

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Estudio del desencanto en cuatro novelas: El guardián entre el centeno (J.D. Salinger), La conjura de los necios (John Kennedy Toole), Fiesta (Ernest Hemingway) y En el camino (Jack Kerouac)”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Raúl Ferrer Herrero

Tutor/a:
José Pavía Cogollos

GANDIA, 2016

RESUMEN

Realizamos un estudio sobre el uso del desencanto en la narrativa de cuatro importantes obras literarias, *El guardián entre el centeno* (J.D. Salinger), *La conjura de los necios* (John Kennedy Toole), *Fiesta* (Ernest Hemingway) y *En el camino* (Jack Kerouac). Se tiene el objeto de desgranar cómo estos personajes ven el mundo que les rodea y por qué lo hacen con dicho desencanto. Para ello se utilizan las novelas mencionadas, además de documentales y archivos que dan información sobre el contexto cultural de la época en que fueron escritos y también de sus autores. Con esta información se pueden atar conceptos y entender mejor por qué estas novelas que pertenecen a la contracultura y cuyos autores eran más bien personas complicadas con una visión negativa de la sociedad acaban siendo consumidas masivamente.

Palabras clave: desencanto, narrativa, personajes, contracultura, sociedad.

Abstract

We perform an study about the use of the disenchantment in the narrative of four major literary books, *The catcher in the rye* (J.D. Salinger), *A confederacy of dunces* (John Kennedy Toole), *The sun also rises* (Ernest Hemingway) and *On the road* (Jack Kerouac). The aim is observing how these characters see the world around them and why they do it with the so called disenchantment. To this, we will use the mentioned novels, in addition to documentaries and archives which provide information about the cultural context of the period where this novels were written and also about their writers. With this information we can connect concepts and understand why these novels which belong to the counterculture and whose authors were complicated people with a negative vision about the society finally became a massive sale product.

Key words: disenchantment, narrative, characters, counterculture, society.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	03
0.1. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS BÁSICOS	04
0.2. DESCRIPCIÓN DE METODOLOGÍA	04
1. ERNEST HEMINGWAY (1899-1961)	05
1.1. BIOGRAFÍA	05
1.2. CONTEXTO HISTÓRICO, PARÍS AÑOS 20	08
1.3. FIESTA	10
2. JACK KEROUAC (1922-1969)	16
2.1. BIOGRAFÍA	16
2.2. CONTEXTO HISTÓRICO, EEUU AÑOS 40	18
2.3. EN EL CAMINO	20
3. JEROME D. SALINGER (1919-2010)	25
3.1. BIOGRAFÍA	25
3.2. CONTEXTO HISTÓRICO, EEUU AÑOS 50	27
3.3. EL GUARDIÁN ENTRE EL CENTENO	28
4. JOHN KENNEDY TOOLE (1937-1969)	34
4.1. BIOGRAFÍA	34
4.2. CONTEXTO HISTÓRICO, EEUU AÑOS 60	35
4.3. LA CONJURA DE LOS NECIOS	37
5. CONCLUSIONES	42
6. BIBLIOGRAFÍA	46

0. INTRODUCCIÓN

El trabajo se enfoca en el desencanto como concepto, y cómo este elemento es utilizado en la narrativa de cuatro novelas, *Fiesta* de Hemingway, *En el camino* de Kerouac, *El guardián entre el centeno* de Salinger y *La conjura de los necios* de John K. Toole. Debido a lo manido de definir el concepto para introducir el tema, diremos brevemente que el desencanto es la pérdida de la ilusión o la esperanza al saber que algo no es como se creía. Este concepto alude directamente a la infancia, el momento en el que un individuo trata de ordenar las percepciones del mundo y llegar a unas conclusiones. El problema deviene cuando la sobreprotección de los niños, el amor y cuidado constante que reciben, la atención a su persona, choca frontalmente con el proceso de crecer. La perspectiva de cómo va a ser la vida es por fuerza mucho más dulce y esperanzadora a tenor de todo lo experimentado en esta etapa, pero la pérdida progresiva de este cariño va siendo sustituida por lo que los demás esperan de uno, como si de un préstamo o un entrenamiento que debe dar su fruto fuese. No es por tanto incondicional, haciendo uso de una metáfora, es engordar al cerdo para luego degollarlo. El momento de felicidad del animal que recibe todo el alimento esconde una intención en el futuro, y en cuanto el cerdo se dé cuenta, la inocencia se habrá perdido para siempre. Lo que se espera de este adoctrinamiento acompañado de mimo y cuidado es una adaptación, si esta no se produce, el individuo será rechazado por no haber aprendido lo que debía en su tiempo. Cuando el mundo no es el que se había prometido se produce el desencanto, y en el caso de los individuos tratados en este trabajo, sumando autores y sus personajes, se encargarán de hacer un ejercicio de resistencia. Si las cosas no son como les habían estado prometiendo, no se limitarán a tragar con la mentira. Seguirán buscando que todo sea como debía haber sido, y no como es.

