaven, en gran part, en el sexe i en les relacions lèsbiques que Cowen havia experimentat en vida. Els pocs poemes que es van salvar de les flames es troben al recull de llibres d'Annalisa Marí Pegrum. Un dels més valorats de Cowen és «*Sentada*», que parla de l'amor incondicional, del desig sexual, cap a una persona, esdevenint situacions quotidianes com ho són les converses a la cuina mentre el subjecte pren una infusió:

Sentada

Sentada contigo en la cocina

conversamos de todo

y te amo bebiendo té.

«Eso» es la palabra perfecta,

regia y hermosa. ¡Oh,

cuánto deseo, aquí mismo, tu cuerpo,

con o sin poemas lengüetados!

Elise COWEN

Entre les altres artistes femenines aplegades a *Beat Attitude* s'hi troben Janine Pommy Vega, una de les primeres en ésser publicada per l'editorial *City Lights*, aquella editorial que va publicar *Howl* el 1957, amb poemes plens de melancolia i nostàlgia; ruth weiss, que va aconseguir escapar del nazisme amb la seva família jueva i, des d'aleshores, prefereix escriure el seu nom tot en minúscula per allunyar-se de la cultura alemanya que tants mals tràngols els havia fet passar (una cultura que escriu tots els substantius, siguin propis o comuns, amb la primera lletra en majúscula); Joanne Kyger que, havent sigut la muller d'en Gary Snyder, el poeta sanfransiscà de qui he parlat anteriorment, i tot i tenir més de vint poemaris publicats, no

ha experimentat una gran divulgació de la seva obra; Mary Norbert Körte, qui, embadalida pel moviment *beat*, va renunciar la seva vida en un convent per unir-s'hi; Hettie Jones, el matrimoni de la qual amb un home afroamericà va engendrar tot un escàndol a l'època; Diane di Prima, que havia tingut cinc fills de diferent pare i no estava decidida a abandonar el seu personatge matern mentre alternava amb la generació *beat*; i Denise Levertov, que solia parlar de temes relacionats amb la política, la guerra i la religió als seus poemes, barrejats amb la injustícia, la duresa dels fets i el patiment de tota la comunitat.

Potser l'amor, aquesta misteriosa y poderosa energia, les va cegar a totes i les va impedir de complir l'objectiu de triomfar, d'assolir la fama. Potser es van ficar massa en aquest paper enamoradís de dama captivada per un artista rebel que la portaria a la misèria, la humiliaria i la desdenyaria. Potser van ésser massa innocents i es van arrelar massa als annexos d'una generació un pèl reservada... No en sabem del tot les causes del fracàs feminal a la generació *beat*. Afortunadament, els drets humans són cada cop més proporcionals i les dones ara tenen accés a categories que anys enrere no els eren abastables. I tot això —hem d'admetre-ho— ho devem a artistes com les tractades, que van ésser l'espurna que va encendre aquesta voluntat de reforma, una voluntat que sempre havia estat però que ningú abans havia gosat efectuar.

2. JACK KEROUAC I L'OBRA *A LA CARRETERA*

Encara ens faltava molt de camí. Però era igual, la carretera és la vida.

Jack KEROUAC

A la carretera és una obra força extensa, molt completa, amb una varietat de paisatges impressionant i amb un elevat nombre de personatges. Aprofitant la immensa diversitat de trajectes que s'hi descriuen, he cregut interessant definir l'itinerari que recorren els protagonistes i centrar-me, específicament, en la figura de la dona a cada ciutat, els drets de la qual estan cada cop més reconeguts i defensats a l'actualitat, però no era així a la segona meitat del s. XX. Per aquesta raó, per tal d'entrar en matèria abans d'endinsar-nos cap al que ens interessa, he cregut oportú fer una primera aproximació a l'autor, Jack Kerouac, i també a la seva gran novel·la. Així, doncs, aquest segon bloc consta d'un breu esbós biogràfic de Kerouac i, tot seguit, d'una anàlisi literària general dels aspectes més destacables d'*A la carretera*, que posaran en situació el lector a fi que, després, l'estudi li sigui més amè i, el que és primordial, més enriquidor.

2.1 SEMBLANÇA DE L'AUTOR: JACK KEROUAC

Unos dicen que su vida fue trágica y que malgastó su talento. Su espíritu salvaje, sin embargo, continúa en la incandescencia, a fuego abierto.

David CASTILLO. «Beats: vagabundos y golpeados», 1997

Jack Kerouac neix el 12 de març de 1922 a Lowell, Massachusetts, un petit poble d'indústria tèxtil al qual el jove sempre es va sentir molt vinculat. Els seus avantpassats per part de pare provenien dels aristòcrates que van viatjar d'Irlanda a Cornwall temps enrere i el seu cognom prové de l'antic nom gal·lès *Kerouac'h* que, en algun moment, el seu pare havia mencionat que significava 'llenguatge de la casa'. L'ascendència materna, però, deriva del nord-oest de França, de Normandia. Per consegüent, el nom amb què Kerouac va ésser batejat és Jean-Louis Lebris de Kerouac. Això queda reflectit en la correspondència recuperada amb Allen Ginsberg, recollida al llibre de 2012 *Cartas*, on Ginsberg sovint es dirigeix a Kerouac com *Mon cher ami Jean* (del francès, 'el meu amic Jean'), entre altres mots d'afecte, i on ell mateix firma amb freqüència fins els últims anys de la seva vida com «Jean» o, fins i tot, «Jean-Louis». Aquestes arrels van ocasionar que a casa es parlés un dialecte francès canadenc anomenat *joual* i Kerouac va haver d'aprendre l'anglès més tard, a l'escola cristiana Sr. Joseph's Brothers.

A la família eren dos germans i una germana, i Jack era el més petit de tots tres. En Gerard era cinc anys més gran i la Caroline, tres anys més. La poca diferència d'edat entre en Jack i la Caroline va fer que la confiança entre els dos s'incrementés i junts passaven bones estones passejant o anant al cinema de la ciutat. Però l'esdeveniment que més va marcar Kerouac durant la seva infància fou la malaltia i la mort del primer dels germans, en Gerard, quan només tenia nou anys, poc després que la família es traslladés al pacífic barri de Centralville, del mateix poble. Aquesta tragèdia va afectar terriblement el noi, que aleshores en feia quatre, i, posteriorment, va influenciar els escrits de Kerouac, sobretot la seva poesia.

El seu pare era un home de negocis de força importància, però va començar a tenir problemes financers i aviat es va veure malbaratant els diners en jocs d'atzar per mantenir la família. Als setze anys, a fi de salvar l'economia familiar, Kerouac aconsegueix pels seus propis medis una beca de futbol a l'escola Horace Mann, a Nova York, i abandona Lowell. S'instal·la amb algun familiar a Brooklyn, a només una hora i mitja de l'escola. En aquella època, Kerouac jugava amb joves atletes becaris molt bons, i també amb fills de jueus rics. Destacava a l'equip, però, a més, escrivia com a col·laborador per a la revista esportiva de l'escola, on redactava alguns articles sobre música i històries fictícies que ell mateix s'inventava. El 1939, va començar a escriure-hi una titulada *The Brothers* ('els germans').



Jack Kerouac en un dels partits a Columbia, l'any 1940.

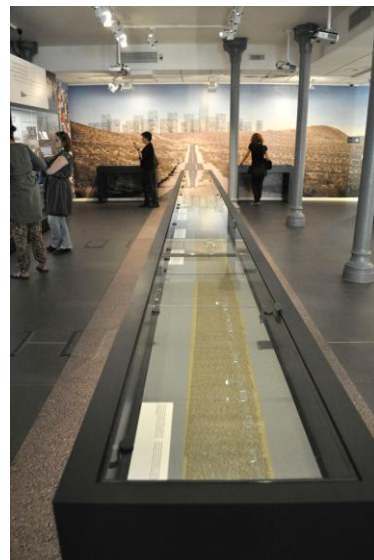
Kerouac era un jugador brillant i, gràcies a una magnífica actuació en un dels partits, li va ésser concedida una altra beca, aquest cop d'atletisme, per escollir entre les universitats de Boston o de Columbia. No fa falta que ho digui: va triar Columbia. Però allí tot era diferent. Kerouac havia creat de si mateix una imatge heroica per a l'equip; en canvi, a Columbia pateix una forta lesió a la cama que l'impedeix continuar jugant-hi i la seva sort s'esvaeix. Segueix publicant escrits de caire esportiu i altres històries en les quals s'inspira amb alguns autors que té en consideració. El 1940, a Columbia, és quan coneix a l'Edie Parker, amb qui fa plans de futur de viure en un apartament al voltants de la universitat.

Però els pensaments de Kerouac aleshores eren força confusos. Una discussió amb el seu entrenador el desil·lusiona i el fa replantejar-se què és el que vol a la vida. El 1941, va creure que el que havia de fer era afiliar-se a l'exèrcit per lluitar, així que va abandonar els seus estudis i va pagar-se el bus per arribar —no es permetia res més lluny— un cop més a casa dels seus pares, a Nova York. Els següents anys va passar-los treballant de diferents oficis per guanyar-se un sou que el mantingués. Tanmateix, continuava redactant petits contes que guardava amb satisfacció. Complerts els vint anys, encara no té clars els seus objectius a la vida. De cop, sense pensar-s'ho dos cops, demana un contracte a l'oficina marítima de Boston i es converteix en grumet del S.S. Dorchester. Durant la Segona Guerra Mundial, el 1942, va viatjar per l'Atlàntic, un periple que descriuria com unes «vacances pagades» i que li va servir per crear la seva primera novel·la, *The Sea Is My Brother* ('el mar és el meu germà'), que no va sortir mai a la llum. De fet, la novel·la desencadena a la vida del jove escriptor una reclusió psiquiàtrica a Maryland i és per això que queda oblidada al calaix fins que el 2011 una editorial britànica decideix publicar-la.

L'any 1943 ve lligat amb un canvi a la vida del jove: deixa enrere la seva adolescència. Torna a firmar contracte amb la marina mercant a bord del S.S. George Weems, però Kerouac ja no es veu a si mateix com un insignificant periodista d'articles esportius, Kerouac comença a veure's com un gran escriptor. Recorda els plans que havia fet amb l'Edie Parker temps enrere i decideix visitar-la. Comença a passar llargues estones al seu apartament, juntament amb Joan Vollmer, i dedica tot el temps a la literatura. Kerouac contrau matrimoni amb Parker el 1944, però acaba amb el divorci el 1952. És en aquella etapa quan comença a apropar-se als escriptors que s'esdevindran *beats*; passa estones amb els depravats Lucien Carr, Allen Ginsberg, William Burroughs i Neal Cassady. Aquest últim, Cassady, va exercir molta influència sobre Kerouac durant els anys posteriors. Cassady és un jove rebel, boig, inquiet, entusiasta i

passional, caracteritzat per una efervescència que fa a Kerouac sentir-se lent, feixuc. Però Kerouac va aprofitar el paroxisme vital de Cassidy per transformar en novel·la totes les peripècies que ambdós visqueren durant els seus anys d'amistat, unes peripècies en les quals Kerouac sempre anirà seguint les passes del seu foll company.

A partir del 1945, Jack Kerouac s'instal·la a Nova York, on rebrà una gran influència dels artistes de jazz i mantindrà contactes amb un munt de literats que es donaran suport professional mutu i crearan, ara sí, el nucli *beat*. Al novembre de 1948 comença la novel·la que ens ocupa, per títol *On The Road*, i es dedica de ple al seu engendrament. Kerouac va reescriure-la diverses vegades i va enllestir-la el 1951 a raig, en només tres setmanes, en un únic rotllo de paper de trenta-cinc metres de llargada, un estil d'escriptura que ell mateix va anomenar «prosa espontània». Aquesta es va convertir en la versió quasi definitiva, que seria revisada i perfeccionada força cops més fins la seva publicació el 1957.



Rotllo de paper que constitueix la primera edició d'*A la carretera*. Com es pot observar, està exposat de manera que representa la pròpia carretera, ometent els punts i a part.

Abans, però, el 1950, es publica per primer cop una novel·la de Kerouac, *The Town and the City* ('el poble i la ciutat'), una obra autobiogràfica que es veu molt influenciada pel fervorós Thomas Wolfe i que demostra que l'autor ja ha desenvolupat un estil propi. Ginsberg demana ajuda al seu professor de Columbia per publicar l'obra del seu amic, una obra amb què es va guanyar una base de respecte com escriptor, però no encara la fama. Malgrat això, és amb l'aparició d'*On The Road* que Kerouac ascendeix de la foscor a la llum en una sola nit. Una excel·lent crítica al *New York Times* el dota d'un èxit immediat i Kerouac és promptament situat al mapa de la literatura. «Igual que, més que qualsevol altra novel·la dels anys 1920, *The Sun Also Rises* [d'Ernest Hemingway] va ésser considerat el testament de la generació perduda, sembla inequívoc que *A la carretera* serà coneguda com el mateix de la generació *beat*», va aventurar-hi William Plummer.²⁸

Els anys següents a la publicació de la novel·la, Kerouac aprofita per viatjar intensament. Coneix al poeta zen Gregory Corso a San Francisco, experimenta amb religions orientals com el budisme i s'inspira per escriure algunes de les obres que no es van publicar fins anys més

²⁸ «Just as, more than any other novel of the 20's, *The Sun Also Rises* came to be regarded as the testament of the "Lost Generation", so it seems certain that *On The Road* will come to be known as that of the "Beat Generation"». PLUMMER, W. (setembre 1957).

tard, com és el cas de *The Dharma Bums*,²⁹ una pauta d'espiritualitat que li revela un nou mètode de viure i de relacionar-se amb els altres ésser humans.

Continua publicant algunes obres que havia anat escrivint però que li havien estat refusades en els seus moments d'anonimat. És el cas de *The Subterraneans* (1958), *Doctor Sax* (1959) i *Maggie Cassidy* (1959). Però al cèlebre escriptor se li fa complicat alternar la imatge pública que havia guanyat amb *A la carretera* amb el treball d'escriptor i pren l'hàbit de l'alcohol i les drogues, que el deterioren físicament i l'envelleixen. Kerouac acostuma a beure a diari, sobretot a les aparicions en públic —les quals fa sovint—, i el seu abús s'intensifica cada cop cap a



Kerouac i la seva esposa Stella Stampas a St. Petersburg, Florida.

pitjor. El 1961, en un intent d'abandó d'aquest hàbit, es muda a Big Sur, California, per connectar de nou amb la natura i amb el seu talent literari i escriu una relaxada novel·la que portarà el mateix nom que la regió, *Big Sur*. Però Kerouac se sent exhaust i solitari i aviat recau a la beguda. Decideix tornar a Long Island, a Nova York, amb la seva mare i amb la seva esposa Stella Sampas, amb qui s'havia casat a mitjans de la dècada dels 1960, i hi restarà fins el final dels seus dies. El 1969, aquesta dependència li causa una hemorràgia abdominal que li provoca la mort el 21 d'octubre a St. Petersburg, Florida, amb tan sols 47 anys d'edat. Va ésser enterrat a Lowell, la seva ciutat natal.

Jack Kerouac és, a l'actualitat, considerat l'autor més transcendent de la generació *beat*. «Para esta generación Jack Kerouac fue un héroe romántico, un modelo de rebeldía, el símbolo de sus propias ambiciones», proclama Silvester Wish a la seva obra.³⁰ Aquest esperit rebel ja li havia despertat de ben jove, amb diferents temptatives de fugir de casa a la cerca d'aventures amb amics de l'escola, i el va conduir a viure la seva vida al límit i a convertir-se en el patró d'una generació avantguardista. Jack Kerouac roman, encara, una icona per als *beats*.

²⁹ KEROUAC, J. (2000).

³⁰ WISH, S., *op. cit.* p. 5.

2.2 ANÀLISI LITERÀRIA D'A LA CARRETERA

Jack Kerouac va començar a escriure el llibre que més tard anomenaria *On The Road* ('a la carretera', literalment) el 1948 i va continuar-lo l'any següent. Un cop enllestit, el 1949, Kerouac va recórrer centenars de quilòmetres amb el seu manuscrit a la mà, però, sense cap mena sort, l'obra li va ésser rebutjada durant molt de temps i la il·lusió del jove escriptor va desaparèixer per complet. Tot d'una, el 1951, Kerouac se sent inspirat, reprèn el manuscrit que havia oblidat i reescriu, d'una tirada, allò que tantes decepcions li havia donat en un període no superior a tres setmanes. Això no obstant, una nova etapa de contrarietat subjuga l'escriptor, que es veu incapaç de publicar una peça que, segons el seu criteri perfeccionista i ateses les anteriors temptatives de publicar sense èxit, no tenia cap mena de valor. Passaran sis anys perquè l'obra vegi la llum, sis anys en què Kerouac es rellegeix *A la carretera* milers de cops fins que aconsegueix que sigui qualche cosa digna per als lectors del moment. El 1957, *Viking Press* edita la primera tirada d'*On The Road*. El que Kerouac mai no havia arribat a imaginar-se era que aquella novel·la que tants maldecaps l'havia suposat el conduiria a la fama.

A la carretera, que a mitjans de segle XX va representar el llibre sagrat d'una generació que tot just començava a arrelar-se en el panorama literari americà, simbolitza a l'actualitat una novel·la de culte i un clàssic de la literatura moderna americana, així com un dels volums més significatius de la literatura universal de tots els temps. Veritablement, *A la carretera* és l'obra *beat* amb més traduccions i és, de fet, l'única que ha estat traduïda al català. Edicions 62 s'hi va encarregar el 1996 i va publicar la primera edició en català del rotlle original d'*On The Road* sota el títol literal, a diferència de l'edició castellana que va ésser titulada *En el camino* el per Anagrama (i no '*en la carretera*', si hagués seguit el mateix criteri). El 2009, en commemoració del quaranta aniversari de la mort de Kerouac, s'imprimeix una altra tirada catalana i, un any més tard, apareix també la impressió de butxaca, la qual tinc avui a les meves mans. Escrita com un monòleg interior, la novel·la no és més que una crònica de tots els viatges que una colla de joves realitzen durant els anys 1948, 1949 i 1950. A la trama, en Sal Paradise, un escriptor amb poc renom, segueix les passes d'en Dean Moriarty, un pseudointel·lectual tocat de l'ala. Sota pseudònim, Kerouac relata les vivències que ell mateix i els seus companys d'afició van viure durant la seva joventut en una profunda i apassionada obra que servirà de referent per a una generació de rebels inconformistes i dissidents anomenada *beat*.

A la carretera està dividida en cinc grans parts, cadascuna separada per capítols, excepte la cinquena, que és un sol text més breu i sense interrupcions. Internament, el contingut està format per tres grans viatges, des del 1947 fins el 1950. D'aquesta manera, la primera part constitueix el primer viatge; la segona i la tercera part, el segon viatge; i la quarta part i la cinquena, l'últim viatge.

La història s'enceta amb una petita introducció quan el protagonista encara està a Nova York, la ciutat on resideix amb la seva tieta, el 1947. El seu nom és Sal Paradise i narra, des d'un principi, què l'empeny a aventurar-se a la carretera. Explica com va conèixer en Dean Moriarty, aquell que el va impulsar, i què va ésser de la seva amistat abans que comencés l'aventura, fins que tots dos s'embarquen en un pelegrinatge cap a la costa Oest, a San Francisco, la ciutat de les llibertats. Als primers capítols, el narrador ens situa en context abans d'agafar el volant i realitzar un primer periple: de Nova York a San Francisco, amb una parada a Denver, Colorado. A Denver, s'instal·la amb uns companys i s'hi està un temps. Després, a San Francisco, s'allotja amb en el seu amic Remi Boncoeur i la seva xicota, la Lee Ann. Allà, en Sal escriuria el seu llibre, en Remi el presentaria a un famós director que coneixia d'un estudi de Hollywood i tots es farien rics. Però amb el director de Hollywood no va haver-hi gaire èxit, van començar a tenir lloc diversos problemes econòmics, discussions i situacions força compromeses i «havia arribat el moment de deixar Frisco o em tornaria boig» (p. 86). Així que se'n va i perd del tot el contacte amb en Remi. Decideix visitar Los Angeles i es troba, inesperadament, amb la Terry, una jove de la qual s'enamora a primera vista. Però el gradual fred de la tardor i les males provisions els obliguen a separar-se i en Sal se'n torna a Nova York, amb una mica més d'experiència a la carretera i amb ganes de tornar-hi en breu.

A la segona part, Paradise ja ha enllestit el seu llibre i, sorprenentment, ha estat acceptat pels editors. Ja és Cap d'Any del 1948, quan en Dean el ve a buscar per a més aventures. Celebren tots junts l'arribada del nou any a Nova York i tornen junts a l'asfalt, amb l'Ed Dunkel i la Marylou. De fet, el viatge és pràcticament el mateix, de Nova York a San Francisco, però aquest cop passen pel sud de l'estat i el punt intermedi és Nova Orleans, on recullen la xicota de l'Ed, la Galatea. Van a San Francisco, però algunes adversitats amoroses fan que els protagonistes se separin un altre cop i que en Sal el consideri el pitjor viatge fins el moment. Per redimir-se, a la tercera part, que ja és a la primavera del mateix any, en Sal decideix embarcar-se tot sol cap a Denver i, després, cap a San Francisco. Va a buscar en Dean a l'Oest, perquè el troba a faltar, i junts viuen força gresques protagonitzades per balls i alcohol i noies. Decideixen fer un pacte que signa la seva amistat eterna i un viatge a Europa que vetlli pel seu coneixement. Tornen a Nova York per planejar-ho, però mai no es fa realitat.

A la quarta part, els protagonistes ja comencen a madurar. En Sal fa un viatge tot sol a Denver i deixa en Dean a Nova York. Però és a Denver on al protagonista se li antulla travessar Mèxic. Quan en Dean se n'assabenta, va corrents a trobar-se amb ell i junts emprenen l'últim viatge de l'obra, fins a Ciutat de Mèxic, on el protagonista pateix una malaltia que l'impossibilita durant una temporada. L'última part funciona com un capítol més, és una mena d'epíleg que conclou la trama i resumeix el final de tots els personatges que han anat apareixent, així com el comiat d'en Dean i en Sal, que, tristament, han de fer vides separades.

Pel que fa al repartiment dels personatges a l'obra, val a dir que n'hi ha molts i la gran majoria té el seu paper essencial. De fet, podríem considerar *A la carretera* una novel·la coral. Sí que és veritat, però, que hi ha força quantitat de personatges que són esmentats en ocasions, però que no tenen cap tipus d'importància a la trama; són una mena de plus literari. Això no obstant, és interessant destacar el seu significat. Perquè cap d'ells no és introduït així, com qui no vol la cosa, sense cap mena de raó expressa, sinó que cadascú té un equivalent a la vida real. Ja havia parlat abans que *A la carretera* és una novel·la autobiogràfica. Si bé en Sal representa l'autor, Jack Kerouac, la resta també retrata algú: tota la seva colla. A més, convé recalcar que molts dels personatges són completament rodons: evolucionen al llarg de la novel·la, es fan grans, maduren. Ja veurem quins, i quins no.