El objeto del trabajo es poner en relieve qué elementos generan el desencanto en estas novelas y en sus personajes. Para ello, se presta atención a algunos factores de la vida de los protagonistas, como sus entornos sociales, su capacidad de adaptación a estos entornos, sus relaciones amorosas y sus creencias respecto a la vida y a cómo esta funciona. A raíz de analizar los factores externos a los personajes, podremos entender su modo de hablar y de pensar, conocer la raíz de su comportamiento. Estos personajes se definen por sus carencias, les impiden funcionar en la sociedad. Sus autores son dueños de vidas trágicas, a través de sus biografías y el entorno social en el que vivieron podemos tejer una visión global que nos permite entender su resistencia al sistema y su tristeza.

A la hora de delimitar, se han dejado atrás los elementos biográficos de los autores que no son imprescindibles para entender su desencanto, centrándonos en las experiencias más significativas que vivieron. De igual modo, a la hora de analizar el contexto histórico en el que vivieron, se han

seleccionado los elementos que más impacto pueden tener en el ambiente de desilusión que los autores captan, obviando algunos hechos históricos testimoniales para buscar una imagen general relacionada con la narración del autor.

0.1. DEFINICIÓN DE OBJETIVOS BÁSICOS

Objetivo principal:

-Desgranar qué elementos convierten estas novelas y a sus personajes en ejemplos del desencanto para entender su impacto narrativo.

Objetivos secundarios:

-Establecer una relación entre el tipo de vida que llevó cada autor y la novela que escribió.

-Analizar la relación entre el desencanto de estos personajes y la condición que alcanzan estas novelas como elementos de culto para los lectores.

0.2. DESCRIPCIÓN DE METODOLOGÍA

Se ha recurrido principalmente al análisis detenido de las novelas. En la narración se encuentran con sencillez los problemas a los que los personajes tienen o no que hacer frente, sus miedos y su desilusión. Con diferentes estilos según la visión de la vida de sus autores, todos los protagonistas nos cuentan en primera persona su modo de entender las cosas y examinándolo minuciosamente podemos ver pronto cuáles son sus carencias. Para poder entender bien lo que sucede en las novelas, se ha analizado a los autores echando mano de biografías, artículos en internet y videos documentales. La naturaleza hermética de alguno de ellos ha dificultado el proceso, teniendo que recurrir a fuentes muy antiguas, algunas complicadas de encontrar. En otros casos, conocidos de los autores han hablado de ellos en medios muy antiguos lo que también ha complicado la tarea de situar estas fuentes en el tiempo y el espacio. Junto a la vida de los autores, también era necesario entender el tiempo en el que vivieron para saber cómo era la sociedad a la que los personajes no se pudieron adaptar. Para ello se han analizado las décadas en las que estos libros son escritos recopilando información de testimonios de gente de esa época que hemos encontrado en artículos de internet, libros y documentales. Por último se ha establecido una relación entre estos tres factores, novela, autor y contexto histórico, para tener una visión con perspectiva de qué clase de desencanto es el que se trata en cada caso.

1. ERNEST HEMINGWAY (1899-1961)

1.1. BIOGRAFÍA

Para entender la obra de Hemingway, es preciso conocer algunos datos de su vida. Sus personajes son la mayor parte de las veces parcos y silenciosos. En una primera lectura pudiera parecer que carecen de una mayor dimensión, que el escritor no ha tenido mucho atino a la hora de otorgarles carisma y un poco de afinidad a la que el lector pueda aferrarse. Los sucesos que viven también parecen desprovistos de todo entusiasmo, como lo es la escritura, que parece sobrevolar cualquier emoción o sensación para ser casi una descripción periodística. Ernest Hemingway nació en 1899 en Oak Park, Illinois. Desde niño su padre le enseñó a cazar y a pescar. Esto pudo ser el inicio de la fascinación que el autor experimentaría por los distintos tipos de violencia. Seguiría cazando el resto de su vida, de algún modo establece una fijación por este tipo de confrontación entre el hombre y el animal. En *El viejo y el mar*, Hemingway dice: «Los peces no son tan inteligentes como los que los matamos. Pero son más nobles y más hábiles». (Hemingway, 2002: 33). El animal, que no puede razonar, debe ser por fuerza más puro que el hombre.

De tal manera, su visión de la caza y pesca es la de una lucha entre dos contrincantes de igual honor y parecidas habilidades.

En 1917, a la edad de dieciocho años, empezaría a trabajar en el diario Kansas City Star. Bajo las reglas de escribir frases cortas, párrafos breves, un inglés vigoroso y ser positivo en las oraciones. Hemingway tomará estas bases y las aplicará en su escritura, siendo sus narraciones de un tinte marcadamente periodístico.

Tras alistarse a la guerra voluntariamente bajo lo que él afirmaría como una ilusión de inmortalidad, cae herido por un mortero mientras repartía chocolatinas y cigarrillos en una trinchera. Durante su recuperación se enamorará de Agnes Von Kurowsky, una enfermera con la que entabla una relación y se comprometen a casarse en Estados Unidos. Mientras la espera, una vez ya recuperado, Hemingway recibirá una carta en la que Agnes le anuncia su compromiso con otro hombre. Esto devastará al autor e influirá en sus relaciones posteriores. El soldado herido y la mujer comprometida con otro hombre son dos puntos muy interesantes que conectaremos posteriormente cuando hablemos de su novela *Fiesta*.

Un período que nos resulta particularmente interesante es el que se da después de este acontecimiento hasta 1926, momento en que escribe la novela de *Fiesta*, que es a su vez su primera obra larga. En 1921 contraería matrimonio con Hadley Richardson, una mujer ocho años mayor que él y se

trasladaría a París para trabajar como corresponsal en el extranjero para el Toronto Star.

París en los años veinte fue un conocido hervidero de intelectuales y artistas, muchos de ellos venían de la guerra, habían visto varios horrores cuando no los habían sufrido en sus carnes. Entre personalidades como el poeta Ezra Pound o el autor James Joyce, se encontraba la muy destacable Gertrude Stein. Esta mujer, además de una autora modernista, fue una importante coleccionista de arte, lo fue porque supo reconocer el talento de ciertos artistas muy tempranamente; su colección contaba con obras de Picasso, Cézanne, Daumier o Matisse. Por su casa se paseaban junto a Hemingway, otro montón de artistas como eran los autores Francis Scott Fitzgerald, René Crevel o Sinclair Lewis entre otros. Gertrude Stein acuñará el término generación perdida, que recoge a estos artistas bebedores y sin metas, como menciona Hemingway en su libro *París era una fiesta*: «Todos ustedes son una generación perdida». (Hemingway, 2013: 18). Las heridas físicas y morales de la guerra, la conciencia posterior de su inutilidad, los felices años veinte y la tristeza del jazz conforman esta generación con tintes autodestructivos.

En 1923 Hemingway visita Pamplona y presencia por primera vez la fiesta de los San Fermín, mucho más cruda de como se la conoce hoy en día. Además de las corridas, donde ya se producían muertes de corredores, se toreaba y los caballos no disponían de las protecciones que hoy en día tienen, por lo que era habitual que el toro los cornease, causándoles una muerte violenta, en la que el animal sufría heridas en el estómago y moría en muchas ocasiones destripado. Esta visión de la violencia directa y seca produjo una admiración en Hemingway que se convertiría en un asiduo espectador de este espectáculo, y la convertiría en una parte muy importante de su novela *Fiesta*.