A la novel·la trobem dos grups de personatges principals: la colla de l'Est i la de l'Oest, i tothom coneix tothom perquè s'havien encarregat de presentar-se els uns als altres. Al grup de Nova York trobem gent realment boja, de l'inframón, drogoaddictes i alcohòlics de barriada, aquells que voltaven pel cercle del campus de la universitat, a pesar que era una petita minoria els que hi estudiaven: «Tots els meus amics de Nova York eren en la posició negativa, de malson, de menysprear la societat i donar les seves raons llibresques o polítiques o psicoanalítiques» (p. 17). Malgrat això, tots eren erudits, gent pseudointel·lectual que sabia de la vida gràcies a les seves experiències als carrerons de les ciutats. La colla de San Francisco, d'altra banda, era més flexible, més viva, més liberal. Els dos bàndols es preferien respecte els altres i, per tant, tractaven d'ignorar-se mútuament. En Sal es trobava al mig, sense cap mena de predilecció envers ningú excepte en Dean, que era el seu model a seguir.

En primer lloc, en Sal Paradise és un jove escriptor que, realment, «començava a estar sonat com en Dean» (p. 12). És el narrador de la trama i és per això que no es descriu gaire personalment. De fet, no sabem quin és el seu nom complet fins gairebé a la meitat de l'obra, quan topa amb una nota escrita per un company seu al capítol XI i la transcriu sencera. Al principi de l'argument està escrivint una novel·la i treballa dia i nit en ella, de manera paral·lela com Kerouac treballava amb *On The Road* al món real. Si li preguntem sobre la seva vida, en Sal respondrà: «Jo era un jove escriptor i volia viatjar» (p. 17). Viatjar era l'únic que desitjava, perquè era un jove curiós i volia palpar el món. I qui millor per compartir les odissees que en Dean Moriarty? I sí, en Dean Moriarty «és el paio perfecte per a la carretera perquè realment va néixer a la carretera» (p. 10). És força intel·ligent, de ment resplendent, però havia passat la major part de la infància en diferents reformatoris per comportaments indeguts. Era un jove completament boig, excitat per la vida; era un delinqüent només per afició, per adrenalina, per trobar l'alegria, amb ganes d'existir i d'interactuar amb tothom: «Robar cotxes era una expressió psicològica de la meua posició, la manera d'afirmar-me» (p. 140), afirmava orgullós. Era fill d'un alcohòlic miserable a qui havien empresonat anys enrere; ell, decidit, sense res a

perdre, sovint es presentava davant del jutge perquè deixés el seu pare en llibertat. Mai no va aconseguir res. Ell mateix ho explica: «Vaig haver d'anar al jutjat a demanar al jutge que el deixés sortir perquè era el meu pare i no tenia mare. Sal, vaig fer grans discursos molt madurs als vuit anys davant d'advocats que m'escoltaven amb molt d'interès» (p. 237-238). El seu pare va morir quan ell encara era molt jove. Per consegüent, s'havia passat tota la seva joventut als billars, a la presó o a la biblioteca; i, a les nits, rondava a les golfes dels seus companys, on es drogava, s'amagava de la policia i també llegia. Es descriu com un «jove presidiari tot engrescat en les meravelloses possibilitats de tornar-se un autèntic intel·lectual» (p. 12); en altres termes, un paio díscol de barri amb ganes d'aprendre, d'il·lustrar-se. No li agradava perdre gaire el temps, cosa que ell trobava molt valuosa, i és per això que feia una gran quantitat d'activitats a la vegada, de manera frenètica, sense descansar. Físicament, era un noi musculós, amb el coll estirat, era «un jove Gene Autry —endreçat, amb els malucs estrets, els ulls blaus, amb un autèntic accent d'Oklahoma—, un heroi de l'oest nevat bronzejat, amb patilles» (p. 10). A mi em recorda d'alguna manera a un personatge rebel arquetípic de mitjans de segle XX, a una mena de James Dean, de «rebel sense causa», plasmat a *A la carretera*. I per què no? Hi cap la possibilitat que Kerouac s'inspirés en aquest gran actor americà que aleshores estava causant un furor bestial, i va decidir crear un personatge a partir del seu cognom. De totes maneres, i en efecte, en Dean representa el vertader Neal Cassady, aquell noi problemàtic amic de l'escriptor. A l'obra, la seva primera dona va ésser la Marylou, «una rossa preciosa amb immensos rínxols com un mar de cabells daurats» (p. 10), que representa, així mateix, la primera muller de Neal Cassady: Carolyn Cassady.

L'amistat entre en Dean i en Sal es basa en la complementació. S'havien conegut a Nova York, perquè en Sal tenia curiositat per provar una mica de la seva bogeria. Altrament, en Dean volia aprendre a escriure i va recórrer directe a en Sal, que era la opció més viable. Tots dos s'entien de meravella perquè s'ensenyaven coses recíprocament: un, sobre la literatura; l'altre, sobre la vida. Malgrat tot, la vitalitat d'en Dean, a vegades, fa que el protagonista se senti retardat, que no atrapi el pas d'en Dean i vagi sempre darrere seu trepitjant-li els turmells.

En Carlo Marx és un altre dels al·lots de Nova York. Representa Allen Ginsberg, l'autor de *Howl*. És un noi un pèl surrealista, també força boig, un «delinqüent poètic i trist amb el cervell fosc» (p. 13). En Carlo era molt amic d'en Dean, ja que «dos cervells afins, que ho són, van agafar-se la simpatia en un obrir i tancar d'ulls» (p. 13). En Carlo i en Dean, així com en Dean i en Sal, també es complementaven i van consolidar aviat la seva amistat. De fet, tots els de Nova York —inclòs en Sal— solien reunir-se al seu pobre soterrani a parlar fins l'alba, a la llum d'una vela que amb prou feines enlluernava les velles parets de pedra. «En Dean [...] i en Carlo eren els monstres clandestins d'aquella temporada» (p. 49), eren els reis de l'inframón, els dominants del ritme *beat* novaïorquès. Connectaven entre si perquè compartien les emocions

més internes: ambdós s'asseien un davant de l'altre a treure de dins els sentiments més profunds fins que el sol tocava l'horitzó i mantenien converses —siguem sincers— de bojos literals. «Eren com l'home del calabós i la foscor, alçant-se del soterrani, els hipsters sòrdids d'Amèrica, la nova generació *beat* a la qual jo de mica en mica m'anava afegint» (p. 65). D'aquesta manera s'entenien i no els feia falta res més. Per últim, de Nova York, també cal destacar la tieta d'en Sal, que representa la família i la llar del noi i, per tant, de l'autor. Suposa la font econòmica del jove perquè aquest pugui viatjar mentre no té medis propis per aconseguir diners. Quan es troba en un compromís, en Sal li envia una carta urgent a la tieta demanant-li'n; ella sempre li'n dóna, perquè sempre en té per a ell. La tieta era, de debò, «una dona respectable embolicada en aquest trist món, un món que ella coneixia molt bé» (p. 141).

Amb referència al grup de l'Oest, un dels personatges principals és en Chad King, tot i que no protagonitza cap història a l'obra. Representa, a la vida real, Hal Chase, un amic intel·lectual dels *beats*. En Chad tenia coneixements filosòfics —era, de fet, un «antropòleg nietzscheà» (p. 16)— i en Dean acudia a ell perquè l'ensenyés sobre temes d'aquest caire. És natural de Denver, com la majoria de la colla de l'Oest, i és per aquest motiu que Denver esdevé una parada obligatòria a tots i cada un dels viatges. En Roland Major, un vell escriptor de la universitat, també és un dels personatges de Denver més destacats. Es feia palesa la influència de l'escriptor Ernest Hemingway en els seus escrits —i, així, doncs, escrivia «contes hemingwayans»— i «era un paio colèric, de cara vermella, rodanxó, que ho detestava tot, i podia fer el somriure més calorós i més encantador del món quan la vida real l'enfrontava amablement en la nit» (p. 51). En Sal passa una temporada amb ell a Denver en el primer viatge. La seva xicota era la Betty Rawings. La família Rawins també pertanyia a aquesta la colla. En Ray Rawins, així com en Tim Gray, és un dels amics de la infància dels protagonistes. La seva altra germana, la Babe Rawlins, estava sortint amb en Tim i és, segons en Sal, «una nina de l'Oest» (p. 52). Totes elles apareixeran més tard.

L'Old Bull Lee també és un dels personatges més significatius de Denver. Retrata William S. Burroughs, l'autor de *Naked Lunch*. Exercia de professor a Texas. En sabia molt, i de tot, perquè havia estudiat les carreres de Medicina i d'Antropologia, però més que res perquè era un home de món, que havia recorregut tot Amèrica, Europa i part d'Àfrica. Era un autèntic addicte a la benzedrina, segons en Sal, perquè havia d'experimentar què era. Es tractava d'un simple assaig per aprendre qualche cosa més sobre la vida. La seva dona és la Jane Lee, una altra addicte que, al principi de la novel·la, era perseguida pel Times Square amb la seva filla als braços. També es tracta d'una criminal. A l'estudi femení hi entrarem més en contacte.

Un altre és en Remi Boncoeur, el que proporciona habitatge a en Sal a San Francisco. Es coneixien de la universitat. Era natural de França, però vivia a l'Oest i en Sal havia planejat allotjar-se amb ell durant una temporada en el seu primer viatge. Era bon noi, «tenia un cor

d'or» (p. 76) i era molt amable amb ell. Va tenir una infància força dura atès l'embargament dels béns del seu pare, que va acabar a la presó. També, com a tots, li agradava robar per afició. Era «un paio realment guillat, aleshores jo no sabia fins a quin punt ho era, de guillat» (p. 18); més tard se'n va adonar. La Lee Ann era la noia d'en Remi. Vivien junts en un piset que havien ocupat a San Francisco. «Era una desllenguada i el renyava constantment» (p. 74). Al tercer bloc, la descriu com una autèntica *femme fatale*, ja veurem per què. I és que «era una noia terriblement atractiva, un ésser de color de mel, però als seus ulls hi havia odi» (p. 74). I, per últim, en Roy Johnson, un vell amic de l'Oest, era un «xicot prim, moreno, guapo, amb una cara afilada i els cabells pentinats que ell sempre es tirava enrere passant-se la mà pel costat del cap» (p. 221). Era dels de la colla de Denver, però vivia a San Francisco, on s'havia casat amb la Dorothy, una rossa petita i maca. En Roy apareixerà sovint com a complement, però mai no esdevindrà protagonista de l'argument.

Altres personatges importants que queden una mica solts a l'obra són l'Ed Dunkel, un vell amic de la carretera que els acompanya a la meitat del segon viatge, un paio alt i gros, tranquil i impertorbable, «amable, afable, agradable, delicat i encantador» (p. 146), que s'havia enamorat de la Galatea, una noia amb qui tindrà molts daltabaixos; també la Camille, la segona dona d'en Dean a Denver, una noia morena enamoradissa, maca i força innocent amb qui tindrà un parell de fills; la Terry, una mexicana que es va trobar en Sal a un bus de camí a Los Angeles que desencadenarà una veritable història d'amor que seguirem detalladament al tercer bloc; i l'Stan Shephard, «un paio de Denver, fort, tímid, descabellat, amb un gran somriure seductor i moviments lents i fàcils» (p. 294), que l'acompanya a l'últim viatge cap a Mèxic el 1950.

Tots aquests personatges són els que aniran apareixent segons l'indret on es trobi el protagonista, en Sal. Així, doncs, el tema principal d'*A la carretera* és el nomadisme, la dèria de viatjar. «La puresa de la carretera» (p. 156) originava en els joves la necessitat de circular com puces per tot Estats Units. Quan emprenen un viatge, els personatges estan «de nou en la seva salsa, tothom ho podia veure. Tots nosaltres estàvem encantats, tots nosaltres compreníem que deixàvem la confusió i l'absurd enrere i complíem la nostra única i noble funció de l'època, *moure'ns*» (p. 155). Això ens condueix a un altre tòpic principal: l'alegria i la satisfacció a causa de la capacitat de fer el que desitgen: «I que n'era, de feliç» (p. 23). En canvi, els sentiments d'eufòria i el nomadisme quasi sempre porten els personatges a fer coses il·legals, perilloses, perquè són, per tant, més plasents. El furt i el robament també són, sovint, temes presents: «En Dean va entrar en una gasolinera amb el motor parat, va adonar-se que l'empleat dormia a la taula, va baixar, va omplir tranquil·lament el dipòsit, va fer que no toqués la campaneta i va allunyar-se com un àrab amb el dipòsit ple» (p. 160); «Vaig veure [en Dean] desitjar Bon Nadal a un home amb pinta de ric d'una manera tan voluble que l'altre ni es va adonar que en el canvi de vint faltaven cinc dòlars» (p. 286). Per extensió, també ho és la

delinqüència. De fet, els mateixos personatges porten la criminalitat a les venes des de ben joves. Ja hem vist que a tots ells els agrada robar per pura afició, i d'això n'és un bon exemple en Dean, que va haver d'entrar en tres ocasions a reformatoris perquè la policia l'havia enxampat amb les mans a la pasta.

La música també és concurrent a la novel·la, en especial el jazz: «En aquesta època, el 1947, el *bop* feia furor per tot Amèrica» (p. 21). En efecte, «a Frisco tothom tocava» (p. 203); a Central Avenue, a Nova York, «hi havia bars a penes prou grans per contenir una màquina tocadiscos, i la màquina tocadiscos no tocava res més que *blues*, *bop* i *jump*» (p. 102), els quals són diversos tipus de jazz; al cotxe, «en Dean batia el ritme al taulell fins que es va obrir una gran esquerda» (p. 156)... De fet, tota la novel·la està escrita com si fos una cançó de jazz. Sembla que algú s'ha cruspit els punts i seguit i, a vegades, quan llegim ens quedem sense respiració abans no hem acabat una frase que és tan llarga com un dia sense pa. Això dóna una quantitat de dinamisme impressionant i fa la lectura molt més còmode. I és que, quant a l'estil d'escriptura, Kerouac també està molt influenciat per escriptors com Ernest Hemingway de l'anterior generació perduda, dels anys 1920, que havia guanyat molta notorietat amb les seves obres *The Sun Also Rises* i *Green Hills of America*. Així, les frases llargues en són molt característiques. A tall d'exemple, i com a curiositat, us deixo la frase més extensa amb què he topat llegint la novel·la. Us repto a pronunciar-la en veu alta tot d'una, sense parar ni un sol moment a inspirar, a veure qui n'és capaç. Jo no he pogut:

«Era l'empleat de pàrquing més fantàstic del món, podia portar un cotxe enrere a seixanta per hora i ficar-lo en un espai molt estret i parar tot just arran de la paret, saltar, córrer entre para-xocs, saltar a un altre cotxe, girar a setanta-cinc quilòmetres per hora en un espai reduït, ficar-lo ràpidament en un indret estret, doblegar l'esquena, deixar el cotxe amb el fre de mà de manera que el podies veure saltar mentre corria; després, córrer a la caseta dels bitllets, com un campió, donar-ne un, saltar dins un altre cotxe acabat d'arribar abans que l'amo en fos mig fora, saltar literalment per sota d'ell quan baixava, engegar el cotxe amb la porta batent, i dirigir-se amb un gran estrèpit cap al lloc lliure més a prop, girar, entrar, fre, fora, córrer; treballar així sense pausa vuit hores cada nit, hora punta del vespre i hora punta després dels teatres, amb pantalons greixosos, una jaqueta esfilagarsada folrada de pell i unes sabates velles» (p. 15).

Aquestes oracions eternes reflecteixen amb paraules la vitalitat, el dinamisme, les ganes de viure i la bogeria dels personatges que parlen. I la veritat és que no paren quiets, ni tan sols quan estan cansats! Per il·lustrar-ho, el següent és un bon moment: «Quan t'he dit que em

calia dormir *per culpa* de la Marylou, o sigui, perquè l'havia de veure aquest matí a les deu, no he usat un to peremptori respecte al que tu acabes de dir sobre com era innecessari dormir sinó només, *només*, recorda-ho bé, pel fet que jo absolutament, simplement, pura i sense cap condició, he de dormir ara, és a dir, noi, els ulls se'm tanquen, els tinc vermells, em piquen, estic cansat, no aguanto...» (p. 60-61), exclamà en Dean. Oi que, tot i mostrar la fatiga del noi, sembla que no pugui deixar de bellugar-se?

Seguint amb l'estil, val a dir que el tipus de llenguatge utilitzat és majoritàriament informal. Trobem una quantitat de mots caiguts en desús com, per exemple, «te» (a l'original, «tea») per «marihuana»: «Jo olorava te, herba, vull dir marihuana, en l'aire, juntament amb mongetes i cervesa» (p. 101); «Un parell de negres van murmurar qualsevol cosa a la meva orella sobre te. Una pàfia» (p.103). A propòsit, en un registre molt col·loquial, he documentat la forma *pàfia* en català com a equivalent de 'pesseta'. Es tracta, doncs, d'una manera argòtica de dir «un dòlar». Així mateix, trobem ple de col·loquialismes i expressions vulgars pròpies de gent de classe baixa, que el traductor Manuel de Seabra ha sabut *transportar* molt bé de l'argot anglès al català: «Aquest malparit em posa malalta» (p. 88); «Remi, òstia, sempre ens estàs ficant en problemes» (p. 82); «Li vaig dir que tant se me'n fotia, el Rei de les Bananes» (p. 85); «Jo havia acabat el vi mentre la Terry dormia i estava trompa» (p. 105); «Ara, mecàgon la puta, mireu» (p. 155); «'nem a *menjar de seguida!*» (p. 17). De la mateixa manera, algunes vegades els personatges utilitzen paraules populars espanyoles que ja en el manuscrit original apareixen en castellà i que s'han conservat tot remarcant-les en cursiva per diferenciar-les de les altres: «Ja m'agradaria, *Chiquito*, però he quedat amb el meu nòvio» (p. 42). Això ens mostra que el llenguatge utilitzat al llarg de l'obra és típic de la llengua oral, és a dir, abunden les expressions consuetudinàries que els personatges havien escoltat parlar a la gent del carrer, probablement als immigrants del sud, però no tenien gaire clar quin és el seu significat:

«—*Mañana* —va dir ella—. Tot s'arreglarà demà, ¿no et sembla, Sal-rei, nen?

—Clar, nena, *mañana*. —Sempre era *mañana*, una bella paraula que probablement vol dir cel» (p. 109).

No ho crec, eh, Sal?, que vulgui dir cel. Siguí com sigui, també són comunes les al·lusions a topònims a partir de diferents mots afectuosos, propis de l'argot de l'època: els personatges sovint anomenaran *Frisco*, o *San Fran*, a la ciutat de San Francisco; *LA* és preferida a Los Angeles; i *Amèrica* sol emprar-se en substitució del mot sencer *Estats Units d'Amèrica*. També apareix un poble anomenat *Sabinal*. Per tot el que sé, no existeix cap Sabinal, a Califòrnia. Però per la localització (al sud de Fresno) i algunes de les seves característiques (els camps i la recollida de cotó), tot apunta que es tracta de la població de Selma, de Califòrnia. Ningú no

sap per què Kerouac va canviar el nom de Selma per *Sabinal*, tenint en compte que, si filem prim, s'assemblen en la pronunciació. Potser devia ésser un sobrenom col·loquial de l'època, com *Frisco*, o potser l'autor no desitjava que es descobrís el poble en el cas que el llibre assolís notorietat; potser no volia que es trobés aquesta tal Terry. El cas és que va fer-ho, va canviar-lo, i els autors poden canviar el que els doni la gana dins el seus llibres, això és el que configura el seu propi estil. No és l'únic cop que ho fa, ja ho veurem quan descrigui l'itinerari. Per exemple, «Testament, Virgínia» és en realitat Rocky Mount, a Carolina del Nord, prop de la frontera amb Virgínia. Ell mateix va aclarir-ho públicament.

Malgrat aquest llenguatge informal, també són freqüents les adjectivacions tendres i dolces, que harmonitzen les descripcions tant dels espais com dels personatges, així com les comparacions, a vegades un pèl estranyes, rebuscades o absurdes, que donen realisme i detall a allò que es descriu. Kerouac decideix detallar cada aspecte: l'olor, els colors, el tacte, les sensacions, fins i tot els gestos de la gent. Així, el protagonista pot trobar-se enmig d'una «foscior porpra» (p. 22, i també 180); pot contradir-se en un moment en què «era una nit trista. També era una nit feliç» (p. 135); i, en comptes de llegir un interessant llibre que duia a la motxilla —i que, a propòsit, havia robat d'una llibreria de Hollywood—, «preferia llegir el paisatge americà mentre avançàvem. Cada sotrac, batejada i tram del camí aplacava les meves ansietats» (p. 119). Com veiem, la retòrica no és mai abandonada per Kerouac.

L'autor intenta llegir un valor harmònic, intenta transmetre les emocions que sent quan la seva felicitat és màxima gràcies a l'esplendor del paisatge. Així, la costa Oest és «la costa d'or» i San Francisco és una ciutat romàntica, «és realment la ciutat més excitant d'Amèrica» (p. 235). També compara les grans ciutats entre elles: «LA és la més solitària i brutal de les ciutats americanes; Nova York és terriblement freda a l'hivern, però hi ha una sensació de cordialitat boja en alguns carrers. LA és la jungla» (p. 100). Ací, a Nebraska «vaig prendre una gran glopada de l'aire salvatge, líric, plujós» (p. 32), mentre que en un altre moment els nois es van trobar «agrupats a la llum del feble com les papallones nocturnes al desert, i vam tornar a la gran foscor, i les estrelles a dalt eren pures i brillants a causa de l'aire cada vegada més fi a mesura que pujàvem el turó alt del planell occidental, prop de vint centímetres cada quilòmetre, és el que diuen, i sense arbres que obstruïssin les estrelles baixes» (p. 38-39). I un altre dia «de sobte vaig adonar-me que era a Califòrnia. Aire calent —un aire que es pot besar— i palmeres» (p. 72), «i era així, i no havia vist abans un lloc tan agrest i alegre» (p. 73). A Mèxic, passat el tròpic de Càncer, feia tanta calor i era tot tan natural que «vaig obrir la boca i vaig inspirar profundament l'atmosfera de la jungla. No era aire, gens d'aire, sinó l'emanació palpable i viva dels arbres i del pantà» (p. 334). Fins i tot l'olor els agradava; en Dean afirmava que no sentia la seva pròpia, sinó que estava impregnat d'una flaire estranya i bona: «No em canviaré la camisa fins a Ciutat de Mèxic, vull portar-ho tot i recordar-ho» (p. 335). Veritablement, alguna cosa tenia

l'espai que els meravellava: «Òstia, nen, aquest aire m'emborratxa!» (p. 310). Es tracta de definicions irreprotxables. Cada ambient té el seu atractiu, i Kerouac sap com magnificar-lo i puntualitzar-ho perquè el lector pensi que es troba flotant al paradís i, així, es capbussi tant a la lectura que senti exactament el que ell vol que senti: el mateix que els personatges. Fins i tot els espais menys estètics, com una pobra estació d'autobús, els descriu amb una precisió real i lúgubre que caracteritza de ple l'autor: «El terra de les estacions d'autobús és igual a tot el país, sempre coberts de llosques i escopinades i produeixen una sensació de tristesa que només les estacions d'autobús tenen» (p. 44).

Per altra banda, atenent a les referències temporals, val a dir que són mínimes. Sabem l'any en què van ésser executats els viatges perquè ho especifica, però no sol concretar gaire més enllà. El primer s'inicia el juliol de 1947, això sí és explícit. Durant el temps a Denver, fa una petita excursió a les Muntanyes Rocoses que dura cinc dies, però no sabem quan marxa cap a San Francisco. A San Francisco, s'hi està aproximadament dos mesos treballant, però tampoc no queda del tot clar; només sabem que se'n va quan «les pluges de setembre van arribar» (p. 87). El segon periple comença amb l'inici de l'any 1949, a l'hivern. De fet, «era el dia que començava el segon mandat de Harry Truman» (p. 156), cosa que ens situa, per primer cop, en un moment inequívoc de la història: el 20 de gener de 1949. I a finals d'hivern —no sabem ben bé quan— regresa a Nova York, on fa una petita pausa d'un parell de mesos. Reprèn el viatge a la primavera i s'ometen les referències temporals fins que a en Dean se li acudeix mencionar que és agost i poc després ja se'n tornen. Tot seguit, el tercer viatge té lloc, però l'únic que sabem és que «era el mes de maig» (p. 305). Es sobreentén, per tant, que es duu a terme l'any següent, perquè el narrador opta per no advertir-nos que ha passat gaire més temps. Aleshores, en Sal marxa i, a Denver, s'hi està una setmana abans d'aventurar-se cap a Mèxic. Però una malaltia que pateix el personatge fa que s'oblidi del tot de situar-nos al calendari. Quan en Paradise torna a Nova York, la tardor ja acaba i ens trobem al «final de la primera meitat del segle» (p. 348), en efecte, al final del 1950. I, amb la cloenda del cinquantenni, cessen els viatges i cau el teló d'*A la carretera*.

Kerouac va narrar un milió d'experiències succeïdes a les carreteres americanes en tres anys complets i les va plasmar en tres-centes seixanta pàgines, però les va escriure al llarg de tota una dècada. Així, doncs, *A la carretera* correspon a una obra mestra que brinda un centenar d'aspectes que Kerouac va anar desenvolupant i perfeccionant durant tota la seva carrera literària i que presenten, per tant, molts punts per acreditar i analitzar. Tot i això, en especial i de manera exhaustiva, m'interessa endinsar-me en l'obra i centrar-me en escórrer tot el suc d'una de les particularitats que més s'hi distingeix: el tracte envers els personatges femenins, que és, de ver, quelcom brusc i gens complimentós.

3. ATLES LITERARI

D'A LA CARRETERA.

LA FIGURA DE LA DONA.

—Què n'esperes, de la vida? —li vaig preguntar. Jo acostumava a preguntar això a totes les noies.

—No ho sé —va contestar ella—. Només ser cambrera i anar tirant.

Jack KEROUAC

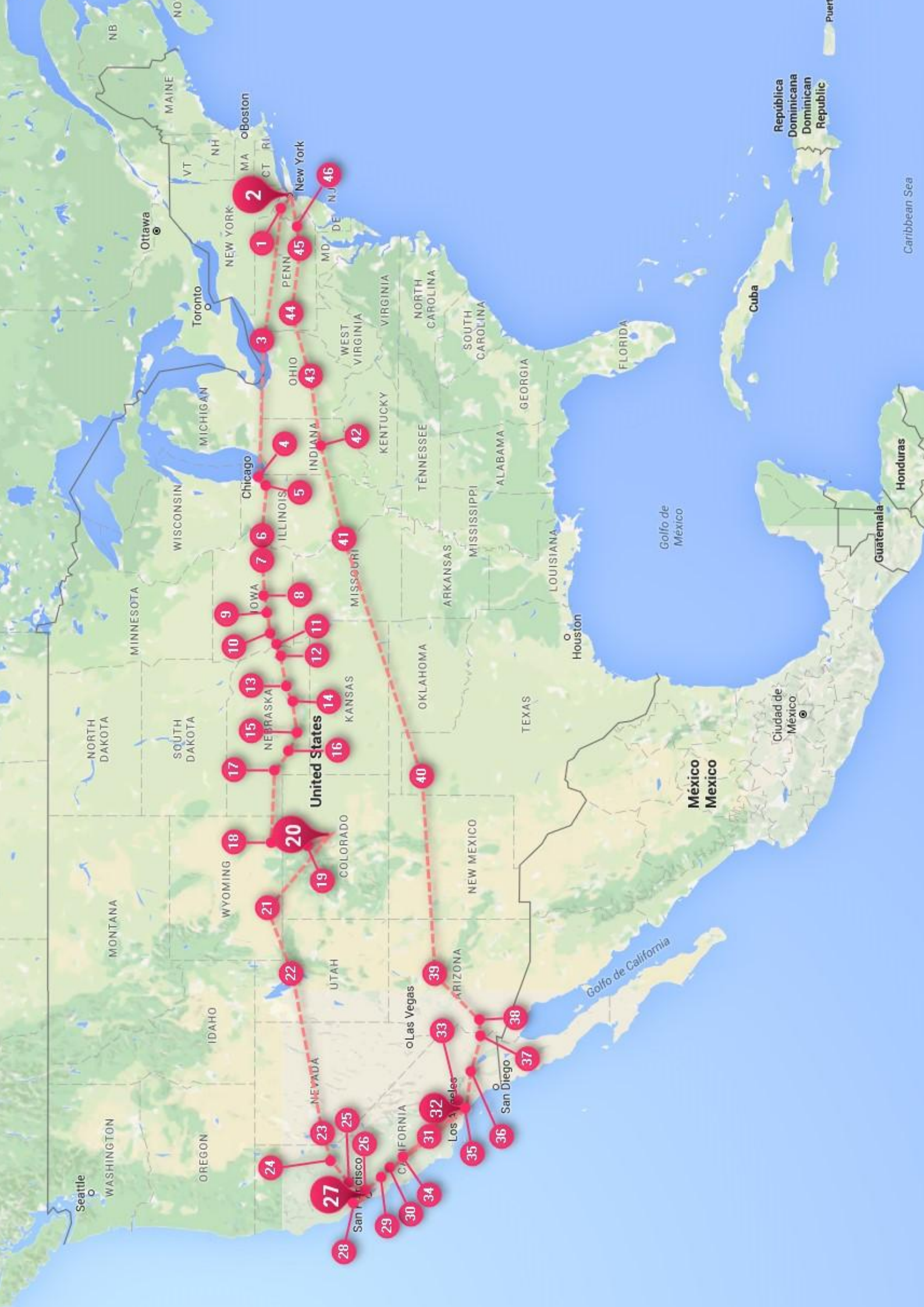
Són tres els viatges que en Sal Paradise emprèn per tot Amèrica durant els anys 1947, 1949 i 1950. El primer cop que vaig llegir la novel·la vaig adonar-me que els personatges femenins sovint eren tractats molt de passada i amb un to massa pejoratiu. Per això, en una segona lectura vaig anar anotant tots aquells passatges en què la dona era menysvalorada i era tractada com un objecte, aviat sexual. Totes les referències, les que he trobat més impactants, més impetuosos, més violentes, totes les descripcions de les femelles que hi van apareixent, tots els actes i les gestes, tots els esdeveniments i tot allò que he cregut mereixedor d'esmentar ho he recollit en aquest bloc i ho he acompanyat de les meves pròpies interpretacions. A més a més, per completar-ho, he cregut interessant seguir el trajecte dels personatges i delinear la ruta que el protagonista erra fins arribar al seu destí en tots tres viatges, de manera que l'estudi es presenta amb un ordre cronològic. Hi descriu, per tant, les ciutats que trepitgen i també els mitjans de circulació que utilitzen per arribar-hi, però hi ressenyo, sobretot, les dones amb les quals topen a cada indret, tot posant de manifest allò que cadascuna d'elles aporta a la història.

Així, he creat l'atles literari de l'obra *A la carretera*, amb un mapa per a cada viatge i, finalment, un de comú on els agrupo tots, juntament amb una síntesi que clou aquest darrer bloc i que preludia les conclusions finals. Les llegendes de cada mapa es troben a la pàgina que els segueix. Al llarg del text, les ciutats esmentades també van acompanyades del número que redirigeix al mapa corresponent.

PRIMER VIATGE: 1947

I aquesta va ser realment la manera com tota la meua experiència a la carretera va començar, i les coses que vindrien són massa fantàstiques per no contar-les.

Jack KEROUAC



LLEGENDA

1. Paterson, Nova Jersey
2. Nova York, Nova York
3. Ashtabula, Ohio
4. Chicago, Illinois
5. Joliet, Illinois
6. Davenport, Iowa
7. Iowa City, Iowa
8. Des Moines, Iowa
9. Adel, Iowa
10. Stuart, Iowa
11. Council Bluffs, Iowa
12. Omaha, Nebraska
13. Grand Island, Nebraska
14. Shelton, Nebraska
15. Gothenburg, Nebraska
16. North Platte, Nebraska
17. Ogalalla, Nebraska
18. Cheyenne, Wyoming
19. Longmont, Colorado
20. Denver, Colorado
21. Creston, Wyoming
22. Salt Lake City, Utah
23. Reno, Nevada
24. Truckee, Califòrnia
25. Sacramento, Califòrnia
26. Oakland, Califòrnia
27. San Francisco, Califòrnia
28. Mill Valley i Marin City (*Mill City*), CA
29. Madera, Califòrnia
30. Fresno, Califòrnia
31. Bakersfield, Califòrnia
32. Los Angeles, Califòrnia
33. Arcadia, Califòrnia
34. Selma (*Sabina*), Califòrnia
35. Los Angeles, Califòrnia
36. Indio, Califòrnia
37. Blythe, Califòrnia
38. Salomé, Arizona
39. Flagstaff, Arizona
40. Dalhart, Texas
41. St. Louis, Missouri
42. Indianapolis, Indiana
43. Columbus, Ohio
44. Pittsburgh, Pennsilvània
45. Harrisburg, Pennsilvània
46. Allentown, Pennsilvània

A principis del 1947, a l'hivern, en Sal i en Dean acorden que emprendran un viatge a l'Oest en un futur no molt llunyà. Això no obstant, no es comencen a fer plans de viatge fins «la primavera, la gran època per viatjar» (p. 14), quan la majoria dels companys d'en Sal agafen les bosses i prenen l'autopista per rodar pel país. El periple número u té inici el mes de juliol de 1947. El protagonista, en Sal Paradise, decideix anar tot sol a visitar en Dean a la costa Oest dels Estats Units, a San Francisco, i aquest es converteix en el primer viatge descrit a l'obra, des del litoral Est fins Nova York, passant per Denver. Ningú no l'acompanya.

Encara a la costa Est, el protagonista es troba a Paterson,^① Nova Jersey, no gaire lluny de Nova York,^② on resideix amb la seva tieta. És allà on passa estones amb alguns dels seus amics més propers. Estem parlant d'en Dean, amb el qual no té massa confiança en el moment inicial d'aventurar-se. En Dean viu amb la seva muller **Marylou**, amb qui s'acaba de casar. La Marylou representa Nova York, la costa Est, la casa dels *beats*. Una altra de les dones esmentades de Nova York és la **Jane Lee**, una criminal drogoaddicte perseguida per la policia americana amb la seva filla a braços, però no protagonitza cap mena d'acció de gran importància a la trama de la novel·la, no fins més tard. En tot cas, la Marylou esdevé la primera —com ho diria?— víctima del menyspreu per part d'un home a l'obra. Recordem quins eren els seus trets físics: una dona menuda, molt prima i maca, rossa i de cabells rinxolats, dolça de caràcter però ferma amb els seus propòsits. La Marylou estimava massa en Dean, però a mi em queda el dubte si en Dean li guardava el mateix afecte a la jove. Sovint els trobarem estirats al llit en roba interior —o sense—, perquè «per a ell el sexe era l'única cosa important i sagrada en la vida» (p. 10). El fet és que en Dean «portava el seu turment en el seu penis agonitzant» (p. 58), més tard entendrem per què i com hi feia front. Però el vitalisme i el dinamisme d'en Dean el porta no només a fer l'amor amb la Marylou, sinó també a tractar-la com la seva minyona. Amb les presses, i de manera sobtada, en un moment en Dean va pensar i decidir «que el que calia era fer que la Marylou fes l'esmorzar i escombrés el terra» (p. 11). Doncs sí, la Marylou havia, a la força, de cuinar i netejar perquè en Dean era impensable que ho fes. És com si en Dean donés per evident que qui ha de fer-ho és la Marylou, que ella és la més indicada per a la feina. Ja, de ben aviat, trobem un tòpic: totes les dones són relacionades amb la cuina i la neteja. Sobretot amb la cuina. Aquesta concepció masculista s'anirà repetint constantment al llarg de la novel·la.

En canvi, les baralles entre la parella eren força habituals i constants i la Marylou en diverses ocasions va sentir la necessitat de revenja, de fer-se notar: «[En Dean] va tenir una baralla amb la Marylou al seu apartament [...] i ella estava tan furiosa i tan baixament i profundament venjativa que va denunciar a la policia alguna acusació boja, histèrica, falsa i inventada, i en Dean va haver de fotre el camp» (p. 11). Potser la Marylou estava farta que en Dean no li mostrés l'afecte suficient, o que la tractés com allò que no es mereix. És per això

que, segons en Sal, la Marylou «a més de ser una noieta molt dolça, era terriblement beneïta i capaç de fer coses terribles» (p. 11). En Dean, però, mai no s'ha mostrat gaire afable pel que fa a la seva dona i, quan és preguntat per on ronda la Marylou, el noi respon, insultant-la, que «semblava que ella havia guanyat alguns dòlars fent de puta i havia tornat a Denver, “la mala puta”!» (p. 11).

Per altra banda, el sexe era tan urgent i tan imprescindible per a en Dean que sovint anava a buscar a en Sal per quedar amb noies ara d'aquí, adés d'allà: «Vinga, noi, que aquelles nenes no s'esperaran, corre» (p. 12). Així és, la promiscuïtat és tractada naturalment a la novel·la des d'un bon començament. De fet, en Dean personifica aquesta necessitat sexual humana i la materialitza amb la figura d'una dona, tot comparant-la amb altres necessitats bàsiques de l'ésser humà com, per exemple, la nutrició: «Mentre pugui tenir una xati amb aquell foradet entre les cames, nen, i mentre puguem *menjar*, noi, em sents? Tinc *gana*, estic *afamat*, ‘nem a *menjar de seguida*! —i corriem tot seguit a menjar» (p. 17). La dona era com el menjar, una necessitat puntual. I no fa falta comentar que el to utilitzat és completament despectiu, perquè és evident.

Fos com fos, en Sal volia marxar de Nova York. Estava escrivint un llibre i freturava d'esbargir la boira. A més, tots els del grup rondaven pel país —fins i tot en Dean, que havia marxat a Denver— i ell no havia d'ésser menys. Va agafar els pocs diners que havia estalviat i va fer un primer intent de fugida sense èxit a través de la Ruta 6, que creua tot el país des de Cape Cod, a Nova Anglaterra, fins Ely, Nevada. Però abans havia d'arribar a Bear Mountain, de manera que agafa el metro i el tramvia, que el condueixen fins el riu Hudson, a les afores de Nova York, i, després, fa autoestop fins Bear Mountain. Per contra, la nit és tempestuosa i les coses no rutllen com el protagonista havia desitjat, així és que només aconsegueix que un cotxe el torni un altre cop al centre de Nova York. El conductor li suggereix que vagi pel túnel Holland fins Pittsburgh, i d'allà directe a Chicago. Des de Chicago ja aniria a Denver fàcilment, on havia quedat amb el seu amic Roland Major. S'hi estaria una temporada i després aniria a San Francisco, on havia quedat amb el seu altre amic, en Remi Boncoeur. Això no obstant, s'enrabiava pels diners i, sobretot, pel temps que ha malgastat. Per aquesta raó, el dia següent decideix agafar el bus directe a Chicago, per ésser-hi abans. Aquest bus passa per l'estat de Pennsilvània, per una ciutat de la planura d'Ohio nomenada Ashtabula,^③ i per Indiana fins arribar al seu destí, Chicago.^④ Just la tarda següent, des de Chicago agafa un altre bus cap a Joliet,^⑤ Illinois. Un cop allà, fa autoestop i un camió el porta per la Ruta 6 fins el punt en què aquesta es creua amb la Ruta 66, la famosa carretera mare dels Estats Units. Allà a la cruïlla, una dona el porta en el seu cotxe fins Iowa.

Una dona! Miraculosament, aquest és l'únic personatge femení que el recull durant aquest primer viatge. «Era una dona de mitjana edat, realment mare de fills de la meua edat i volia que

algú l'ajudés a conduir fins a Iowa» (p. 22). Val a dir que em sorprèn que sigui una femella, però no és tan estrany atès que se la presenta com un ésser innocent, un xic vulnerable, que necessita l'assistència i la cooperació d'un home durant el trajecte. Perquè Kerouac descriu el cotxe convencional d'aleshores ple amb «vells conduint i les dones assenyalant les vistes o corbades sobre mapes mirant-ho tot amb expressions sospitoses» (p. 29). És a dir, l'home dirigeix; la dona, mira. Així, els dos condueixen a través d'Illinois i de Iowa, creuen el pont de Davenport,⁶ tot travessant el riu Mississippí i trepitjant Rock Island.

Un camió l'acaba d'apropar fins Iowa City,⁷ Iowa, i, després, fins Des Moines.⁸ Com era d'esperar, a l'estat de Iowa el protagonista es fixa en les joves que hi veu, i és que per a en Sal «les noies més maques del món viuen a Des Moines». «Hi havia els grups de noies més maques a tot arreu on mirava a Des Moines aquella tarda —tornaven a casa de l'institut—, però aleshores jo no tenia temps per a pensaments d'aquests i em vaig prometre una bona gresca a Denver» (p. 25). Vés a saber què faria, a Denver, amb les noies. Deixa enrere Des Moines i un granger el porta fins Adel,⁹ Iowa, on se li acobla un buidaampolles que busca una nova vida i junts fan autoestop fins Stuart,¹⁰ Iowa. Es deia Eddie i mostrava un entusiasme cap al nomadisme impressionant. Junts agafen un bus que els condueix per Council Bluffs,¹¹ Iowa, fins Omaha,¹² Nebraska. Després, des de la vall del riu Platte, un home els demana ajuda per portar els seus dos cotxes cap a Grand Island,¹³ Nebraska, i hi accedeixen.

De camí, cal fer esment a una parada que realitzen en una àrea de descans on la cambrera —una dona, «la mamà»— «havia fet l'empanada de cireres més bona de tot Nebraska» (p. 28). Tornem al tòpic que les dones cuinen i els homes mengen el que elles han cuinat. En realitat, tots, tots, *tots*, els empleats dels bars i restaurants que aniran apareixent seran dones, naturalment descrites com fracassades, reines de l'insuccés i amb una prosperitat imprecisa; a més, sovint seran menyspreades pels personatges masculins: «en Ray va dir puta a la cambrera» (p. 67). A tall d'exemple, a l'àrea de descans l'home que els havia recollit cridà: «Mama, porta'm menjar, si no començaré a menjar-me a mi mateix cru o alguna idea ximple com aquesta. [...] I fot-li també unes mongetes» (p. 28). Es tracta, potser, d'una mena d'intimidació cap al gènere femení. A mitjans de segle XX, la comunitat era massa classista i l'ordre social estava ben decidit: la dona havia d'ésser a disposició de l'home i mai no podia assolir l'èxit. Això es subratllava més a les poblacions petites, provincianes, on els habitants eren tot el contrari a cosmopolites i la tradició prenia tota la consideració d'un poble. «La mamà», doncs, estava força acostumada a aquestes contínues exigències i no tenia oportunitat de protestar, només de cuinar.

El viatge segueix. Deixen enrere l'àrea de servei i fan autoestop fins Shelton,¹⁴ Nebraska, i, després, fins Gothenburg,¹⁵ del mateix estat. Aquí en Sal es puja sobre una camioneta *pickup* amb més rodamóns que va directa fins Los Angeles, Califòrnia. Això no obstant, no els

acompanya tot el trajecte. L'itinerari que segueix en Sal amb la camioneta, assegut a la caixa posterior, és el següent: North Platte,⁽¹⁶⁾ Nebraska (on paren a «un restaurant portat per un grup de dones» [p. 34]; perquè era essencial dir-ho, és a dir, era una cosa extraordinària de la qual calia fer esment perquè tots els restaurants eren portats per homes... no sé si m'enteneu); Ogalalla,⁽¹⁷⁾ Nebraska; i finalment Cheyenne,⁽¹⁸⁾ Wyoming (on en Sal dedica un poema a una cambrera al darrere del tiquet del compte i que, quan aquesta el rebutja perquè diu que havia quedat amb el seu xicot, en Sal li pregunta: «No pots treure-te'l de sobre?» [p. 42]). Què importa que la cambrera tingués un xicot que l'estava esperant? No podia aquesta noia desfer-se'n de l'home que estimava per tenir sexe una estona amb en Sal, un rodamón qualsevol que està recorrent Amèrica per afició amb poc més de cinc dòlars a la butxaca? Bé, en Sal tampoc no tenia res a perdre i va optar per provar, però no va tenir pas en compte que una relació amorosa hi era en joc per un simple coït desinteressat. Això intensifica la meua teoria que la dona era només un objecte sexual. Vejam més exemples. Allí, a Cheyenne, «vam trobar dues noies, una rossa jove i maca i una moreneta i rodanxona. Eren estúpides i tristes, però ens les volíem fer» (p. 43). Volien *fer-se-les*, o sia, només volien aconseguir *fotre-se-les*, malgrat que eren «estúpides» i que, seguidament, fa referència a una d'elles com «aquesta noia trista» (p. 44), desdenyant-la. Perquè no es refereix que la noia està afligida per algun esdeveniment dolorós, sinó que «trista» pren la connotació que la noia és deplorable, insignificant.

Passat Cheyenne, en Sal fa autoestop fins Longmont,⁽¹⁹⁾ Colorado. A Longmont torna a haver-hi una cambrera per la qual, òbviament i miraculosa, el protagonista se sent atret: «A propòsit, aquest batut, me'l va fer una noia de Colorado molt maca, i era també tota somriures, vaig sentir-me agraït» (p. 45). A Longmont, però, no s'hi està gaire temps i fa autoestop ja directament fins Denver,⁽²⁰⁾ on es reuneix amb en Roland Major. Allà a Denver, en Sal rememora anècdotes d'en Dean. Explica com una de les especialitats del noi era la d'«anar a arreplegar noies a la sortida de l'institut a la tarda, portar-les a les muntanyes, follar-se-les i tornar per dormir a qualsevol habitació barata d'hotel disponible a ciutat» (p. 48). Es tracta o no es tracta la dona, per tant, d'un joguet sexual? Queda més que evident. I la veritat és que en Dean, en aquella època, mentre tots es trobaven a Denver, «feia l'amor amb dues noies alhora, la Marylou, la seva primera muller, que l'esperava en una habitació de l'hotel, i la **Camille**, una noia nova, que l'esperava en una altra habitació de l'hotel». I, com era d'esperar, «és clar que cap d'elles no sap el que passa» (p. 52-53). La Camille és una de les dones que representa Denver. No és pas descrita gaire físicament, només que és una morena amb cuixes «cremoses», però s'esmenta que li agrada pintar —havia dibuixat en Dean nu «amb una enorme verga» (p. 55) i ho havia penjat a la paret—, i també el fet que no volia acomiadar-se d'en Dean quan se n'anava i demanava que tornés amb ella puntual demostra que s'havia apassionat pel noi.