En los primeros años del desarrollo literario de Hemingway, es vital la influencia que ejerce Francis Scott Fitzgerald. Esta relación es compleja de trazar, varía según biografías, y se completa con algunos manuscritos encontrados tras la muerte de Hemingway. Fitzgerald era un autor que ya gozaba de un reconocimiento cuando Hemingway todavía tenía dificultades económicas. Acababa de publicar *El gran gatsby* en 1925, lo que le convirtió en una celebridad, cuando se conocieron en el bar Dingo, en la Rue Delambre. Esta amistad tuvo como base el alcohol que ambos bebían sin parar. Fitzgerald se encargó de afilar la narrativa de Hemingway, recomendándole recortar algunos pasajes que embrutecían la calidad narrativa de *Fiesta*, además de criticar duramente los dos capítulos iniciales de la novela, que Hemingway decidió desechar por completo, información que se encontró en cartas que el autor guardaba.

Hemingway publicó *Fiesta* en 1926 y su acogida fue positiva, tanto por público como crítica. Esta novela fue publicada por el sello Scribner's, y su editor, Max

Perkins, aceptó a Hemingway en su catálogo de novelistas gracias a la insistencia de Fitzgerald. A partir de este momento, y pese a que Fitzgerald socorrió económicamente a Hemingway en numerosas ocasiones, comienza una inversión de la fama de ambos autores. Mientras Hemingway inicia un despegue literario, Fitzgerald se hunde en los problemas de su dipsomanía, que impide un desarrollo de su narrativa. En esta relación observamos una característica de Hemingway muy particular acerca de su trato con los amigos cercanos. Pese a la ayuda literaria que Fitzgerald le proporcionó en sus comienzos además del socorro económico, Hemingway respondió con burlas y ridiculizaciones. Lo haría en su novela *París era una fiesta* (1964), donde tilda a Fitzgerald de alguien obsesionado con la gente influyente y de clase alta. Hemingway mantiene un patrón de relaciones conflictivas con sus amigos cercanos, tratándolos frívolamente y sin manifestar gratitud por la ayuda que recibió de ellos cuando no tenía reconocimiento, como se dará también con Gertrude Stein. Sin embargo, esta actitud competitiva y agresiva no está exenta de un sentido del honor muy presente en el autor, y en *París era una fiesta*, no sólo ridiculizó a Fitzgerald. Refiriéndose a él, Hemingway apuntó: «Su talento era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en un ala de mariposa. Hubo un tiempo en que él no se entendía a sí mismo como no se entiende la mariposa, y no se daba cuenta cuando su talento estaba magullado o estropeado. Más tarde tomó conciencia de sus vulneradas alas y de cómo estaban hechas, y aprendió a pensar pero no supo ya volar, porque había perdido el amor al vuelo y no sabía hacer más que recordar los tiempos en que volaba sin esfuerzo». (Hemingway, 2013: 77-78). Esta descripción es una metáfora certera del declive de Fitzgerald y una breve disección de la pérdida del tacto artístico cuando el artista toma conciencia de su propia habilidad.

Un año después de terminar *Fiesta*, se divorcia de su mujer, casándose al año siguiente con Pauline Pfeiffer, e instalándose en Cayo Hueso, Florida. Físicamente, además de ser un hombre corpulento, irá adquiriendo una serie de heridas y marcas que junto al alcoholismo, su afición al boxeo y la caza, le confieren una imagen ruda. Pese a que se comprobó más tarde que algunas características de su personalidad eran forzadas para adquirir una imagen dura sumado a que algunos de los hechos de los que presumía nunca sucedieron, sí se ve una tendencia a disfrutar de la violencia y la muerte.

Un suceso devastador para el autor será el suicidio de su padre en 1928, de un tiro en la cabeza. Para entonces, ya tiene una fama establecida y escribe libros notables como *Adiós a las armas* (1929). Hemingway sigue construyendo la imagen de hombre valiente y se marcha a cubrir la Segunda Guerra Mundial como corresponsal. También cubriría la Batalla del Bosque de Hürtgen (donde Salinger luchó) y la Batalla de las Ardenas, recibiendo una Estrella de Bronce por estas hazañas.