D'alguna manera, en Dean jugava amb elles. A més a més, la relació d'en Dean i la Marylou s'havia complicat massa, per les baralles i per altres temes que no queden del tot explícits, i la Marylou té clar que ha de divorciar-se d'ell. Això no obstant, com ja he esmentat abans, la Marylou encara estima en Dean. És per això que, mentre tramitaven els papers del divorci, i tot i estar-hi d'acord, «insisteix en continuar cardant mentrestant. Diu que l'estima... i el mateix diu la Camille» (p. 53). La Marylou prefereix gaudir del present, sense pensar gaire en el que el dia de demà els prepara; anteposa tenir sexe amb ell mentrestant, perquè l'estima, tot i que sap que en un futur hauran de separar-se. Les noies, una mica més innocents en aquest aspecte, senten una gran atracció cap a aquell ésser baronívol que els dóna plaer i amb qui comparteixen intimitats que no comparteixen amb ningú més, però sembla que per a en Dean és només un simple entreteniment, això d'anar alternant de manera divertida el temps amb la seva exdona i l'«hora de somieig amb la Camille» (p. 56). De fet, quan en Sal arriba a Denver i topa per primer cop amb en Dean, aquest últim veu «absolutament necessari sortir amb ell i trobar-li una noia», i la veritat és que en Dean «coneixia totes les noies de Denver» (p. 54), així que podia aconseguir-ho fàcilment.

Finalment li presenta una de les **germanes Bettencourt**, la Rita: «Tinc precisament la noia que t'espera en aquest precís minut... si no està treballant» (p. 55). Perquè —ho heu endevinat— la Rita també treballava de cambrera. El més divertit és que, a l'interval, mentre en Sal intenta lligar-se la Rita, en Dean ha «d'anar a cardar amb la seva germana Mary» (p. 55). Però, ep!, que aquí qui no corre, vola! Perquè en Ray Rawlins, aquell amic de la infància de Denver, «quan va arribar a la porta, es va treure la camisa i la samarreta i va començar a amanyagar aquella absoluta estranya, la Mary Bettencourt» (p. 56). Ni tan sols es coneixen, són desconeguts els uns pels altres, però res no impedeix els homes de ficar la mà al cos de les noies. I elles, prudents, no diuen res, deixen fer. Fins i tot a les festes són considerades com un objecte més, un estri essencial però tractat a part. «En Ray Rawlins va trucar a tots els coneguts i els va dir que portessin whisky; després va anar a la seva agenda a buscar noies» (p. 58). Així és, en una festa ha d'haver-hi alcohol, música, una mica de menjar... i dones.

Una altra de les femelles que protagonitzen la trama a Denver és la germana d'en Ray, la **Babe Rawlins**, una jove força activa i emprenedora, esportista, una autèntica «nina de l'Oest» (p. 58). És una de les més respectades a la novel·la, però no s'absté de realitzar les activitats que, pel seu sexe, li pertoquen: «Les noies, la Babe i la Betty, havien cuinat un plat de mongetes i salsitxes» (p. 65).

Després d'haver romàs aproximadament un mes i mig (no queden clares les referències temporals) a Denver, «jo» —en Sal— «frisava per arribar a San Francisco» (p. 67). Veritablement, «tothom marxaria a Frisco» (p. 70), així que era hora d'abandonar Denver i llançar-se a la ciutat costanera de San Francisco, una de les ciutats més importants per a la

generació *beat*. D'això, queden reminiscències al llibre que es plasmen perfectament amb l'emoció i la inquietud per part dels personatges per arribar a San Francisco: «El viatge d'autobús des de Denver a Frisco va ser tranquil excepte que tota la meva ànima feia salts a mesura que ens acostàvem a Frisco» (p. 72). L'itinerari concret va ésser el següent: Denver, Colorado; Creston,⁽²¹⁾ Wyoming; Salt Lake City,⁽²²⁾ Utah; Reno,⁽²³⁾ Nevada; Truckee,⁽²⁴⁾ Califòrnia; Sacramento,⁽²⁵⁾ Califòrnia; Oakland,⁽²⁶⁾ Califòrnia; San Francisco,⁽²⁷⁾ Califòrnia. Allà a San Francisco, va visitar Marin City i també Mill Valley i, d'alguna manera, Kerouac va fusionar els noms en una sola ciutat fictícia: *Mill City*.⁽²⁸⁾

Un cop a Mill City, a San Francisco, on vivia en Remi, la dona per excel·lència és la **Lee Ann**. La Lee Ann és la nòvia d'en Remi Boncoeur i, si recordem la seva descripció, és una jove atractiva i dolça, però odiosa i renyaire. En Remi vivia amb la Lee Ann, els dos junts, a San Francisco; segons ell, la Lee Ann «era una cuinera collonuda» (p. 18). Era d'esperar, és clar; totes les dones, d'una manera o de l'altra, cuinen, i ho fan molt bé. A la Lee Ann, però, no li agradava en Sal i es barallava força sovint amb en Remi. Això no obstant, en Remi havia deixat clar quines eren les normes pel que fa a la convivència. «La situació era aquesta: [...] jo no tocaria la Lee Ann. En Remi va fer immediatament un discurs sobre això»: «No vull trobar-vos juguetejant quan us creieu que jo no miro» (p. 75), els va dir. Pràcticament, en Remi porta la relació al límit: ja podem parlar de possessió. La Lee Ann és seva, i de ningú més. Bé, per una banda és comprensible. A qui li agrada que flirtegin amb la seva parella? En canvi, establint aquestes pautes en Remi deixa entendre que hi ha la possibilitat que en Sal pugui intentar alguna cosa amb la seva xicota. Déu no ho vulgui, vés a saber què li faria. El cas és que la Lee Ann, fos de la manera que fos, li pertanyia. Era, per tant, un objecte sexual que només ell podia utilitzar. Ara bé, la Lee Ann n'era poc, de babaua! Ans al contrari, jo la definiria com una autèntica *femme fatale*. Queden clars els seus propòsits a la vida: la noia només vol un home que la pugui mantenir econòmicament i pugui pagar-li tots els seus luxes. I és que la Lee Ann era tan pessetera que en Sal més d'un cop es refereix a ella com «aquella harpia salvatge» (p. 89). De fet, s'havia apropiat a en Remi perquè es pensava que tenia molts diners, ja que se'ls gastava bojament quan sortien de festa, però la veritat és que en Remi va escàs de metàl·lic. Per consegüent, la Lee Ann l'amenaça diversos cops d'abandonar-lo i de buscar-se'n un que pugui satisfer els seus capricis. Un cas pràctic d'això és quan li diu que se n'aniria amb en Jimmy, el cap d'un hipòdrom, un home ric i ben plantat que havien conegut el dia anterior. És llavors quan en Remi, amb repugnància i un cert toc d'ironia, li contesta: «Sents això, Sal? La Lee Ann se n'anirà a lligar-se un caixer de l'hipòdrom. No oblidis portar l'escombra, reina, els cavalls es menjaran molta civada aquesta setmana amb els meus cent dòlars» (p. 88), perquè ells havien perdut cent dòlars en apostes. D'aquesta manera, i ximplement, en Remi estava relacionant la seva xicota amb la neteja, una activitat tradicionalment destinada a les dones. A la Lee Ann, tot i així, no sembla importar-li gaire i quan ho veu complicat amb en Remi, que ja

no té ni un duro, vol provar de lligar-se el seu padrastre, que és un metge molt conegut: «La Lee Ann estava impressionada i desitjava conèixer el seu padrastre. Es pensava que podria ser una bona presa, ja que el fill no ho era» (p. 90). Això recalca la seva faceta de dona interessada.

A San Francisco, en Sal «ho intentava tot per lligar-me una noia. Fins i tot vaig passar tota una nit amb una noia en un banc de jardí, sense èxit» (p. 86). Però el que realment volia en Sal era tenir sexe amb alguna nena maca; en canvi, no tenia gaire per mà com es feia, no sabia quin era el truc, no s'assemblava pas a en Dean o a en Remi o a qualsevol altre del grup. Per contra, a Frisco —em temo que se m'ha enganxat el llenguatge argòtic dels *beats* i de Kerouac— les coses es compliquen. La relació entre en Remi i la Lee Ann es trenca definitivament, en Remi es desentén d'en Sal i el manuscrit que havia redactat no és acceptat enlloc. El pobre noi es queda penjat, sol i desemparat, però decideix que no pot tornar-se'n de la costa Oest sense visitar Hollywood. Fa autoestop i passa per diverses ciutats californianes com Madera,⁽²⁹⁾ Fresno⁽³⁰⁾ i Bakersfield.⁽³¹⁾ I, a aquesta última, topa amb una mexicana a l'estació d'autobús que el deixa enlluernat: és «la noia mexicana més graciosa que em podria imaginar» (p. 94). El seu nom és Teresa —**Terry**, afectuosament— i és, segons el meu criteri, un dels personatges fonamentals d'*A la carretera*. Quan en Sal la descriu físicament, cal remarcar com se centra, abans que res, en els seus atractius sexuals: «Els pits de la noia eren drets i autèntics; els seus malucs petits tenien un aire deliciós; els seus cabells eren negres, llargs i llustrosos; i els seus ulls eren unes coses grans i blaves amb una gran timidesa al fons» (p. 95). Coincideixen a l'autobús i es posen a parlar; s'agraden i decideixen anar junts a Los Angeles.⁽³²⁾

És curiós com amb la Terry és l'únic personatge amb qui sorgeix un amor vertader, una estima real, i no només sexe. La Terry tenia un marit, però ella l'havia abandonat perquè la picava. El maltractament de gènere, així mateix, és un tema freqüent a l'obra. També tenia un fill, en Johnny, que havia deixat amb la família a unes barraques prop d'unes vinyes al seu poble natal, Selma (*Sabinal*), Califòrnia. S'estableix una bona química entre els dos: no es coneixien, però ja es desitgen «d'una manera total». «Els seus muscles petits em tornaven boig. No em cansava d'amanyagar-la. I ella estava encantada» (p. 96). Sembla ésser el primer cas d'amor recíproc; en Sal realment estima la dona, i el sexe que mantenen és maco i tendre: «Jo li vaig prometre un amor bonic. El meu desig no tenia límits» (p. 96). Per fi havia trobat la noia que el feia feliç, una noia a qui estimar de debò: «Aquesta era la meva nena, la que m'agradava, i l'hi vaig dir» (p. 96).

Amb tot plegat, Main Street feia «l'olor de putes d'una gran ciutat» (p. 96). No sé quina deu ésser aquesta olor, de fet no sabia que les putes tenien una flaire especial. Potser feien olor a perfum, a pintallavis, a vergonyes... És així realment com flaire Main Street? En tot cas, es tracta d'una relació una mica estranya. És a dir, Kerouac compara el sentiment que provoca l'aire, l'atmosfera, d'una ciutat tan magnífica amb la professió força tabú d'unes dones que,

segurament, no tenen cap altre remei que fer ús del seu cos per mantenir-se vives. I, parlant de prostitutes, com que tot anava tan bé amb la Terry, en Sal va «començar a tenir la idea boja i paranoica que [...] la Terry era una petita i vulgar puta que treballava els autobusos combinant cites com la nostra» (p. 97). És una acusació un pèl violenta, sí, però suposo que en aquella època hom no podia fiar-se ni de la seva ombra. La desconfiança hi és, tot i que en Sal no fa pública la insinuació, la qual queda sols en el seu pensament. Beuen una mica de whisky i, de sobte, indignada, la Terry l'acusa d'ésser un macarra, un *xulo*: «Tu ets simplement un macarra com tots els que he trobat, tothom és un macarra» (p. 98). Que irònic! Ara ja ho tinc clar: hom no es fiava ni de la seva ombra, i menys encara si s'acabaven de conèixer. Es barallen una estona —fins i tot la Terry fa el gest d'anar-se'n—, però, màgicament, s'adonen que estan fets l'un per l'altre, que de veres valen la pena, i fan l'amor per reconciliar-se. Es queden un parell de dies junts a Los Angeles i, encara, caminen «entre els cambrers fracassats i les noies que rentaven plats i no feien cap esforç per amagar-se el seu fracàs» (p. 102). És això a què em referia abans: les dones, mancades d'èxit, desastroses, netejaven sense cap mena de vergonya.

Sigui com sigui, decideixen que en Sal acompanyarà la Terry a Sabinal viuran junts una temporada i cuidaran tots plegats d'en Johnny, el fill de la Terry. Per arribar-hi, passen per una ciutat californiana anomenada Arcadia.⁽³³⁾ A Sabinal,⁽³⁴⁾ coneixen a tota la família de la Terry, inclosos en Ponzo, un amic, i en Rickey, el seu germà. I, és clar, el flirteig també hi és present: junts anaven «a veure les noies i a intentar lligar-ne algunes per a ell [en Ponzo] i en Rickey» (p. 108). Tanmateix, una de les coses ocorregudes a Sabinal que més em sorprèn és que en Sal es qüestionï com a pare quan no se li dona gens bé un dels treballs que troben per guanyar diners: recollir cotó fluix. «Quina mena de pare era jo que no podia mantenir el meu propi cul, i molt menys els d'ells?» (p. 112). Aquest és un altre dels clíex característics del moment: l'home és qui ha de treballar i qui ha de portar els diners a casa; la dona, la que ha d'ocupar-se de la llar. El tòpic és present fins el punt que, si en Sal no ho fa el suficientment bé, podia de debò cuidar correctament en Johnny, el fill de la Terry? Podia, realment, anomenar-se un pare honorable?

Si més no, en Sal no era l'únic que qüestionava. Els membres de la família de la Terry «li deien que era una puta perquè havia deixat el seu marit que no servia per res i havia marxat a LA i els havia deixat en Johnny» (p. 114). Així, doncs, el maltractament cap al gènere femení no només és físic, sinó també psicològic. Ni tan sols la seva pròpia família li dona suport perquè la Terry s'ha atrevit a fer allò que ningú aleshores hagués gosat fer: marxar de casa. Per consegüent, la Terry guanya una mala imatge per tot el poble: fins i tot l'amo de la granja on en Sal s'allotja l'al·ludeix com «aquella puteta mexicana» (p. 116).

S'enceta l'octubre, arriba la tardor i, en conseqüència, el fred. En Sal i la Terry han de divergir finalment. Aleshores, les paraules que li dedica la noia demostren i fan evident aquest amor vertader que s'ha format entre els dos joves:

«—Sal, vull anar a Nova York amb tu.

—Però com?

—No ho sé, amor. Et trobaré a faltar. T'estimo» (p. 116).

A en Sal també li costa deixar-la enrere, no hi ha dubte que s'ha enamorat de debò. Acorden que es veuran a Nova York en breu, però ambdós saben que es menteixen: aquest és l'últim adéu, mai no es tornaran a veure. L'amor entre la Terry i en Sal ha estat preciós, veritable, envejable, però ha sigut fugaç. De fet, tots els amors que han anat apareixent a l'obra han resultat fugaços: la Marylou i en Dean s'han divorciat, la Lee Ann i en Remi s'han enfadat i han tallat, i la Terry i en Sal han de separar-se dramàticament. Potser els personatges *beat* no apostaven per la unió eterna entre un home i una dona, potser pensaven que no era quelcom possible. Potser no creien en l'amor, només en el sexe.

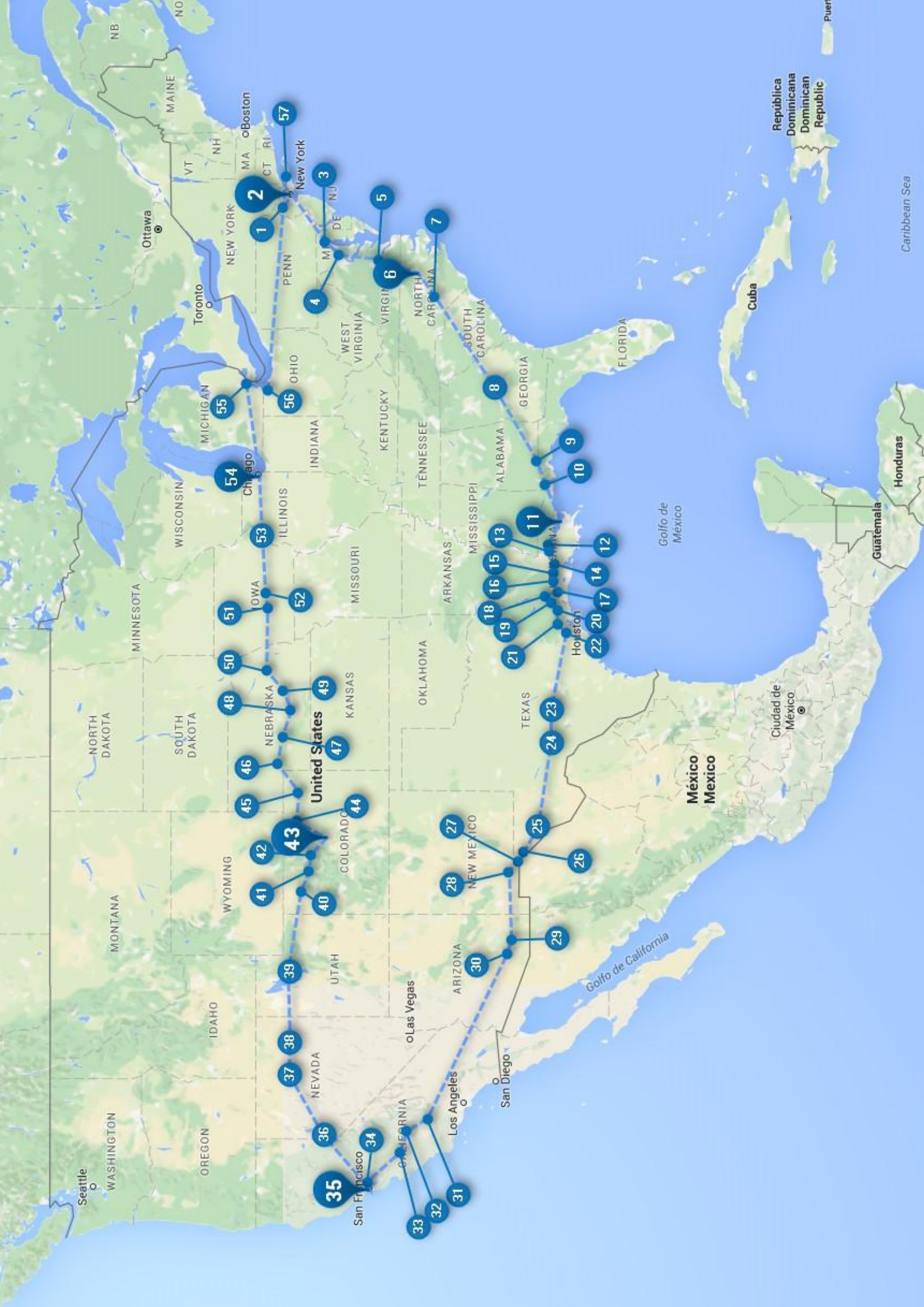
El viatge a l'Est és ràpid: primer, en Sal fa autoestop fins Los Angeles. Allà, agafa el bus cap a Pittsburgh, que segueix el següent itinerari: Los Angeles,⁽³⁵⁾ Califòrnia —per segon cop—; Indio,⁽³⁶⁾ Califòrnia; Blythe,⁽³⁷⁾ Califòrnia; Salomé⁽³⁸⁾ i Flagstaff,⁽³⁹⁾ del desert d'Arizona; l'estat de Nou Mèxic en general; Dalhart,⁽⁴⁰⁾ Texas; els estats d'Oklahoma i Kansas; St. Louis,⁽⁴¹⁾ Missouri; Indianapolis,⁽⁴²⁾ dels camps de blat d'Indiana; Columbus,⁽⁴³⁾ Ohio; Pittsburgh,⁽⁴⁴⁾ Pennsilvània. Durant el trajecte, el personatge més destacable és una dona que l'acompanya amb qui es fa companyia. Ella el porta a restaurants i li paga tots els menjars; fa el possible per enamorar-lo, però la relació no arrela: en Sal encara no ha oblidat la Terry i no està preparat per estimar ningú més. Un cop a Pennsilvània, en Sal fa autoestop fins Harrisburg⁽⁴⁵⁾ i fins Allentown⁽⁴⁶⁾ i, tot seguit, un home el porta directe cap a Nova York, on es posarà a treballar de nou en el manuscrit que ha estat rebutjat i que havia deixat una mica abandonat.

Comptat i debatut, quan arriba de nou a casa de la seva tieta es troba amb una sorpresa: en Dean l'havia anat a veure mentre ell l'havia buscat a San Francisco malgrat que, de fet, ell havia anat a l'Oest per conèixer-lo. Irònic, oi?

SEGON VIATGE: 1949

Ara sentia de nou el microbi, i el nom del microbi era Dean Moriarty i jo era en camí de tornar una altra vegada a la carretera.

Jack KEROUAC



LLEGENDA

- | | | |
|---|-------------------------------|----------------------------|
| 1. Paterson, Nova Jersey | 20. Beaumont, Texas | 39. Salt Lake City, Utah |
| 2. Nova York, Nova York | 21. Liberty, Texas | 40. Craig, Colorado |
| 3. Baltimore, Maryland | 22. Houston, Texas | 41. Kremmling, Colorado |
| 4. Washington D. C. | 23. Fredericksburg, Texas | 42. Tabernash, Colorado |
| 5. Richmond, Virgínia | 24. Sonora, Texas | 43. Denver, Colorado |
| 6. Rocky Mount, Carolina del Nord («Testament, Virgínia») | 25. Van Horn, Texas | 44. Greeley, Colorado |
| 7. Dunn, Carolina del Nord | 26. Clint, Texas | 45. Sterling, Colorado |
| 8. Macon, Georgia | 27. El Paso, Texas | 46. Ogalalla, Nebraska |
| 9. Flomaton, Alabama | 28. Las Cruces, Nou Mèxic | 47. Gothenburg, Nebraska |
| 10. Mobile, Alabama | 29. Benson, Arizona | 48. Kearney, Nebraska |
| 11. Nova Orleans, Louisiana | 30. Tucson, Arizona | 49. Grand Island, Nebraska |
| 12. Baton Rouge, Louisiana | 31. Bakersfield, Califòrnia | 50. Columbus, Nebraska |
| 13. Port Allen, Louisiana | 32. Tulare, Califòrnia | 51. Des Moines, Iowa |
| 14. Lawtell, Louisiana | 33. San Joaquín, Califòrnia | 52. Newton, Iowa |
| 15. Eunice, Louisiana | 34. Oakland, Califòrnia | 53. Davenport, Iowa |
| 16. Kinder, Louisiana | 35. San Francisco, Califòrnia | 54. Chicago, Illinois |
| 17. DeQuincy, Louisiana | 36. Reno, Nevada | 55. Detroit, Michigan |
| 18. Starks, Louisiana | 37. Battle Mountain, Nevada | 56. Toledo, Ohio |
| 19. Deweyville, Texas | 38. Elko, Nevada | 57. Long Island, Nova York |

Ja ha passat més d'un any i ens trobem al Nadal de 1948, a la fictícia població de Testament, Virgínia, a casa d'en Rocco, el germà d'en Sal. En Sal ha acabat, per fi, el seu llibre i, quina sort!, li ha estat acceptat pels editors. Ha anat a passar les vacances amb la família i no ha vist ningú més des d'aleshores. Però és allà, a can Rocco, on de sobte apareixen a la porta de la casa en Dean, la Marylou i l'Ed Dunkel. L'havien vingut a buscar, volien més aventures.

Van entrar a la casa una estona. «La meva cunyada va preparar alguna cosa per menjar i els tres esgotats viatjants van asseure's» (p. 128). Tothom s'hi va relaxar i la cunyada, una dona, prepara el vermut. Típic. De més a més, semblava que els personatges havien canviat: «Vaig pensar que ara [la Marylou] semblava més gran i més maca» (p. 128). Havia madurat i s'havia embellit. De fet, havien passat unes quantes coses des d'aquella tardor de 1947: en Dean havia viscut molt content amb la Camille a San Francisco i «havia esdevingut pare d'una noieteta molt maca, l'Amy Moriarty» (p. 128). Sí, nois, en Dean ja és pare. Doncs bé, ara haurà de prendre responsabilitats... o no.

Perquè em fa l'efecte que en Dean encara estima la Marylou. «Tot d'un plegat va perdre el cap quan baixava pel carrer un dia [...], va calmar els recels de la Camille i li va dir que tornaria un mes després» (p. 128). En altres paraules, la va deixar sola, amb la filla, i va anar a buscar la Marylou: «De sobte va tenir un desig explosiu de trobar de nou la seva primera dona, la Marylou» (p. 129), que en aquella època era a Denver. El que va fer en Dean va ésser «anar de seguida a trobar la Marylou en un hotel. Van tenir deu hores d'amor salvatge» (p. 130-131). El noi «va suplicar de genolls la joia del seu ésser» (p. 130). La Marylou, la joia del seu ésser! Com és evident, van quedar-se junts. Està clar que seguia jugant amb elles: vivia i tenia un fill amb la Camille, però estimava i tenia sexe a amagades amb la Marylou. Es barallen, es divorcien, se separen, però finalment tornen perquè s'enyoren. Perquè *s'amen*. I és que «la Marylou era l'única noia que en Dean havia estimat realment» (p. 130), i ho diu en Sal, un dels pocs personatges que el coneix i l'entén de debò. El més bo és que el mariner que els acompanyava —un home a qui havien recollit perquè els pagués la gasolina— ho trobava absurd i estava una mica cabrejat perquè havien interromput el seu viatge per anar a buscar l'exdona d'en Dean. Per això, «per calmar el mariner, en Dean el va lligar amb una noia en una habitació d'hotel sobre el bar on la vella colla dels billars sempre anava a mamar» (p. 130), a beure alcohol, a emborratxar-se. Ara utilitzen la dona com un objecte de consol, com una mena de sedant. I en Dean, pel que fa a les noies, sap com fer-ho; ningú no l'impediria de fer el que el seu cor li deia.

Un cop es van trobar, en Dean havia implorat «un cop i un altre a la Marylou una comprensió pacífica i dolça d'amor pur entre nosaltres per sempre, deixant de banda tots els tràngols...» (p. 142), és a dir, deixant enrere totes les baralles que havien tingut. Però en Dean tem que la Marylou faci ús del seu poder, ara que ell l'estima de debò: «Ella no comprèn com l'estimo, està preparant la meva perdició» (p. 142). Es tracta, realment, de l'única dona a qui en Dean ha

estimat de veritat. Per sùmmum, ell mateix afirma «*et conec, et conec, reina!*» (p. 132), emfasitzant l'«*et*», com dient que, de totes les dones amb qui ell havia tingut relacions sexuals, vertaderament només l'havia arribat a conèixer a *ella*.

Per altra banda, «l'Ed havia trobat una noia que es deia **Galatea** que vivia a San Francisco dels seus estalvis» (p. 129). És a dir, tenia diners, i és aquesta una de les poques raons per la qual havien decidit portar-la, perquè pagués els proveïments i les despeses; els protagonistes ho miren tot pel forat d'un ral. Però «ella només els acompanyaria si ell es casava amb la Galatea. En uns pocs dies de remolí l'Ed Dunkel va casar-se amb la Galatea» (p. 129). Usen la dona de caixa i, a més a més, s'hi casa sense que hi hagi cap mena d'amor veritable. *Por el interés te quiero, Andrés*, oi? Bé, aquest és un dels innumerables casos de casament per conveniència, més tard en veurem més exemples. Però la dona se separa a mig camí perquè està cansada, i no apareixerà fins més tard.

I no era pas l'única caixa. De camí de San Francisco a Rocky Mount, els nois «van recollir també una dona amb una filla idiota per quatre dòlars de gasolina fins a Arizona» (p. 129). Una dona fent autoestop? Em penso que és l'única femella que trobarem aixecant el polze a l'obra i, menys, acompanyada de la seva filla. I per què era idiota, la filla? Potser era avorridora, trista? Mai no ho acabaré d'entendre. I el que em pregunto jo és: havien estat abandonades pel marit? No seria el primer cas, ni l'últim. Fos com fos, en Dean es va «entendre del tot» amb la nena. Vés a saber què van fer, perquè era «una animeta tan dolça» (p. 129)... Però dolces, per en Dean, ho eren totes les dones. Quan les veia, l'atracció i el delit feia que les apuntés amb el dit, i els sons que ell mateix emetia delataven que de veritat li queia la bava: «Mi-te-la —va dir, dret, amb un dit flonjo, assenyalant, assenyalant-se amb un somriure idiota—, aquella petita beutat negra. Ah! Hmm!» (p. 133).

Val a dir que es descriu l'itinerari que havien seguit en Dean, l'Ed i, més tard, la Marylou abans no havien arribat a Testament a la cerca d'en Sal, però no el traço perquè no és el propi Sal qui l'interpreta. Aquest segon viatge està dividit en dues parts, les quals he decidit considerar com una de sola perquè juntes tenen la llargada perfecte d'un gran viatge. La primera part, a l'hivern, poc després de Cap d'Any, és la que explicaré a continuació. La segona part té lloc a la primavera —amb un petit descans enmig—, i la detallo tot seguit de l'anterior.

Així, doncs, en aquest viatge, per fi, Kerouac eleva a la categoria de protagonista a un personatge femení: la Marylou viatja amb ells i és una més. Malgrat això, no és tractada gaire diferent de qualsevol altra dona. En Dean ja la nomena «Marylou, cuixes adorades» (p. 132), sexualment, com totes les demes femelles que descriu. A més a més, quan ell mateix organitza les tasques de la gent, en Dean «feia afanyar-se tothom, la Marylou pel menjar, jo pel diari per

llegir la informació, l'Ed pels pursos» (p. 133). És a dir, cadascú les seves coses: l'escriptor, el diari; el fumador, el tabac; i la dona, el menjar. Massa típic.

Condueixen un cotxe que en Dean havia comprat de trinca unes setmanes abans, un Hudson 49. Per ajudar la família d'en Sal, els joves s'ofereixen a portar uns mobles de Testament al nou apartament de la tieta a Long Island, Nova York, amb el cotxe d'en Dean i després ja emprendrien el viatge a la costa Oest. Amb tot, durant aquest any quiet, en Sal havia anat a la facultat i sortia amb una jove, la **Lucille**. La Lucille representa la Nova York del 1948 i del 1949. Es tracta d'«una noieta molt maca, italiana, amb els cabells del color de la mel amb qui realment volia casar-me» (p. 134-135). Casar-se! És clar, tothom es casava amb tothom, i en Sal també volia unir-se en matrimoni amb la Lucille, que, val a dir-ho, era pobra i tenia una filla d'un marit que la maltractava. «Tots aquests anys havia estat buscant la dona per casar-me. No trobava cap noia que jo no em preguntés: "Quina mena d'esposa serà?"» (p. 135). Si bé feia dos anys, els *beats* no consideraven que l'amor fos etern, ara en Sal volia amullerar-se. Sí que han madurat els personatges, sí. «Volia casar-me —els vaig dir—, perquè pugui reposar la meva ànima amb una noia fins que tots dos ens envellim. Això no pot continuar per sempre... tota aquesta vida frenètica. Hem d'anar a algun lloc, trobar alguna cosa» (p. 135). Trobar l'amor, en efecte. Podríem dir que en Sal ha assentat el cap i sent la necessitat de no només tenir sexe amb les noies, sinó d'enamorar-se i conviure amb algú per sempre. Bé, diuen que el món va ésser creat per a dues persones, que només val la pena viure si algú t'estima. Doncs ara és en Sal qui ho demana.

A en Dean, però, encara no li parlis gaire d'amor. Quan un home els proposa el pacte de donar-los unes hamburgueses de franc si, a canvi, renten els plats del seu restaurant, tots s'hi



En Dean Moriarty, l'Ed Dunkel, la Marylou i en Sal Paradise condueixen un Hudson 49 des de Rocky Mountain, Carolina del Nord, fins San Francisco, Califòrnia, durant la primera part d'aquest segon viatge.

posen. Però «finalment [en Dean i la Marylou] van començar a petonejar-se entre les olles i les paelles i van retirar-se a un racó fosc del rebost» (p. 135). Com podem veure, el sexe segueix present i és quelcom descrit de manera ben explícita, que no es censura en cap moment. Molts cops, fins i tot, Kerouac fa una fusió de temes i el desig sexual és relacionat amb d'altres, com el jazz: «En Dean s'ho estava passant bomba. Va posar un disc de jazz, va agafar la Marylou, la va agafar amb força i va començar a fregar-se contra ella al ritme de la música. Ella també es fregava contra ell. Era una autèntica dansa d'amor» (p. 145).

El cas és que, abans d'emprendre el viatge cap a San Francisco, el vell Bull Lee els truca des de Nova Orleans perquè la Galatea Dunkel havia vingut a buscar l'Ed, desesperada: «Volia saber com es trobava l'Ed. Estava molt preocupada per la seva felicitat [...]. Estava decidida a reunir-se amb l'Ed perquè l'estimava» (p. 137). Pobra, l'estimava! I l'Ed tan sols la utilitzava de pagadora. Bé, això no és ver del tot, perquè, segons en Sal, «ell ja estava enamorat de la Galatea, ben dit» (p. 143). Per això, i per així visitar el vell amic Bull Lee, a qui no veien feia anys, tots decideixen que l'aniran a buscar de camí. D'aquesta manera, i a diferència del primer, el segon viatge el faran pel Sud dels Estats Units, amb una parada a Nova Orleans.

Som-hi! Ja han decidit el pla, però abans cal agafar energia, reposar forces. En Dean tenia molt clar, massa, què s'havia d'acomplir i qui s'havia d'ocupar d'això: «Molt bé, doncs [...], el que hem de fer és menjar, tot seguit. Marylou, belluga't a la cuina i mira què hi ha» (p. 137). Malauradament, dos anys després el lloc comú segueix en peu: la noia del grup ha d'ésser la qui cuini i s'ocupi del menjar. A més, simultàniament arriba una altra trucada. «Era la dolça Camille trucant a en Dean» (p. 138). A en Dean se li gira feina.

Una de les coses més impactants que succeeixen abans no ha començat el viatge és la interessant conversa sobre la igualtat de gènere que els nois mantenen amb la tieta d'en Sal: «La meva tia va dir que el món mai no trobaria pau fins que els homes caiguessin als peus de les seves dones i els demanessin perdó» (p. 142). Aquella dona ja havia percebut el desequilibri —bé, tampoc era tan difícil adonar-se'n— i l'única solució que hi va trobar era un perdó per part del col·lectiu masculí. Demanava massa, oi? En Sal, al respecte diu que «la veritat és que nosaltres no comprenem les nostres dones. Les acusem de tot i tot és culpa nostra» (p. 142). Per fi algú hi para esment! Per fi algú entén el que estic explicant. Bé, no és del tot així, no tot és culpa dels homes, però com a mínim en Sal s'ha adonat d'aquesta mena d'inèrcia en relació als papers socials que representen l'home i la dona. La tieta, malgrat tot, ja he mencionat alguns cops que era la font econòmica d'en Sal, i seguirà essent així: «La meva tia va comprar menjar i va fer-nos un esmorzar fantàstic» (p. 142). És clar, ella sempre salvant-los el cul.

El viatge encara no ha començat. El segon gran viatge, el vertader, no comença fins que el 1949 no s'enceta. Ja tots han tornat a Nova York, la llar *beat*, a esperar i gaudir de la nit de

comiat d'any, fent gresca pels bars musicals i pels carrers de la ciutat. Durant la xerinola, ocorren un munt de coses dignes de comentar. La Lucille, la nòvia d'en Sal a Nova York, s'adona de la bogeria que en Dean i els altres l'encomanen. «No m'agrades quan estàs amb ells», li diu. «No, és trist i no m'agrada» (p. 144). Ja veurem que no és ella sola; la Galatea i la Camille, més tard, pensaran el mateix. La Marylou, en canvi, no veu res clar amb en Dean i «deia que en Dean es quedaria amb la Camille i volia que jo anés amb ella» (p. 144). Ep! S'ha assabentat del rotllo amb la Camille! Per això, «va començar a fer-me propostes d'amor». Sí, les hi feia a en Sal. Però ell ja «sabia que la Marylou feia allò per tornar gelosa la Lucille, i jo no volia res d'això». «De totes maneres, se'm feia la boca aigua per aquella rossa apetitosa» (p. 145). En altres paraules: la Marylou vol matar de gelosia la Lucille, per —siguem clars— fotre-la, i vol lligar-se en Sal per matar de gelosia —i fotre, també— en Dean —dos per un!—, i en Sal se sent atret per la Marylou. I la veritat és que en Sal «sabia que la meua relació amb la Lucille no duraria gaire més. Ella volia que jo fos *com ella volia*» (p. 146). La història de la Lucille és dura: ella estava casada amb un home que la tractava malament, però no hi havia diners suficients per al divorci, així que la noia resistia i buscava, mentrestant, un home que l'amés bé. Aquí es posa de manifest la dependència econòmica de les dones i, per tant, la seva manca d'autonomia. Això em recorda a la Terry, no us sembla?, aquella jove mexicana a la que en Sal es va adherir de manera febril. Totes les dones casades que apareixen a la novel·la busquen amants perquè els seus homes, que els havien donat un fill de regal, les rebutjaven. La Lucille, la Terry, la dona fent autoestop a la carretera, la Camille...

Més disbauxa de Cap d'Any... i «l'Ed Dunkel» —el marit de la Galatea— «va conèixer la germana de la Lucille i va desaparèixer amb ella» (p. 146). Doncs potser no l'estimava tant com en Sal creia, la Galatea. Però, a diferència de la resta, l'Ed és encantador. «Ajuda les dones a posar-se els abrics. És així com s'han de fer les coses» (p. 146). L'Ed coneix els pros i les contres d'una relació. Enganya la dona que l'estima per tenir sexe amb d'altres en nits boges però, com a mínim, sap com tractar-les.

La nit és jove i els protagonistes s'atipen d'alcohol i drogues; passen, com a conseqüència, milions de coses més. Entrada la matinada, «sabent que en Dean tornaria amb la Camille a Frisco, jo volia tenir una aventura amb la Marylou» (p. 150). I tant que se sentia atret a la Marylou! Tant, que volia lligar-se-la. Però fins i tot en Dean ho tenia clar. Les baralles entre els dos amants segueixen vigents i comença a haver-hi certs trets de maltractament físic, de violència: «La Marylou estava negra i blava [...]; tenia la cara esgarrapada» (p. 154). Així mateix, ell sabia que regressaria amb la seva noia de San Francisco i preferia deixar la Marylou en bones mans; les d'en Sal estaven bé. Per això, en Dean «volia que jo em treballés la Marylou» (p. 152). Era una mena de *demanda*, un favor. El que passava era que en Dean, tot i estimar-la, sempre havia tingut el pressentiment que la Marylou era una prostituta, i volia veure com era la

noia amb un altre home. I qui millor que en Sal per fer la prova? «En Dean va dir a la Marylou el que havíem decidit. Ella va dir que estava encantada» (p. 152). La Marylou, que, en cert sentit, també és una *femme fatale*, va accedir-hi perquè volia que el seu amant veiés que podia fer-ho amb altres homes, volia posar-lo gelós. En Sal, però, mai no s'hi va atrevir, no encara. Volia esperar-se que fossin amants a San Francisco. «Jo no volia interferir-hi, només volia ser el seu successor» (p. 154). Volia, d'alguna manera, *heretar* la Marylou, com si la pobra dona fos un bé que passa de mà en mà, d'amics a amics.

PART I

Ja és 1949, ja han celebrat el suficient la benvinguda a l'any nou, agafen les maletes i prenen la carretera. I ara ja sí, s'inicia el viatge. L'Oest els espera.

Comencen a Paterson,^① Nova Jersey, a l'apartament d'en Sal, i acaben a San Francisco, Califòrnia, fent dues parades: Rocky Mount, Carolina del Nord («Testament, Virgínia» a l'obra), on viu en Rocco, i Nova Orleans, Louisiana, per recollir la Galatea Dunkel. La primera parada és Nova York^② i, després, passen per Baltimore,^③ Maryland; Washington D. C.,^④ la capital; i Richmond,^⑤ Virgínia; i arriben, en un cop de gas del Hudson 49, a Rocky Mount.^⑥

Pel camí, «ell [en Dean] i la Marylou insistien a conduir mentre es besaven i es fotien mà» (p. 156). Sabien que no acabarien junts, però res no els impedeix de fer manetes al cotxe: en Dean «li va ficar un dit a la boca i ella el va llepar» (p. 161). I ja anaven fent plans de futur: van quedar en què a San Francisco en Dean viuria amb la Camille, però que encara es veurien amb la Marylou, perquè la noia s'allotjaria a un lloc que en Dean coneixia i tindrien «dotze hores per a nosaltres i, òstia, ¿saps el que podem fer en dotze hores, estimada?» (p. 156). Jo me'ls imagino fent l'amor una dotzena de vegades seguides, una per hora, i que no us sorprengui. És clar, la Camille «no ho sabrà. Podem fer-ho, ja ho hem fet abans» (p. 156). Ara no és només en Dean que juga amb les dues, ara *els dos* —ell i la Marylou— juguen amb la cànvida Camille.

Empenyen el Hudson 49 al límit fins Testament, perquè un noi els promet diners si l'apropen, però mai no el van tornar a veure. Després, un altre noi els assegura un dòlar perquè el portin a Dunn,^⑦ Carolina del Nord. Finalment, tampoc no els dóna res. Ja ho solien fer això; recollien gent que els donava paraula d'alguns diners per a la gasolina, si els aproximaven a algun lloc que els quedava de camí. La majoria se'n desentenien, però els era igual perquè amb això ells s'ho passaven bé, es distreien, perquè aprenien coses. Així, segueixen conduint fins Macon,^⑧ Georgia; Flomaton,^⑨ Alabama, a la frontera amb Florida; i, després, Mobile,^⑩ Alabama. A la carretera, en Dean narra diverses històries. La que més ens ateny és com va perdre la seva virginitat, qui va ésser la primera noia amb qui va fer-ho: «Vaig començar als nou anys, amb una noia que es deia Milly Mayfair darrere el garatge d'en Rod al carrer Grant, el mateix carrer de Denver on vivia en Carlo» (p. 161), explica. Que precoç! Així d'important era

el sexe per a ell. I, és més, fantasieja com hagués estat si en aquell moment hagués sabut de la Marylou: «Oh, estimada Marylou, si t'hagués conegut aleshores! Òstia, devies ser tan maca amb nou anys».

Ja arriben a Nova Orleans,⁽¹⁾ Louisiana. Allà, els protagonistes es tornen folls, forassenyats. «Mira, olora la gent!», va dir en Dean. «Sí! [...] Mira *aquella*», va continuar. Ja s'estava fixant en les dones que veia. «I capta aquella altra! —va cridar en Dean, assenyalant una altra dona—. Oh, com les estimo, com les estimo, com estimo les dones» (p. 162). Les *estima* totes, en general. Però més que estimar-les, és que se sent atret per totes elles, hi tindria sexe amb totes. Sembla que no té remei, aquest noi. I tot això amb la Marylou present, que escoltava. Li era igual, és clar, la noia ja estava prou acostumada. En fi, travessen el riu Mississippí en vaixell des del barri Algiers, carregant-hi el cotxe. I quan arriben a la casa de l'Old Bull Lee, als afores de la ciutat, topen amb la Jane Lee. La **Jane Lee**! Aquella drogoaddicte perseguida amb la seva filla en braços als voltants de Times Square, la recordeu? És la muller d'en Bull i «en aquella època es cruspia tres tubs de benzedrina al dia» (p. 164); «i la dona també era cara, es cruspia prop de deu dòlars de tubs de benzedrina a la setmana» (p. 165). Per consegüent, ella també havia patit una gran transformació; ja no era bonica i alegre, com a Nova York, sinó que el seu rostre era de pedra, estava demacrat. La droga l'havia empitjorat. Malgrat això, havien tingut un altre fill. Ara eren «la Dodie, una nena de vuit anys, i el petit Ray, d'un any» (p. 165).

En la seva estància a Nova Orleans, en Bull Lee els explicava històries de les seves experiències vitals —perquè l'home havia recorregut gairebé tot el món—. Tots estaven als seus peus, encantats per la magnificència de què contava, i, per acompanyar, «la Jane va portar begudes, martinis» (p. 167). Les dones, és clar, són les que fan de minyones. Per altra banda, a Nova Orleans es reuneixen amb la Galatea, que «era una noia seriosa, molt pàl·lida». En Sal adverteix que «semblava que havia plorat» (p. 164). És clar, estava trista, enutjada, perquè l'Ed l'havia deixat sola, i *també* culpava en Dean. Això no obstant, mentre tots escoltaven les anècdotes d'en Bull, «en aquell moment l'Ed estava amb la Galatea a l'habitació» (p. 168), fent coses d'adults. Perquè la Galatea s'havia enamorat tan ràpidament d'ell que li era igual que l'Ed l'hagués deixat sola o que hagués mantingut relacions sexuals amb altres dones durant la seva absència; ella l'estimava.

Cal comentar que la relació entre la Jane i en Bull era força estranya. «Ella l'estimava bojament, però d'una manera delirant. No hi havia moixaines ni manyagues, només conversa» (p. 169). Tots dos parlaven fins altes hores de la matinada, però mai no hi havia ni una sola carícia, no hi havia cap mena d'apropament. És rar, sí. La relació estava massa condicionada per la droga, que els portava a fer coses inusuals. Però s'estimaven de debò, ningú no ho dubta: «L'amor ho és tot. La Jane no estava mai més de tres metres apartada d'en Bull i mai no es perdia una paraula del que ell deia» (p. 169).

A Nova Orleans s'hi van estar un temps, poquet. En Bull Lee els va ensenyar la ciutat en una nit, els bars, coses que segons ell eren avorridores, i «vam deixar la Jane amb les criatures» (p. 169). O sia, mentre tothom feia gatzara per la ciutat, la dona feia de mainadera i es quedava a casa cuidant dels fills. I, quan en Bull intenta convèncer en Sal perquè es quedi a Nova Orleans amb ell, li diu que «al centre hi ha algunes de les noies que estan més bones que un tren, també, si és això el que t'interessa» (p. 170). És a dir, en Bull utilitza la dona d'esquer, per persuadir-lo. Fins ara, hem experimentat situacions en què la figura femenina era tractada com un objecte sexual, un objecte de servei, de consol i, ara, com un argument... Quina serà la següent? Aquella mateixa nit «és estrany de dir, també, que [...] una noia es va suïcidar des de la coberta, abans o després de nosaltres» (p. 170). No en sabem les causes, però a mi no em xoca pas. Si havia de tolerar una vida com la de moltes de les dones de la novel·la... I més tard a la nit, «la Marylou es va prendre tot el que hi havia en el món: va prendre herba, barbitúrics, benzedrina, alcohol i fins i tot va demanar a l'Old Bull una injecció de morfina» (p. 170). Estava tan atabalada amb tot plegat que la noia va decidir distanciar-se de la realitat i es va tombar amb en Sal al porxo, sense fer res més que parlar i fer bromes. En Sal encara no tenia clar què fer amb tot això; ella, tampoc.