En la reputación literaria del autor, se aprecia una trayectoria irregular. En la década de los veinte tuvo a favor la crítica con *Fiesta* y *Adiós a las armas*. En los años treinta fue criticado por *Muerte en la tarde* (1932) o *Tener o no tener* (1937). En los años cuarenta escribiría *Por quién doblan las campanas* (1940), que fue nominado al premio Pulitzer y recuperó su buena imagen literaria. Tras recibir críticas muy negativas por *Al otro lado del río y entre los árboles* (1950), se decidió a escribir una última novela que demostrase su dominio narrativo. *El viejo y el mar* (1952) consiguió el premio Pulitzer en 1952 y en 1954 el autor recibió el premio Nobel. Pese a su construida seguridad, el autor se veía en la obligación de dejar una obra que fuese admirada, tal vez para que su nombre no fuese puesto en duda, tal vez como ejercicio de egolatría.

Hay que mencionar que Hemingway estuvo expuesto a una serie de heridas que fueron mermándolo psicológicamente y físicamente. Además de la herida de mortero que recibió en la guerra, contrajo carbunco en 1927, se rompió el brazo en un accidente de coche en 1930, contrajo disentería amebiana en 1933, otro accidente de coche más en 1945 en el que se rompió la rodilla y se hirió profundamente la frente. Por esta fecha los abusos de alcohol a lo largo de su vida le propiciaron alta presión arterial, sobrepeso y diabetes. En 1954, viajando por el Congo Belga con su mujer, el avión en el que iba tuvo un accidente contra un poste de electricidad abandonado y tuvo que hacer un aterrizaje de emergencia en el que se hirió en la cabeza. El día siguiente a este accidente, tratando de llegar a la asistencia médica de una región cercana, tomaron otro avión que explotó en el despegue, sufriendo quemaduras y una conmoción cerebral que le provocó fugas del fluido cerebral. En una expedición de pesca el mismo año, fue herido en un incendio forestal en el que sufrió quemaduras de segundo grado en diversas partes del cuerpo. Su carácter se volvería mucho más inestable, por lo que tuvo que beber más de lo habitual para calmar su dolor. En 1961, tomaría su escopeta y se suicidaría disparándose en la cabeza. Atendiendo a una vida con una presencia constante de alcohol, violencia practicada, sufrida y un carácter difícil, que se transformaba en una narrativa seca y directa, puede parecer un final autoimpuesto que está en sintonía con los rasgos del autor.

1.2. CONTEXTO HISTÓRICO, PARÍS AÑOS 20

París se convirtió en un hervidero de artistas en esta década y aglomeró a numerosos poetas y pintores que irían en cabeza de las vanguardias que influirían en las siguientes décadas. En 1909 surge el manifiesto futurista de Marinetti que ensalza la velocidad, las máquinas, la industria pero también tiene connotaciones fascistas. Se observa una ligera influencia de la reciente aparición del alumbrado eléctrico, y la revolución que esto supone en la visión de las formas en el día a día de las calles. El mundo y la materia son

conceptualizados; en 1905 Einstein publica sus primeros trabajos sobre la relatividad, que redefinen la física y provocan desconcierto sobre conceptos ya asentados como el espacio y el tiempo. En este año Freud publica *Tres ensayos sobre teoría sexual*, en ellos se relaciona la sexualidad con la infancia e incluye la perversión como concepto presente también en personas sanas. También se incluye en esta obra por primera vez el concepto de complejo de Edipo. En esta primera década del siglo XX surgen una serie de vanguardias pictóricas como el cubismo, con Picasso a la cabeza, que se opone a la perspectiva renacentista, rompiendo la visión tradicional de la naturaleza y representándola con cubos. En oposición al impresionismo dominante durante el siglo XIX, surge también el fauvismo, con origen en Francia, donde predominan los colores puros, y que tendría como precursor a Henri Matisse. Una década después, en 1920, se origina el surrealismo, donde prima la visión del subconsciente. Salvador Dalí se convierte en un icono de este movimiento, pese a que no es ni el único ni el precursor. Estos tres artistas convivirán en el mismo período y mismos círculos sociales que Hemingway.