Ara bé, la Dodie, la filla d'en Bull i la Jane, «era una noieta tan maca que en Dean no podia apartar els ulls d'ella» (p. 178). En Dean es fixava en totes, *totes*, les noies, fins i tot en les més petites, les de vuit anys. «Uau! Espera't que *ella* creixi! Puc *imaginar-me-la* baixant Canal Street amb els seus ulls preciosos. Ah! Oh!» (p. 178). En Dean delirava i no ho tractava d'encobrir. Però en Bull començava a estar fart de tanta colla i «la pobra Jane estava cansada dels continus salts i corredisses d'en Dean» (p. 178), i és que, de fet, la invitació inicial era només per en Sal. Així, es preparen per partir un altre cop. L'Ed i la Galatea es separarien del grup, es quedarien a una habitació d'un hotel de Nova Orleans, s'estimarien, farien l'amor i ja veurien què més tard. Mentrestant, la Marylou, en Dean i en Sal van pujar al cotxe i van continuar l'empresa cap a Califòrnia.

Agafen el Hudson 49 i segueixen l'itinerari tot d'una per ciutats de Louisiana com Baton Rouge,⁽¹²⁾ Port Allen,⁽¹³⁾ Lawtell,⁽¹⁴⁾ Eunice,⁽¹⁵⁾ Kinder,⁽¹⁶⁾ DeQuincy⁽¹⁷⁾ i Starks;⁽¹⁸⁾ i ciutats de Texas com Deweyville,⁽¹⁹⁾ Beaumont,⁽²⁰⁾ Liberty,⁽²¹⁾ Houston,⁽²²⁾ Fredericksburg,⁽²³⁾ Sonora,⁽²⁴⁾ Van Horn,⁽²⁵⁾ Clint⁽²⁶⁾ i El Paso.⁽²⁷⁾ Allí, en Dean rememora els temps a la ciutat de Houston del 1947 i recorda com «intentava lligar-me dones que anaven a comprar a la tarda, aquí mateix, al centre, als supermercats» (p. 182). Quines coses! Les dones comprant a supermercats... I, quan parla de la dona ideal que havia conegut per a ell, la descriu sexualment i la desdenya: «El seu cos tan ben fet només era comparable amb el seu cervell d'idiota» (p. 182). Això no obstant, ves per on, la va portar a l'habitació. També, quan en Dean dormia, la Marylou aprofitava per coquetejar amb en Sal. «Em feia mil promeses sobre San Francisco. Jo bavejava com un

idiota» (p. 184-185). De fet, en Dean s'absenta un moment i la Marylou abraça en Sal: volia tenir sexe amb ell ja. «Cony, Lou, espera fins que arribem a Frisco», li va dir el noi. «M'és igual. De totes maneres, en Dean em deixarà» (p. 187). Ja estava conscienciada. Però al contrari, més tard, «en Dean i la Marylou van aparcar el cotxe prop de Van Horn i van fer l'amor mentre jo em posava a dormir» (p. 186). El primer és el primer, i el sexe els era tan important que tant se valia que després cadascú anés amb una persona diferent. En Sal ja descriu l'amor entre la Marylou i en Dean com «un amor rancorós i trist tan espantós, rabiós i boig, [...] un amor que ella sabia que mai no donaria fruit» (p. 188), però —suposo— en aquell moment ja li estava bé. Perquè això és el que feien, viure el moment, i tot era correcte. El futur no els era una gran preocupació. I, a banda d'això, en Dean segueix amb l'idea «que la Marylou era una puta; em va fer la confiança que ella era una mentidera patològica» (p. 188). Doncs potser sí que ho era, qui sap? Però no hi ha dubte que s'havia enamorat. Veritablement, el sexe l'havia conduït a l'amor, i ja no podia separar-se d'ell malgrat que sabia que l'anava a deixar, així que fer-se'l era l'única manera de mantenir-se al seu costat.

El viatge continua. Las Cruces,⁽²⁸⁾ Nou Mèxic; Benson,⁽²⁹⁾ Arizona; i Tucson,⁽³⁰⁾ Arizona, on van a demanar diners a en Hall Hingam, un vell amic. Allà, la seva mare «va aparèixer i ens va invitar a entrar a la seva cuina a menjar. Va cuinar fideus en una gran olla» (p. 190-191). La mare cuinava i la cuina era seva, de la dona. La cuina és com una habitació que pertany al gènere femení i a ningú més de la casa. I encara, quan parlen de guanyar diners a San Francisco, la Marylou, fidel a l'estereotip femení, s'ofereix per servir, perquè sap que és l'únic treball que aconseguirà: «Jo seré cambrera» (p. 187).

Se'n van de Tucson, penetren pel desert de Mojave fins la vall de San Joaquín⁽³³⁾ i ja són a Califòrnia. Travessen Bakersfield,⁽³¹⁾ Tulare⁽³²⁾ i el pont d'Oakland⁽³⁴⁾ fins arribar a San Francisco.⁽³⁵⁾ Un cop allà, en Dean —que sembla que té un do de lideratge— posa ordre: en Sal i la Marylou aniran junts a un hotel mentre ell arreglaria les coses amb la Camille i aconseguiria alguna feina. Però finalment els abandona. En Sal s'està una setmana a San Francisco i perd la fe en en Dean, que s'havia despreocupat d'en Sal i la Marylou. I la Marylou, ara que no hi era en Dean per posar-lo gelós, també havia perdut tot l'interès per en Sal. «Una nit la Marylou va desaparèixer amb el propietari d'un club nocturn [...]. Aleshores vaig comprendre la gran puta que era» (p. 197). Tal com havia dit abans, la Marylou també era una mena de *femme fatale*, i, per això, fa un joc de paraules: per una banda, la insulta; per l'altra, confirma les sospites d'en Dean. Més tard l'anomenaria com «la gran puta» (p. 200). Això no obstant, tot i haver-se quedat sol per complet, el jove encara sent atracció cap a aquella dona que, segons els plans, havia de romandre amb ell: «Però on has anat tu, Marylou, dolça Marylou?» (p. 200).

Finalment, en Dean el ve a buscar i se l'emporta a ca la Camille. El noi havia aconseguit un treball de venedor ambulat i els explicava com, en una altra ocasió, havia tingut un amic que

treballava del mateix amb enciclopèdies, i «solíem acostar-nos a les filles joves i maques i les magrejàvem a la cuina» (p. 201), és a dir, les assetjaven sexualment. Però aviat, en Sal va decidir-se a tornar a l'Est, perquè «la Camille volia que jo marxés» (p. 203) i ja no hi havia raó en quedar-s'hi. Era finals d'hivern i va agafar l'autobús *directe* a Nova York. De fet, aquest és el final del segon viatge de l'Est a l'Oest. No es descriu de cap manera el recorregut de tornada i, seguidament i màgica, ja és primavera del mateix any, 1949, quan el jove decideix tornar a Denver amb plans d'instal·lar-s'hi perquè té uns quants dòlars estalviats i emprèn un altre periple. Però aquest cop ja es troba des d'un principi a l'Oest. I així és com comença la segona part que completa aquest segon *gran* viatge.

PART II

El protagonista resta a Denver, on fa al·lusions a la Terry. De fet, en Sal es considera un «"home blanc" desil·lusionat», és a dir, un home trist, transparent: «Tota la meua vida havia tingut ambicions blanques. Per això havia abandonat una bona dona com la Terry a la vall de San Joaquín» (p. 208). Està sol i enyora la Marylou i en Dean, enyora tothom, i veia les seves cares a tot arreu: «El jove llançador s'assemblava a en Dean. Una rossa preciosa asseguda prop meu semblava exactament la Marylou» (p. 208-209). Una amiga seva rica li nota aquesta tristor i li dóna, ací, diners perquè se'n vagi a San Francisco, allà on ell és feliç. I és el que fa.

Aconsegueix que dos homes el portin en el seu cotxe a canvi de gasolina i de seguida arriba a San Francisco,⁽³⁵⁾ on va a buscar en Dean. Ell encara viu amb la Camille, que temia que —ara que havia tornat en Sal— en Dean embogís de nou. La Camille estava histèrica, la relació amb en Dean tenia la noia al límit. Plorava, «sanglotava», i cridava al seu marit: «*Ets un mentider, ets un mentider, ets un mentider!*» (p. 212). Suposo que li havia promès que no tornaria a les seves bogeries i, és clar, amb en Sal de nou, tot canviaria. A més a més, la Camille estava embarassada del seu segon fill, i estava massa delicada com per suportar tant d'aldarull.

Durant aquest temps, en Dean «havia perdut el cap una altra vegada amb la Marylou i havia passat mesos espiant el seu apartament a Divisadero, on cada nit ella rebia un mariner diferent i ell espiava pel forat de la bústia i la podia veure al llit» (p. 212). La Marylou s'havia fet puta —o ja ho era?— i en Dean, que seguia enamorat, no podia aguantar-ho, tot i tenir la Camille: «La perseguia per tota la ciutat» (p. 212). Aquest cop, l'amor l'havia conduït a l'obsessió. Això és el que penso, i també en Sal: «Estava boig per ella» (p. 212). De fet, ell mateix afirma posteriorment, sota els efectes de la marihuana, que l'estima: «Sabia que estimava la Marylou» (p. 213). Realment, semblava que en Dean s'havia tornat boig de debò, boig d'enveja. En un moment en què la Camille era fora amb el bebè, en Dean va «córrer a la Marylou amb una mica d'aquella grifa [...]. Ah! Aleshores vaig veure que l'estimava tant que volia matar-la» (p. 213). No ho va fer, és clar, en comptes d'això va donar-se cops contra la paret. Bé, va provar de

fer-ho: va anar a visitar-la amb una pistola, l'hi va donar i li va demanar que el matés. Segons ell, un dels dos havia d'estar mort o les coses no continuarien bé. Però la Marylou no ho va fer pas. Potser en Dean, si no era amb la Marylou, no trobava sentit a la vida. No podia veure-la exercint de puta amb homes que, per suposat, no eren ell. A més a més, la Marylou s'havia casat amb un venedor de cotxes. És clar, seguia essent una prostituta. Torna a ésser un cas de matrimoni per conveniència, i no per amor, però a tothom li anava bé. Tot aquest enrenou ocasionava baralles constants entre la parella Dean-Camille. A en Dean li van haver d'amputar un tros de polze perquè se l'hi havia infectat per culpa d'una d'aquestes baralles. «Així ara jo tinc cura de la nena mentre la Camille treballa» (p. 214). Que bé! Un canvi de rol! La parella ha trencat el tòpic que diu que la dona cuida de la llar i l'home treballa; ara ho fan a l'inrevés. I ho fan perquè el noi té mal i no hi ha altra opció. Veritablement, «en Dean tenia cura del bebè i rentava els plats i la roba al pati, encara que ho feia tot molt malament» (p. 214). És clar, és un home i no tenia gaire per mà com fer aquestes tasques que la societat atribuïa directament a les dones. Però el que sí és veritat és que en Dean ha madurat: ja comença a preocupar-se una mica més de totes les coses que l'envolten.

Cal fer menció especial a la filla d'en Dean i la Camille. En Dean l'adora, era «la meva terrífica i encantadora i bella filla», era «cent per cent meravellosa» (p. 215). Tot aquest mena d'espectacle paternofilial donava enveja a en Sal, que el que s'havia proposat de fer era «trobar una autèntica gran tia sempre que la vulguis trobar i cultivar i fer de la seva ment la teva ànima com jo tant he intentat fer amb aquell cony de dones que he tingut» (p. 214). Cultivar? Què són les dones, vegetals? Bé, a la novel·la algunes sí que ho semblen, perquè desafortunadament no tenen cap dret a manifestar-se. I sí que és veritat que ell ho havia intentat més d'un cop i mai no ho havia assolit. Pensant i meditant, «de sobte vaig comprendre que totes aquestes dones es passaven mesos de solitud i feminitat juntes, conversant sobre la bogeria dels seus homes» (p. 216). Parla de la Camille i la Galatea. El món de les dones era, per a ells, com un món paral·lel desconegut; en Sal s'ha adonat que existeix, però no s'hi pot submergir i mai no sabrà quins són els sentiments ni les emocions que hi reposen.

Aleshores, comencen a haver-hi diferents obstacles que determinen les accions dels personatges. Tornen les baralles entre en Dean i la Camille, que ja estava farta de tot; «en Dean afirmava que ja no necessitava la Marylou mal que encara l'estimava» (p. 220); i en Sal entra en somni: vol viatjar a Itàlia. I és clar, menciona les dones europees: «Anirem a veure totes les dones boges de Roma, París, de tots aquells llocs. [...] Viurem a les cases de putes» (p. 217). Embadalits pel pla, els dos joves fan un pacte d'amistat: anirien a Europa i serien amics per sempre. Decideixen abandonar San Francisco i regressar els dos junts a Nova York per preparar la fugida a Itàlia. En aquells temps, l'Ed havia deixat la Galatea un altre cop i ella «continuava conspirant per fer-lo tornar» (p. 221). És a dir, la noia va rere el noi, que té por

d'unir-se-li massa perquè no vol un amor perdurable. «Tornarà —va dir la Galatea—. Aquest paio no sap cuidar-se» (p. 221). Era *ella* qui l'havia de cuidar: «Tot el que ha de fer és saber que jo l'estimo» (p. 222). El que es fa per amor! I, en canvi, l'Ed... que poc s'escarrassa!

Els dos nois, en Dean i en Sal, surten per aprofitar l'últim temps a San Francisco. Trampegen per beure, ballar, i divertir-se, i «en Dean aniria amb una rossa d'un metre vuitanta, la **Marie**, que vivia al final del carrer» (p. 222). Una altra dona! Aquest home no para; no n'ha tingut prou amb les històries amb la Camille i la Marylou. Però, és clar, ara que ha deixat la Camille, necessita tenir sexe amb algú altre. En Dean és un home promiscu, i no pot deixar escapar el temps d'aquesta manera mentre les seves dones vacil·len. Per cert, la Marie també té una filla petita. És un cas com la Terry i la Lucille, noies abandonades que han quedat soles i indefenses amb un nadó als braços.

Durant la gran gresca a Frisco, la Galatea renya en Dean: «Per què fas coses tan ximples? [...] La Camille m'ha trucat i ha dit que l'havies deixada. No t'adones que tens una filla?» (p. 222). I té raó. Les dones, més madures, veuen la realitat i tracten d'alliçonar els homes que, més immadurs, defugen les responsabilitats contretes amb la parella. En Dean ja tenia una filla —i una altra en camí—, però seguia obrant com un nen petit a la cerca d'aventures frenètiques a la carretera i d'experiències sexuals amb ple de noies eventuais. La immaduresa dels personatges, juntament amb la manca de responsabilitat vers les exigències de la vida adulta, com ho és la cura dels fills, són temes reiterats a l'obra. En Sal, que d'alguna manera entenia el comportament d'en Dean, les desdenya: «No eren més que un grup de cosidores» (p. 223). És clar! Ningú no les deixa ésser gaire més! Però la Galatea Dunkel, que «era l'única del grup que no tenia por d'en Dean» (p. 224), s'emprenya i es rebel·la: «No tens la més mínima consideració per ningú llevat de tu mateix i les teves bogeries. Només penses en el que tens penjat entre les cuixes» (p. 223). Per fi algú que li ho diu! Per fi algú li obra els ulls.

Aquella mateixa nit els dos nois van a festes on toquen jazz, canten jazz i ballen jazz. Coneixen un home que els cau bé i en Dean i en Sal van a prendre una cervesa a casa seva fins l'alba. En el moment, la seva dona estava dormint i no va queixar-se. En Dean la va definir com «una dona autèntica per a tu. Mai una paraula dura, mai una queixa; el seu home pot arribar a qualsevol hora de la nit amb qualsevol persona i conversar a la cuina i beure cervesa i marxar quan vulgui» (p. 233). És a dir, per a en Dean, una dona de debò, una dona «autèntica», és aquella que no piula, que deixa fer, que no protesta; una dona de debò és un ésser anodí. Aviat, tots dos són conduïts a Nova York per un «marica» —un homosexual, és clar— i pel seu cotxe «marica», perquè l'auto no tenia ni potència ni acceleració. Com a conseqüència, en Dean el descriu com «un cotxe efeminat!» (p. 236). És a dir, compara la lentitud i l'escassa empenta d'un cotxe amb les característiques que atribueix al gènere femení. Es tracta d'un cotxe dèbil, lent; es tracta d'un nyicris, com una dona.

El recorregut que fan fins arribar a Denver és el següent: Reno,⁽³⁶⁾ Nevada; Battle Mountain,⁽³⁷⁾ Nevada; Elko,⁽³⁸⁾ Nevada; Salt Lake City,⁽³⁹⁾ Utah; Craig,⁽⁴⁰⁾ Colorado; Kremmling,⁽⁴¹⁾ Colorado; Tabernash,⁽⁴²⁾ Colorado; i Denver,⁽⁴³⁾ Colorado, on paren. Quan s'aturen, a una àrea de servei hi ha una cambrera, com a la majoria de llocs. En aquella època, a Denver «hi havia també moltes xatis mexicanes i una noieta espantosa de noranta centímetres d'altura, una nana, amb la cara més maca i tendra del món» (p. 248). A en Dean, segurament, li va recordar a la Marylou —o potser a la Camille?— i va lamentar-se: «Òstia, nen, l'estimo, oh, *l'estimo*...» (p. 248). Aquest ús del verb *estimar* com 'tenir desig sexual cap a algú' es tracta d'un equívoc repetit força sovint al llarg de l'obra. De fet, va intentar lligar-se-la, però va venir el seu xicot i se la va endur. «Gairebé em moro» (p. 249), afirmava el noi. Però, com era d'esperar, ja s'havia fixat en una altra noia, la **Janet**, filla d'uns companys de Denver amb els qui s'allotjaven, que «era la noia més maca del món i s'estava tornant una dona preciosa» (p. 249). Davant la casa d'aquests companys, però, vivia una *altra* nena molt maca que en Dean havia intentat lligar-se des que havien arribat. «Va tirar massa pedres a la seva finestra i li va fer por» (p. 250). La seva mare i ple de companys de l'escola es van manifestar i van anar escopeta en mà a matar en Dean. En Sal va ajudar perquè arribessin a un acord: en Dean mai no tornaria a molestar-los. L'obsessió per aconseguir una noia amb qui poder tenir sexe, a vegades, era tanta que portava en Dean a ficar-se en problemes greus.

Abans d'anar-se'n de Denver, en Dean va lligar-se a una cambrera —rar, eh?— i la va portar amb el Cadillac 47 d'una agència de viatges a donar una volta; aquell Cadillac els portaria després fins Chicago. La nena es deia **Beverly**. La va conduir fins un aparcament «i allà, segons ell, ho van fer» (p. 257). Era tan maca que la va invitar que vingues a l'Est en autobús quan cobrés el seu sou en uns dies i la nena va accedir-hi. «Vindrà a reunir-se amb mi a Nova



Als personatges els és prestat un Cadillac 47 per una agència de viatges, que havien de tornar al seu amo a Chicago perquè hi poguessin anar econòmicament.

York... ens casarem tot seguit que tingui el divorci de la Camille» (p. 258). S'acaben de conèixer i ja es volen casar. Una altra mostra de matrimoni sense amor. La dona mai no tornarà a aparèixer a la trama. I després, quan en Dean agafa el volant, un dels acompanyants de viatge es pronuncia: «És un dimoni amb el cotxe, oi? I, pel que diu, també ho deu ser amb les dones» (p. 259). Un dimoni amb les dones! No el compara exactament amb un dimoni per la seva malevolència, més aviat perquè és temerari. Però, si apurem, també podem definir-lo com el senyor del mal amb les dones, perquè juga amb totes i cada una d'elles.

Passen per Greeley,⁽⁴⁴⁾ Colorado, i per Sterling,⁽⁴⁵⁾ on s'aturen a visitar «el ranxo de l'Ed Wall», un amic dels nois. Abans d'entrar-hi van veure una llum encesa a la casa: «la llum de la cuina de la senyora Wall» (p. 260). És interessant com el ranxo sencer és de l'Ed Wall, l'home, però la cuina és de la Senyora Wall, la dona. Ja és el segon cop que s'atribueix aquesta cambra a la femella de la casa. No s'hi estan gaire temps i, àgils, agafen la carretera per arribar a Chicago, perquè, quan hi arribessin, buscarien «noies! Podrem lligar amb tantes noies que, de fet, Sal, he decidit anar a una velocitat extra-especial perquè puguem tenir una tarda per dedicar-nos-hi» (p. 262). Volien dedicar-se a lligar amb dones, com si aquest fos un *hobby*, una vocació, i per això prem més fort del compte l'accelerador del Cadillac. I és ben veritat, perquè arriben a Chicago des de Denver en aproximadament vint hores, «cosa que és una mena de rècord imbècil» (p. 270), passant per les següents ciutats: Ogalalla,⁽⁴⁶⁾ Gothenburg,⁽⁴⁷⁾ Kearney,⁽⁴⁸⁾ Grand Island⁽⁴⁹⁾ i Columbus,⁽⁵⁰⁾ de l'estat de Nebraska; i Des Moines,⁽⁵¹⁾ Newton⁽⁵²⁾ i Davenport,⁽⁵³⁾ de l'estat de Iowa. A Chicago,⁽⁵⁴⁾ però, hi resten força estona, però no s'expliquen gaire anècdotes. Tornen el Cadillac —destrossat— al seu amo, que no es queixa, i, d'alguna manera, ja és agost i agafen el bus cap a Detroit,⁽⁵⁵⁾ a Michigan, on en Sal va «començar a xerrar amb una camperola sensacional que portava una brusa de cotó molt escotada i mostrava el bell bronzejat dels pits. Era estúpida» (p. 277). Era estúpida perquè parlava de temes avorridors, de la seva vida i de què feia per divertir-se. En Sal, en canvi, «intentava parlar de nois i de sexe» (p. 277), que era l'únic que l'interessava d'aquella pobra dona.

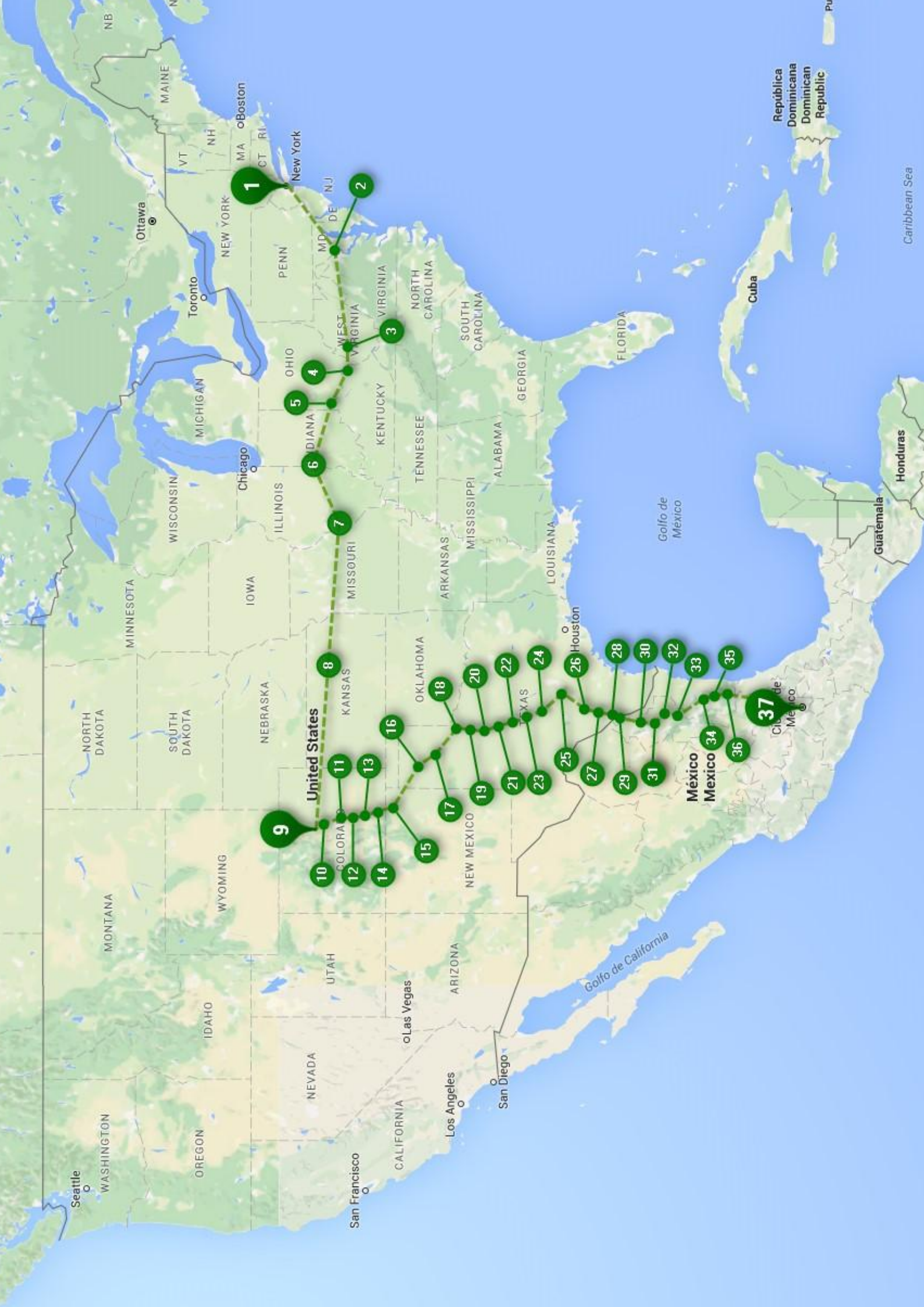
I a Detroit van agafar un altre cotxe d'una agència de viatges, un Chrysler qualsevol, i van anar junts —via Toledo,⁽⁵⁶⁾ Ohio— cap a Long Island,⁽⁵⁷⁾ al nou apartament de la seva tieta a Nova York. «Vam agafar-nos les mans i vam decidir que seríem amics per sempre» (p. 281) de manera que el pacte que havien fet temps enrere, que prometien anar a Itàlia, quedà reforçat. Però fins l'últim moment hi ha noies: en una festa en Dean coneix una tal **Inez**, «una morena alta i sexy [...], una coqueta bella parisina» (p. 281). És clar, amb la turca i la folia, van acabar fent-ho. I, per sorpresa, per accident, per desgràcia o per fortuna, mesos més tard la jove Inez va tenir un fill; i la Camille també va donar llum a la segona criatura. I d'alguna manera, en Dean tenia quatre nadons repartits per Amèrica i «ni un centau i era tot problemes» (p. 281).

Adéu als somnis de visitar Europa.

TERCER VIATGE: 1950

*Quan la primavera arriba a Nova York no
aconsegueixo resistir la crida de la terra que arriba
bufant per sobre el riu des de Nova Jersey i he de
marxar. I ho vaig fer.*

Jack KEROUAC



LLEGENDA

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Nova York, Nova York | 19. Paducah, Texas |
| 2. Washington D. C. | 20. Guthrie, Texas |
| 3. Charleston, Virgínia Occidental | 21. Abilene, Texas |
| 4. Ashland, Kentucky | 22. Coleman, Texas |
| 5. Cincinnati, Ohio | 23. Brady, Texas |
| 6. Terre Haute, Indiana | 24. Fredericksburg, Texas |
| 7. St. Louis, Missouri | 25. San Antonio, Texas |
| 8. Abilene, Kansas | 26. Dilley, Texas |
| 9. Denver, Colorado | 27. Encinal, Texas |
| 10. Castle Rock, Colorado | 28. Laredo, Texas |
| 11. Colorado Springs, Colorado | 29. Nuevo Laredo, Tamaulipas* |
| 12. Pueblo, Colorado | 30. Sabinas Hidalgo, Nuevo León* |
| 13. Walsenburg, Colorado | 31. Monterrey, Nuevo León* |
| 14. Trinidad, Colorado | 32. Montemorelos, Nuevo León* |
| 15. Raton, Nou Mèxic | 33. Linares, Nuevo León* |
| 16. Dalhart, Texas | 34. Ciudad Victoria (<i>Gregoria</i>), Tamaulipas* |
| 17. Amarillo, Texas | 35. Llera de Canales (<i>Limón</i>), Tamaulipas* |
| 18. Childress, Texas | 36. Ciudad Mante, Tamaulipas* |
| | 37. Ciutat de Mèxic, Districte Federal |

* Poblacions i entitats federatives dels Estats Units Mexicans.

Ha passat un any des de l'anterior viatge, i ja és maig del 1950. El llibre d'en Sal ha estat publicat i, amb la venda, l'escriptor ha guanyat uns diners amb què ha pogut pagar el lloguer de la seva tieta durant un temps. Així, el noi li torna tot aquells favors econòmics que la dona li havia fet anys enrere. Ara estaven en paus. Però la primavera, l'època de moure's, crida en Sal perquè es bellugui i, ara que té diners per fer-ho, no hi ha res que el detingui.

Aquest viatge és relativament més curt que els altres. Bé, la durada és pràcticament la mateixa —des de la primavera fins la tardor—, però el viatge és molt més dinàmic, ja que no es donen tants detalls com en els anteriors. Això és, potser, perquè l'itinerari és més abreujat o perquè les coses que hi passen són escasses. O bé perquè Kerouac ja estava cansat d'escriure a les últimes parts de l'obra i s'ho va prendre amb calma. A més a més, el narrador, en Sal, patirà una malaltia que l'impossibilitarà durant un temps i farà que no pugui gaudir al cent per cent del viatge i, per consegüent, que tampoc no pugui descriure'l. Tanmateix, l'especial d'aquest periple és el fet que no creuen els Estats Units d'Est a Oest, és a dir, de Nova York a San Francisco. L'empresa, el 1950, els condueix encara més al sud, tant al sud com mai, a creuar fronteres amb un altre país totalment dissemblant i exòtic: Mèxic.

Els personatges també han madurat durant aquest any. En Dean «vivía amb la **Inez** en un apartament sense aigua calenta a East Eighties» (p. 285), a Nova York.^① Això és quelcom sorprenent: en Dean ha deixat enrere San Francisco, la seva ciutat natal, per anar a viure a Nova York, el que ell mateix anomena «una parada». «Tot el temps que he estat aquí no he tingut cap noia llevat de la Inez. Això només em passa a Nova York, cullons!» (p. 286). En Dean era tot un seductor a San Francisco, un *donjuán* que en diuen els castellans. Tenia totes les noies al seu abast i un gran ventall de tècniques per atènyer les que ell volia. A Nova York, però, no li és tan fàcil. Potser és perquè s'ha fet més gran o potser perquè no està còmode amb l'ambient, que no és el seu habitual, però la seva promiscuïtat es troba en complet declivi. Quan en Sal el visita a casa seva, «la Inez era a la cuina i ens va mirar amb un somriure forçat». I això «és tot el que fa, treu el cap per les portes i somriu» (p. 286), com una dona *autèntica*, segons la seva pròpia definició: una dona bocabadada, ornamental.

«La Inez m'estima» (p. 287), afirma. Tenia raó, però no s'havien casat encara. De fet, havien mantingut converses telefòniques per preparar el divorci amb la Camille, a qui en Dean havia de donar una part del seu sou si no volia acabar entre reixes. Fins i tot la Inez xerrava amb la Camille! Per altra banda, en Dean seguia obsessionat pel sexe. S'havia aficionat a les cartes pornogràfiques: «Volia deixar-me el dos de diamants, que representava un paio alt, ombriu, i una puta lasciva i trista en un llit, provant una posició» (p. 286). És a dir, l'home és alt i ombriu, un ésser colós i poderós, mentre que la noia és denominada «puta», i és lasciva i trista, un ésser insignificant i purament carnal. És impressionant com es subratlla l'estereotip fins i tot en unes *tristes* cartes d'oci per adults.

En Dean i la Inez tenen un fill. Per aquesta mateixa raó, la tieta d'en Sal alliçona en Dean perquè actuï en conseqüència i es responsabilitzi del nou nadó: «Ara espero que puguis tenir cura del teu nou fill que ha de venir i que aquesta vegada no marxis. [...] No pots anar per tot el país tenint nens d'aquesta manera. Les pobres criatures creixeran desamparades. Has de donar-los una oportunitat de viure» (p. 289). Doncs sí, la diversitat i la mescla sexual d'en Dean l'han portat a tenir cinc fills il·legítims escampats per Amèrica. Però, per sorpresa, i per fi, l'home assenta el cap: aquest cop no marxa enlloc. I no ho fa perquè ell també ha canviat durant aquest últim any: ara a en Dean li fa mandra travessar de nou «aquest horrible continent» (p. 287), tal com ell mateix el descriu, un horrible continent que tant delit li donava travessar un parell d'anys enrere. La Marylou vivia a l'Oest amb aquell venedor de cotxes amb qui s'havia casat, i també estava embarassada. L'Ed Dunkel havia tornat amb la Galatea, i just se'n van anar a viure a Denver. Realment, en aquella època tothom era a Denver, i això és el que li ve de gust a en Sal: anar-hi i instal·lar-s'hi.

Comença el viatge. En Sal s'acomiada del seu amic i pren el bus cap a Colorado, tot sol. Travessa en autobús Washington D. C.,⁽²⁾ la capital; Charleston,⁽³⁾ Virgínia Occidental; Ashland,⁽⁴⁾ Kentucky; Cincinnati,⁽⁵⁾ Ohio; Terre Haute,⁽⁶⁾ Indiana; St. Louis,⁽⁷⁾ Missouri; i Abilene,⁽⁸⁾ Kansas. De camí, un noi que es deia Henry Glass l'acompanya en el trajecte al bus. Enraonen sobre un munt de temes de la vida, i els dos se serveixen de distracció durant el viatge. «Saps per què he estat a la presó tota la vida?», li comenta en Henry a en Sal. «Perquè vaig perdre el cap quan tenia tretze anys. Estava a un cinema amb un noi i ell va enfotre's de la meua mare... ja saps, aquella paraulota...» (p. 292). Vosaltres també la sabeu, aquella paraulota; no és el primer cop que apareix. Aquell vocable que, d'alguna manera, agrupa tot el col·lectiu femení de l'època. Sí, *puta*. El seu amic havia escarnit la seva mare anomenant-la «puta» i en Henry, que es descriu com un home força violent i impulsiu, va amenaçar-lo amb una navalla. Aquest és el perquè d'haver estat empresonat. Tot això, val a dir-ho, és a causa de la droga. L'home esnifava tota mena d'estupefacients que el trastornaven i el feien actuar com no devia. I el mateix li passava envers les dones: «He segut al teu costat perquè tenia por de seure al costat de cap noia per por de perdre el cap i fotre-li la mà sota el vestit» (p. 293). Era força difícil desfer-se de la temptació d'amanyar les nenes maques quan el teu nas ha experimentat unes quantes ratlles de més. Així que va decidir asseure's amb en Sal, que semblava un bon noi, i evitar els problemes.

Arriba a Denver⁽⁹⁾ i s'hi vol instal·lar. La **Babe Rawlins** torna a aparèixer i li aconsegueix una habitació a sota de casa seva perquè s'hi estigui un temps. Però a la setmana li pica el cuc de la curiositat i, tot d'una, se'n vol anar a Mèxic. Vol visitar aquell país tan proper i, alhora, tan llunyà per a ells. El seu amic Stan Stephard l'acompanyaria. Però, per si no n'era prou, promptament en Dean apareix a Denver. Havia comprat un cotxe, un Ford 37, amb tots els

seus estalvis —ja no podia enviar-li diners a les seves dones... l'empresonarien?— i insisteix en acompanyar-los a Mèxic. Semblava que el jove ja ho tenia tot controlat, que vendria alguns objectes de valor i se'n sortiria com sempre ho havia fet. En efecte, en Dean és un fabulós exemple de desarrelament social: no tenia feina fixa, no tenia casa fixa. La seva llar era qualsevol lloc on tombava el cap; la seva ocupació, la carretera. Així eren les coses per a en Dean. Així eren les coses per als *beats*.

A Denver trobem més personatges interessants. Hi ha la seva tia, la **Charity**, que «aguantava l'espelma» (p. 296). Tots els de la família Rawlins l'havien abandonada, i l'únic que feia, el dia a dia, era moure's d'una casa a l'altra a cuidar-los. En tot cas, és una dona presentada com una molèstia pels personatges, un disturbi. També hi ha en Tom, un noi ric que s'havia enamorat perdudament de la Babe i que sempre procurava ésser a prop seu. Però «la Babe no s'interessava el més mínim per ell. Estava enamorada d'en Tim Gray» (p. 297), que no li feia cap mena de cas. Tota la resta de parelles havien tornat a Denver; també en Roy i la **Dorothy**, i en Remi i la **Vicky**, les seves xicotes, unes de noves. Tots eren molt feliços. Però què n'era, de la Inez? «Oficialment, Sal, aquest viatge és per obtenir un divorci mexicà, més barat i més ràpid que cap altre» (p. 298). En Dean volia anar cap al país dels barrets extravagants i dels *tacos* per tramitar de manera més ràpida, fàcil i econòmica els papers de la separació amb la Camille. Mentrestant, la Inez romandria sola —bé, amb la filla, fent de mainadera— a Nova York fins que en Dean tornés amb tot el paperam en ordre.

Era l'última nit a Denver i, com era costum a l'hora d'acomiarar-se d'una ciutat, van anar a fer gresca pels bars. Van consumir, van emborratxar-se i —òbviament— van *cardar*. I a



En Dean, en Sal i l'Stan condueixen un Ford 38 fins Ciutat de Mèxic, al tercer gran viatge d'A la carretera.

l'endemà van emprendre el viatge cap a Mèxic... No, no, no! A l'endemà, «la Babe va fer un enorme esmorzar» (p. 301) —no podia ésser de cap altra manera— i, després, van emprendre el viatge cap a Mèxic, que, de segur, anava a ésser fantàstic, inimaginable, «el més fabulós de tots» (p. 302). El dia que van marxar, val a dir que «la Babe estava preciosa». «Estava exactament com la noieta que havia estat» (p. 303). Ella és una de les poques que no havia canviat, la seva bellesa es mantenia intacta; l'estereotip masclista, també.

Arrenquen el Ford 37 i baixen fins el sud per un munt de ciutats de l'estat de Colorado, com Castle Rock,⁽¹⁰⁾ Colorado Springs,⁽¹¹⁾ Pueblo,⁽¹²⁾ Walsenburg,⁽¹³⁾ Trinidad.⁽¹⁴⁾ Tot seguit, Raton,⁽¹⁵⁾ a Nou Mèxic; i, després, continuen descendint per ciutats de Texas com Dalhart,⁽¹⁶⁾ Amarillo,⁽¹⁷⁾ Childress,⁽¹⁸⁾ Paducah,⁽¹⁹⁾ Guthrie,⁽²⁰⁾ Abilene,⁽²¹⁾ Coleman⁽²²⁾ i Brady.⁽²³⁾ Estaven excitadíssims i tots fantasiejaven per arribar a Mèxic: «Abans de la matinada estarem fent petons a *señoritas* perquè aquest vell Ford pot córrer si saps parlar-li i conduir-lo» (p. 308). Ai, les *señoritas*, que era l'únic que buscaven...!

Travessen Fredericksburg,⁽²⁴⁾ Texas, i passen pel «mateix lloc on la Marylou i jo vam fer manetes un matí nevat de 1949, i on devia ser ara la Marylou?» (p. 308). La troba a faltar o només era un record? De veres, el jove s'havia quedat amb les ganes de fer-se-la a San Francisco, l'any anterior, quan la noia va marxar i s'hi va desentendre. Segueixen a Texas: San Antonio,⁽²⁵⁾ Dilley,⁽²⁶⁾ Encinal,⁽²⁷⁾ on paren dues hores i van a l'hospital perquè a l'Stan l'ha picat un mosquit. I, per sorpresa, «el vestíbul de l'hospital estava ple de pobres dones mexicanes, algunes embarassades, algunes malaltes o portant els nens petits malalts. Era trist» (p. 309). És clar, les dones, soles, cuidant la quitxalla. M'hi jugo qualsevol cosa que moltes estaven esposades, desvalgudes, i havien estat abandonades pels seus marits quan s'havien quedat encinta o bé ells estaven pels bars, bevent despreocupats. Si no, per què el narrador no es fixa en els homes *tristos* —o alegres, vés a saber— que hi ha a la sala? Potser perquè no n'hi ha cap? Així eren les coses als anys 1950. I els somnis del formidable Mèxic fan que en Sal torni a pensar en «la pobra Terry», que, és clar, era mexicana: «Què devia fer en aquell moment?» (p. 309), es pregunta. Com li haurien anat les coses? Devia haver tornat amb el seu marit, que la maltractava? O potser havia tornat a l'autobús i havia conegut un altre noi amb qui ajuntar-se? En tot cas, és també la Terry un simple record o hi ha una preocupació sincera pel que ha estat la seva vida des que es van distanciar?

Laredo,⁽²⁸⁾ Texas, i Nuevo Laredo,⁽²⁹⁾ sòl mexicà. Havien creuat la frontera sense gaire problemes, havien canviat els dòlars estatunidencs per pesos mexicans i estaven completament eufòrics. S'havien adonat que, veritablement, hom pot viatjar per tot Amèrica «si la carretera hi va» (p. 315), que no havien de limitar els periples dintre del seu propi país. Era hora d'acceptar nova gent, noves cultures, noves i estranyes experiències, i tenien unes ganes exagerades de passar-ho bomba. «No és difícil divertir-se a Mèxic» (p. 313), els assegura un

home. I menys per a ells, que no els era cap tasca complicada. És clar, parlo d'un divertiment específic, perquè la idea de diversió per als protagonistes no és si no hi ha una dona pel mig.

Així, doncs, a la carretera només fan que mirar noies. Els seus ulls eren absorbits immòdicament pel la galanesa de les dones mexicanes: «Vam avistar noies a les seves habitacions, noies en porxos, noies en els arbustos amb nois» (p. 310). Hi havia femelles a totes bandes o, com a mínim, això era l'únic que apercebi. Fins i tot les cambres, que «anaven brutes i estaven malhumorades» (p. 311). En Dean, eufòric i pròsper, afirma que «hem arribat finalment al cel» (p. 316). És clar, tantes *señoritas*... No podia demanar res més! Quan veia les noies anar a treballar al camp, en Dean cridava: «Xatis, xatis». «Això és massa bo per ser veritat» (p. 316), assegurava. Si hagués sabut el que li esperava més endavant...

Condueixen a través de poblacions mexicanes: Sabinas Hidalgo,⁽³⁰⁾ Monterrey,⁽³¹⁾ Montmorelos.⁽³²⁾ Però, veritablement, tots els camins conduïen —no només a Roma, sinó— a Ciutat de Mèxic, i aquest era el seu objectiu. Pròsper i embadalit, en Dean pronunciava: «Ah, nen, vull parar i jugar una mica amb aquestes mosses» (p. 318). *Jugar*; volia *divertir-se* amb elles. Ara sí, les noies són tractades verdaderament com un joguet. El seu concepte de diversió requeria coqueteig i, si s'escau —i solia escaure's—, sexe. Fan una aposta: «Jo havia promès a en Dean, de broma, que li trobaria una noia» (p. 319). Feien conya perquè tothom sabia que en Sal no és l'expert en lligar, però tot era més seriós del que semblava. Passen la població de Linares⁽³³⁾ i arriben a la fictícia Gregoria (que representa la vertadera Ciudad Victoria)⁽³⁴⁾ i, quan un paio mexicà se'ls apropa a intentar vendre'ls unes viseres pels parabrises a «seixanta peso» —no sabia pronunciar l'anglès gaire clar—, en Sal insisteix, «de broma»: «Noo, comprar *señorita*» (p. 319). Doncs, no sé jo si era tant de broma. Darrere el verb «comprar» hi ha una visió mercantilista del sexe, de les dones. «Jo no volia la visera però volia les noies» (p. 319). El que volien era una puta, i ja està.

I sí, l'amic mexicà els promet putes, però un cop caigués la nit. «Jo trobar noies, més tard. Massa calor ara [...]. Calor, noies no bones» (p. 319) (ja he avisat abans que no parlava l'anglès gaire bé, el mexicà). I en Sal va despertar en Dean i li va dir que el paio els senyalaria on trobar noies. A en Dean se li van il·luminar ràpidament els ulls. Malgrat això, a Mèxic les coses són ben diferents. Per exemple, en Dean també volia drogues, i fou la mare d'aquest noi, de nom Víctor, qui li aconseguia una marihuana que ella mateixa havia plantat: «Una dona gran que tot seguit va anar a l'hort al darrere i va començar a recollir fulles seques de marihuana que havien estat arrencades de les plantes i deixades a assecar-se al sol del desert» (p. 320). Una dona que treballava del que fos —a pesar d'ésser il·legal— per poder alimentar bé els seus fills. Veurem que no és l'única, i la droga no era l'únic amb què comercialitzaven. Malgrat tot, van estar fumant haixix una estona i, a la nit, ara sí, «va arribar l'hora de les noies» (p. 322).

En Víctor els va mostrar «el camí cap a les noies» (p. 323). Els porta a una casa de putes, els porta a la glòria. I que bé s'ho van passar, mare de Déu! Van començar a ballar peces de mambo amb la resta —a Mèxic la música segueix essent un tema primordial, però ara el jazz és substituït pel mambo— i amb les *señoritas*. «Vam ballar frenèticament amb les noies. [...] Eren unes ties molt maques» (p. 326). Tots en van escollir una, com si es tractés d'un producte de marxandatge. És clar, elles només volien que els homes, els *xulos*, gastessin diners. La qui estava amb en Dean se li va aferrar a l'esquena i només feia que demanar, i demanar, i consumir, i demanar un altre cop. En Sal també va lligar amb una de lletja i grassa, i el mateix va fer l'Stan. «Era una bogeria» (p. 326), afirmaven. La que satisfia en Sal se li enganxava massa, «es va agafar al meu coll com una paparra». Això no obstant, «vaig deixar que la paparra em portés darrere, on, com en un somni, [...] vam fer sotragar el llit durant mitja hora» (p. 326). Era igual si era poc agraciada de cara, mentre li obrís les portes...

Cal destacar-ne una en la qual en Sal es va fixar, una de molt maca —per variar— que només tenia divuit anys; era una veneçolana que «feia cara de venir d'una bona família. Només Déu sap què cony fotia fent de puta a Mèxic amb aquella edat i amb aquell aire tendre i bon aspecte» (p. 326). Què podia ésser? Qualsevol cosa... Qualsevol disgust horrible la podria haver portat allà: un abandó, un divorci, un maltractament... Però ella ja sabia el que feia, i es capbussava de ple en el seu paper encisador: «Mai no havia vist una dona més borratxa, i només tenia divuit anys» (p. 327).

La gresca s'allargava i els personatges semblaven la Fontana di Trevi de Roma, del que suaven, per culpa dels balls i, evidentment, a causa de l'escalfor que els provocaven les dones. «En Dean i en Sal van intercanviar les noies que tenien abans» (p. 327-328), així, com si fossin cromos de Pokémon, perquè, és clar, per a ells les dones són objectes que estan pel que estan i per a res més. Però en Sal va parar l'ull en una en especial, que exercia de puta per portar diners a casa. La seva mare hi venia, li demanava els bitllets que havia aconseguit fins el moment i se'ls enduia per alimentar els seus altres fills: «De totes les noies que hi havia allà ella era a qui feien falta més diners per a les seves germanes i germans petits» (p. 328). És indignant com algú ha de vendre el seu cos a qualsevol que hi pagui perquè no té cap altra alternativa d'atènyer metàl·lic, però el que és més indignant és que sigui una mare la que hagi d'enviar a la seva filla a prostituir-se.

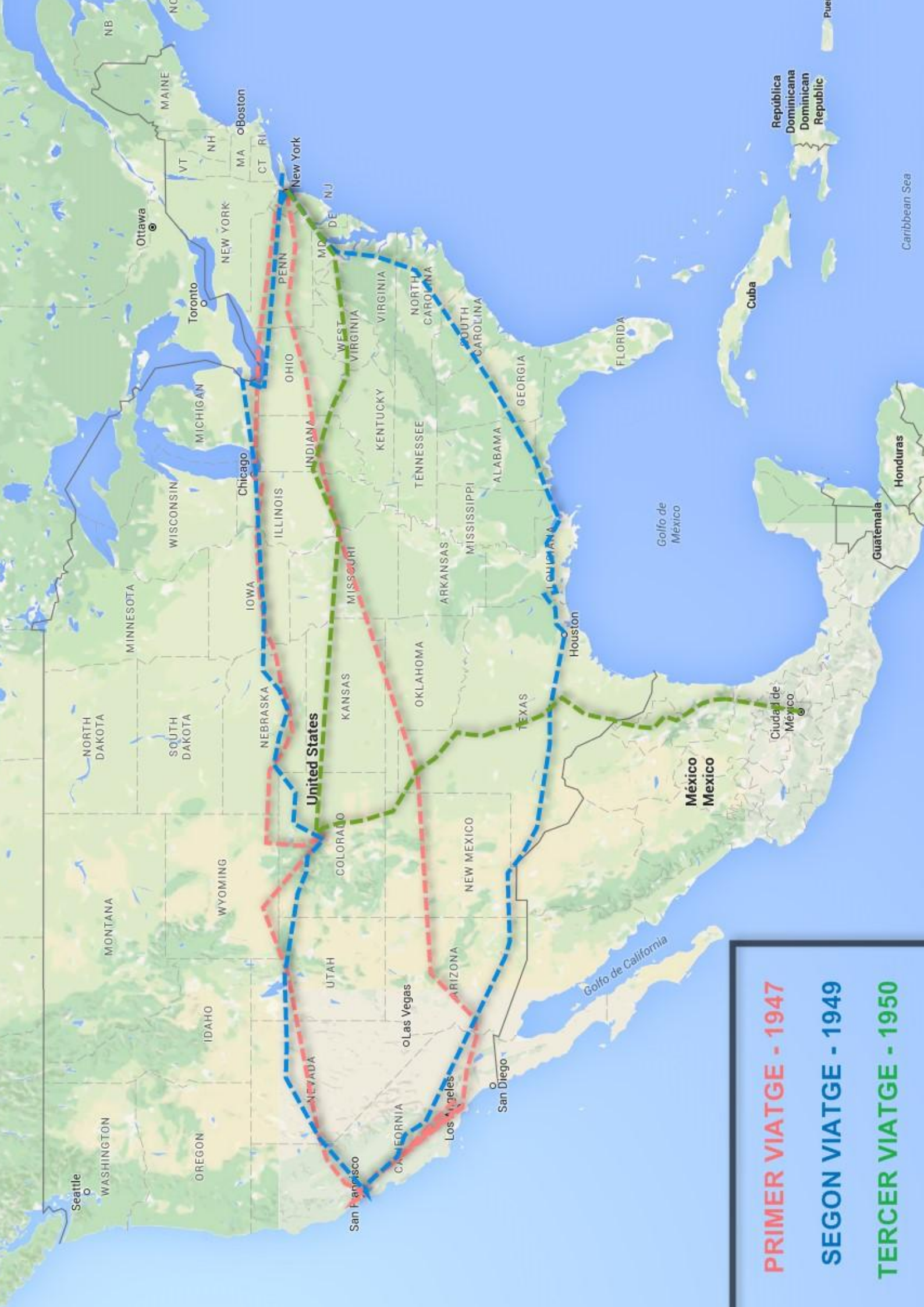
Ja era hora d'anar-se'n, perquè ja havien gastat massa calés, però «encara que estiguéssim esgotats volíem continuar amb les nostres noies precioses en aquell estrany paradís aràbic que havíem trobat al final d'aquell camí tan dur» (p. 328). Tot els era tan i tan meravellós que semblava que es trobessin «al cel en una fantasia diürna pornogràfica d'haixix» (p. 329). Quan se'n van, l'Stan renega i insisteix en quedar-se al torn de nit. Desitjava «intentar algunes de les noves *señoritas*, més estranyes, més expertes» (p. 329), més professionals, més nocturnes.

Però no era possible. En comptes d'això, van anar a descansar i a relaxar-se en uns banys d'aigua calenta, amb en Víctor. Llestos i polits, ja era hora de seguir el rumb. Diuen adéu a en Víctor, que quan és convidat perquè els acompanyés al viatge, s'hi nega perquè «tinc dona i fill... no tinc diners... comprendre?» (p. 330). Ell sí que assumeix la responsabilitat vers els fills, no com altres. Ací, tots tornen a peualcigar l'ardent carretera. La ruta segueix per la ciutat fictícia de Limón, que representa Llera de Canales⁽³⁵⁾ en el mapa; Ciudad Mante,⁽³⁶⁾ la Sierra Madre Oriental, prop del riu Moctezuma, i —ara sí— Ciutat de Mèxic.⁽³⁷⁾ Quan arribaren a la capital, «els taxistes s'acostaven i volien saber si volíem noies. No, no volíem noies ara» (p. 339). Bé, ja n'havien tingut prou, de femelles; ara preferien olorar l'esplèndida atmosfera mexicana. I volien conduir imprudents, com la gent de Mèxic, i actuar com autèntics mexicans: entrar a cafeteries típiques mexicanes, caminar els carrers vius mexicans entrada la nit... En fi, devorar «la gran ciutat salvatge desinhibida pària-infantil que sabíem que trobaríem al final del camí» (p. 341). No hi ha dubte que ho van fer, tot això i més.

I ara vénen els contratemps, les desgràcies. En Sal emmalalteix de disenteria, una malaltia causada per la infecció i la inflamació de l'intestí, i passa unes setmanes en estat d'inconsciència fins que arriba el moment en què en Dean ha d'abandonar-los ambdós: Mèxic i en Sal. Havia aconseguit la paperassa del divorci amb la Camille i tornaria a Nova York a viure amb la Inez. Així, en Dean va desatendre en Sal per les seves dones: «Vaig haver de comprendre la complexitat absurda de la seva vida, com va haver de deixar-me allà, malalt, per tornar amb les seves esposes i les seves angoixes» (p. 342). És clar, el primer és el primer.

La tardor havia aplegat. Ja «és el final de la primera meitat del segle» (p. 348). En Dean i la Inez s'havien casat. Malgrat tot, sobtosament, en Dean uns dies després va pujar a l'autobús i va tornar a travessar els Estats Units d'Amèrica per reunir-se amb la Camille i les seves dues filles, l'Amy i la Joanie, les quals no havia vist des de feia força temps, i s'hi va instal·lar. En Sal va tornar a Nova York i, en una de les nits de xerinxola amb la colla novaïorquesa, el noi va equivocar-se de carrer a Manhattan i va anar a parar a casa d'una noia —heu endevinat— «molt maca» (p. 346). El seu nom era **Laura**, «la meva nena» (p. 349). «Era ella, la noia amb els ulls purs, innocents i estimats que jo sempre havia buscat i feia tant de temps que desitjava. Vam decidir que ens estimaríem bojament» (p. 346). Van començar una història d'amor de pel·lícula i, amb el temps, van voler traslladar-se a San Francisco; en Dean els ajudaria amb la mudança. Ell ja tenia el permís de la Camille, que persistia a la idea que en Sal i la Laura visquessin al mateix carrer, i volia que la Inez tornés a l'Oest amb ell i visqués a l'altra banda de la ciutat. Doncs m'havia equivocat: el paio seguia tenaç i ferm a la seva promiscuïtat.

Res d'això no es va complir, com era d'esperar. Havia arribat l'hora dels adéus. En Dean i en Sal van seguir camins diferents; cadascú amb la seva vida, cadascú amb el seu sexe i cadascú amb les seves dones.



PRIMER VIATGE - 1947

SEGON VIATGE - 1949

TERCER VIATGE - 1950

Durant tot aquest cúmul de viatges físics arreu d'Amèrica, cal destacar-ne un de més important: el viatge interior. En efecte, els protagonistes experimenten un canvi psicològic essencial que està lligat amb les aventures i les vivències *a la carretera*, unes experiències autobiogràfiques que l'autor va voler plasmar en tinta i paper en aquesta gran obra. Així, no hem pas de fer omissió de tot allò que ha conduït els personatges a patir aquesta transformació, aquesta metamorfosis personal que ha determinat de manera estricta el seu comportament i la seva actitud. Al llarg de la història hem advertit diversos tòpics repetits, clixés constants, llocs comuns i estereotips socials perseverants des d'un principi fins un final. Hem destacat el paper dels personatges femenins i, així mateix, hem contemplat com eren tractats pel col·lectiu baronívol. Sovint, hem percebut la dona com un joguet utilitzat com un entreteniment masculí, com una necessitat puntual, d'un sol ús, com un objecte de consolació, com si fos un ham per pescar, com un passatemps... Hem vist dones fracassades, maltractades —tant físicament com psicològica— i rebutjades per part dels seus homes, dones *engabiades* —per dir-ho d'alguna manera— en relacions mecanitzades, involuntàries, que mai no arribaran a quallar, en matrimonis per conveniència, víctimes de la promiscuïtat, de la possessió i de l'obsessió.

Per altra banda, hem vist dones enamorades, aferrades a homes que mai no els prometran un amor recíproc. Hem vist casos d'amor vertader, però quants?, poquíssims. I, aquests, eren marcats per la fugacitat. Mai no duraven molt de temps, ja que, per alguna raó, això era quelcom impossible. I també, malgrat tot, hem contemplat dones interessades, intel·ligents i entremaliades —les *femme fatale*—, que aprofitaven aquest paper social que els havia tocat jugar i la debilitat dels homes per treure'n sempre un profit, un benefici propi.

Així mateix, hem resseguit alguns temes que constitueixen la trama de la novel·la: la manca de responsabilitats dels protagonistes, la seva immaduresa, el clàssic *carpe diem* —aprofitar el moment i no pensar en el futur, que no s'escau—, el desarrelament social, entre d'altres. Temes impactants que han condicionat els personatges en tot moment i que han contribuït rigorosament en la configuració de la seva personalitat i del seu tarannà. A això ens referim quan parlem de la importància del viatge interior. En *Sal Paradise* i en *Dean Moriarty*, així com tots els seus companys, han estat els protagonistes d'una obra apassionant d'interpretar i de desglossar. I, malgrat que l'anàlisi del paper de la dona no sigui del tot agradós, és el veritable reflex d'una generació.

CONCLUSIONS

Algú s'havia fixat mai en les dones de la novel·la *A la carretera*? Algú havia parlat mai de la figura femenina a la generació *beat*? Algú havia parat atenció a una presència que durant anys ha romàs a l'ombra de personatges que han destacat pel seu talent, i pel seu gènere masculí? La dona «*A la carretera*» era un punt desconegut, oblidat, que havia quedat soterrat pel domini del seu contrari, l'home. Analitzar tots els aspectes de la novel·la sencera hagués estat un treball complicadíssim que m'hagués comportat no només molta feina sinó una quantitat de temps que no tenia a la meua disposició. Mitjançant la meua investigació, vaig decidir-me per cavar en les pregoneses d'una gran generació literària i rescatar una figura que ningú abans no havia gosat tocar amb tanta profunditat i que representa de ple la societat de l'època, una societat intensament masclista. Al llarg del projecte, he fet cinc cèntims sobre la generació *beat* i sobre la novel·la més emblemàtica de la generació, *A la carretera*, destacant tots aquells punts fonamentals per contextualitzar un lector que ignora aquesta etapa americana. Tanmateix, especialment i exhaustiva, he clavat un focus de llum allà on restava apartada la presència dels personatges femenins, submisos i rebutjats com si fossin l'últim tall de pastís que ningú no s'atreveix a tocar.

La dona és, ha sigut i sempre serà una mena de kriptonita per a la majoria d'homes, que senten una gran debilitat cap al seu atractiu cos. Això no obstant, la dona mai no ha estat tractada amb la delicadesa i l'exquisit amb què és digna de cura. La societat sempre ha apostat per una tendència cap al gènere masculí, que és considerat més potent i enèrgic i al qual s'atribueix un poder dominant. Això ha estat d'aquesta manera des dels inicis de la història i, tot i que la igualtat s'ha anat enriquint gradualment amb el pas del temps, la injustícia sembla decidida a romandre ferma. Fins i tot en una societat com la d'Amèrica, que sempre ha estat ben al dia amb les reformes socials i amb el modernisme que provenia d'Europa, la dona ha estat infravalorada i menyspreada. Però, és clar, canviar quelcom que ha estat així una eternitat no és tasca fàcil. Així, doncs, l'oblit al gènere femení també és present a la novel·la i és un dels temes principals que encalça la trama fins el darrer moment. *A la carretera*, per tant, com un model de la literatura moderna d'Amèrica, reflecteix de manera fidedigna la societat dels anys 1940 i 1950 en què, com bé ha quedat comprovat al decurs de la recerca, la dona no és més que un objecte, un mecanisme de plaer, dedicat al servei, a la decoració i a poca cosa més.

Si bé les dones són usades de manera tan roïna a l'obra, que de segur ha hagut de passar per un filtre de l'editorial a fi de garantir la seva comercialització, la meua pregunta és: com devia d'ésser tractada la dona a la societat *real*? Jo només he tocat la figura femenina de la part fictícia d'una generació literària, on —repeteixo— la dona s'ha menystingut i s'ha manejat miserablement. És possible la prossecució de l'estudi tot comparant ambdues realitats. O, com

bé va fer l'antologista Annalisa Marí Pegrum, qui s'ha encarregat d'ajuntar algunes de les poetesses negligides de la generació *beat* a l'antologia poètica *Beat Attitude* de què he parlat al primer bloc, cooperar com sigui possible en el ressorgiment de les artistes, el talent de les quals va ésser subestimat. D'aquesta manera es completaria l'exploració i la tasca quedaria, finalment, enllestida. Però bé, aquesta és només una proposta de continuació de la recerca. Sigui com sigui, per sort, la dona cada vegada està més valorada al món actual i, a les novel·les modernes del nou segle, les dones ja no són tractades com ho són a *A la carretera*, ni tampoc a la vida real. Si més no, centenars d'artistes procuren reclamar els drets femenins a través de les seves obres tot rellevant el seu paper i posant-lo al mateix nivell que el masculí. Espero i tinc fe que algun dia s'aconseguirà l'equilibri i la balança de gèneres restarà justa, tal com ha d'ésser.

En canvi, cal destacar quant d'important va ésser aquesta etapa per a la cultura americana i, és més, per les seves lletres. Per un cantó, els *beats* van suposar un complet refús de la manipulació ideològica d'un estat tan poderós com ho eren els Estats Units aleshores, així com una transformació de la mentalitat passada de moda de tota una comunitat. Per l'altre, tots els autors de la generació escriuen de manera massa clara amb paraules massa sinceres que, per a un públic tradicional, eren lascives i indecents. Malgrat tot, una quantitat innumerable de gent de la població va donar tot el seu suport a aquesta innovadora i franca manera de redactar que alterava la clàssica i estereotipada literatura romàntica, naturalista o religiosa. Evitant els clixés pels que apostaven la majoria d'editorials del moment, els *beats* van atènyer un canvi al cànon de la societat, van alimentar la llicència del liberalisme modern i van assolir un valor moral que coneixem com llibertat d'expressió: qualsevol autor podrà escriure amb les paraules escollides segons el seu criteri, perquè això és el que proporcionarà originalitat i qualitat a la seva obra. Això va ésser el que veritablement convertí la generació *beat* en un moviment inoblidable pels americans que, de ver, va suposar una gran metamorfosi a la història de la seva literatura. Nogensmenys, sobta que en aquest panorama de revolució literària i cultural no s'apreciï un canvi en la visió de la dona, tal com caldria esperar.

FONTS CONSULTADES

Llibres

BEVILACQUA, E. (1996). *Guía de la generación beat*. Barcelona: Edicions 62.

BURROUGHS, W. S. (1989). *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama.

CAMPBELL, J. (2001). *Loca sabiduría: así fue la generación beat*. Barcelona: Alba Editorial.

DUVAL, J. (2013). *Kerouac y la generación beat*. Barcelona: Anagrama.

GINSBERG, A. (1993). *Aullido y otros poemas*. Getafe: Visor Libros.

HOLMES, J. C. (2009). *Go*. Guadalajara: Ediciones Escalera.

JOHNSON, J. (2008). *Personajes secundarios*. Barcelona: Libros del Asteroide.

KEROUAC, J. (2010). *A la carretera*. Barcelona: Edicions 62.

— (1986). *En el camino*. Barcelona: Anagrama.

— (2000). *Los vagabundos del Dharma*. Barcelona: Anagrama.

— (2011). *Poemas dispersos*. Madrid: Visor Libros.

KEROUAC, J.; GINSBERG, A. (2012). *Cartas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

McNALLY, D. (1992). *Jack Kerouac. América y la generación beat: una biografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

PEGRUM, A. M. (2015). *Beat Attitude*. València: Bartleby Editores.

PETERSEN, J. (1947). «Las generaciones literarias» a VV. AA. *Filosofía de la ciencia literaria*. Madrid: Fondo de cultura económica.

WISH, S. (1978). *Jack Kerouac: biografía de una generación*. Barcelona: Producciones Editoriales.

Articles a revistes i diaris

CAEN, H. (abril 1958). «Words, words, words» a *San Francisco Chronicle*.

CASTILLO, D. (febrer 1997). «Beats: vagabundos y golpeados» a *Qué leer*, p. 78-80.

CELIS, B. (febrer 2008). «Encadenada a Jack Kerouac» a *El País*.

<http://elpais.com/diario/2008/02/03/domingo/1202014359_850215.html> [Consulta: 1 de desembre de 2015]

COSTA, J. (desembre 2014). «La generació *beat*» a *Errancia: Litorales*.

<http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v10/PDFS_1/TEXTOS%20LITORALES%205%20ERRANCIA%2010.pdf> [Consulta: 20 d'agost de 2015]

DE LA CUEVA, C. G. (març 2015). «Hermanas, santas y silbas: las mujeres de la generació *beat*» a *Gonzoo*.

<<http://www.gonzoo.com/creadores/story/hermanas-santas-y-sibilas-las-mujeres-de-la-generacion-beat-2701/>> [Consulta: 8 de desembre de 2015]

HOLMES, J. C. (novembre 1952). «*This is the Beat Generation*» a *New York Times Magazine*.

<<http://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration>> [Consulta: 5 de setembre de 2015]

PLUMMER, W. (setembre 1957). «*Jack Kerouac: The Beat Goes On*» a *New York Times Magazine*.

<<https://www.nytimes.com/books/97/09/07/home/kerouac-plummer.html>> [Consulta: 2 de desembre de 2015]

Material audiovisual

DEL REY, L. (2014). «*Brooklyn Baby*» a *Ultraviolence* [CD]. Nova York, E.U.: UMG Recordings.

Howl (Dir. Rob Epstein, Jeffrey Friedman). Werc Werk Works. 2010.

Kill Your Darlings (Amores asesinos. Dir. John Krokidas). Killer Films. 2013.

On The Road (En la carretera. Dir. Walter Salles). MK2 Productions. 2012.

«San Francisco, la más libre» (Dir. Sonia López per a *Callejeros Viajeros*). Mediaset España. 2013.

Tropico (Dir. Anthony Mandler). Heather Heller. 2013.

Referències electròniques

BRINKMAN, B.; NELSON, C. «*Allen Ginsberg's life*».

<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/ginsberg/life.htm> [Consulta: 15 de setembre de 2015]

Col·laboradors de *Biography.com*. «*William S. Burroughs Biography*».

<<http://www.biography.com/people/william-s-burroughs-9232376>> [Consulta: 26 d'agost de 2015]

Col·laboradors de la *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. «*Beat Generation*».

<https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_Generation> [Consulta: 30 de juliol de 2015]

Col·laboradors de *The Literature Network*. «*The Beat Generation*».

<<http://www.online-literature.com/periods/beat.php>> [Consulta: 6 d'agost de 2015]

Col·laboradors de *The New York Times*. «*Beat Memories*».

<<http://www.nytimes.com/slideshow/2010/09/12/arts/design/20100913-beat.html>> [Consulta: 02 de novembre de 2015]

GARCÍA, M. «Estados Unidos en la década del 50 y 60». *YouTube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=B1JO9mxcVUE>> [Consulta: 22 de juliol de 2015]

HESS, M. L. «*Sal Paradise's First Journey Across America*».

<http://littourati.squarespace.com/storage/kerouac-files/kerouac_map.htm> [Consulta: 6 de desembre de 2015]

MANSKER, D. «*Interactive Maps for Jack Kerouac's On The Road*».

<<http://www.dennismansker.com/ontheroad.htm>> [Consulta: 5 de desembre de 2015]

OCAÑA, J. C. «Guerra Fría, 1947–1991».

<<http://www.historiasiglo20.org/GLOS/guerrafria.htm>> [Consulta: 25 de juliol de 2015]

WILLS, D. S.; HOLLISTER, K. «*What is Beat?*».

<http://www.beatdom.com/?page_id=391> [Consulta: 25 de juliol de 2015]