Si atendemos a la corriente musical, se da una irrupción de la música negra. Este movimiento ya se había dado plásticamente con el primitivismo de las anteriores vanguardias que propugnan un acercamiento con la relación del hombre con la naturaleza. Es el jazz, concretamente, el que origina esta fiebre al ser considerada una música exótica. Muchos de los músicos negros prefieren establecerse en Europa donde no sufren segregación racial. Este movimiento encontraría su auge en la década de los treinta, especialmente en los cabarets y salas de baile. A este período pertenece un importante icono cultural como es Django Reinhardt, que fusiona el swing y la música tradicional gitana dando origen al concepto Gypsy jazz.

En cuanto al cine, por aquel entonces era un invento muy reciente y también tenía sus principios en París. A pesar de que vanguardias ya mencionadas como el surrealismo tomarían también parte en el cine, surgió en Francia el concepto de cine puro o absoluto. Este movimiento pretende que el cine se emancipe de sus referentes teatrales y literarios y se erija como un arte independiente con valor por sí solo, en el que se valore la imagen pura. Un ejemplo sería la obra *Le retour à la Raison* (*Le retour à la raison* (Dir. Man Ray). 1923) o *Cinc Minutes de Cinéma Pur* (*Cinc Minutes de Cinéma Pur* (Dir. Henri Chomette). 1926).

Es interesante como una serie de artistas se enfrentan al concepto cinematográfico cuando éste aún no está definido y el camino a recorrer todavía está por andar, abriéndose un abanico de posibilidades en cuanto a forma y contenido.

Literariamente, los años veinte fueron la década de la Generación Perdida. La mayor parte de autores que la conforman son americanos desilusionados con

su cultura. Los Estados Unidos están enfocados en la política y el ejército, con el objetivo de convertirse en una superpotencia. Este estancamiento cultural posterior a la I Guerra Mundial sumado a que casi todos sus componentes fueron partícipes de la guerra, da como resultado una generación de autores desencantados. La mayoría terminarían expatriados en París. Se tuvo a Montparnasse por la capital literaria de los Estados Unidos.

En ese sentido, el París de los años veinte parece ser una eterna reunión de artistas que comparten el mismo espacio y exploran sus capacidades artísticas. Inexorablemente, estas interacciones van dando forma a vanguardias y conceptos artísticos, lo que resulta un caldo de cultivo intelectual del que se van nutriendo los recién llegados. Hemingway llega a París siendo no más que un soldado con algún conocimiento periodístico. Su toma de contacto con el modernismo a través de Gertrude Stein y su relación con el resto de escritores, especialmente con Fitzgerald, será una comunión de factores junto a su técnica de escritura en forma de telegrama que conformarán su estilo narrativo. El alcohol y el ambiente festivo de los locos años veinte son el reposo para estos soldados fascinados por la violencia, mucho menos refinados que sus compañeros pintores y músicos. En ese sentido, Jean-Paul Sartre hizo un buen resumen de esto en su libro *¿Qué es la literatura?* (1948): «El norteamericano, antes de hacer sus libros, ha practicado muchas veces oficios manuales, a los que vuelve entre dos novelas, ve su vocación en el rancho, el taller, las calles de la ciudad; no ve en la literatura un medio de proclamar su soledad, sino una ocasión de huir de ella; escribe ciegamente, por una necesidad absurda de liberarse de sus miedos y sus cóleras, un poco como la granjera del Medio Oeste escribe a los locutores de la radio neoyorquina para abrirles el corazón... Se presenta rara vez en Nueva York y, si lo hace, es corriendo o, en otro caso, como Steinbeck, se encierra durante tres meses para escribir y hele ya libre para todo un año que pasará en los caminos, los talleres o los bares». (Sartre, 2003).

1.3. FIESTA

El primer capítulo del libro sirve como introducción de Robert Cohn, un amigo del protagonista. Es un comienzo atípico, pudiera parecer que es el protagonista, se nos describe como un tipo serio que se dedica a boxear pero que no hace alarde de ello y es más bien educado e inseguro a la hora de relacionarse con mujeres. Pronto nos damos cuenta que la novela está narrada en primera persona y que el protagonista es Jake Barnes. La descripción del boxeador Cohn continúa, nos sirve para situarlo en París y saber de él que tiene interés por realizar un viaje junto al protagonista, pero que no le gustan los toros. En este comienzo ya se filtra la personalidad de Hemingway a través de su personaje, cuando dice: «Nadie vive por completo su vida excepto los

toreros». (Hemingway, 2015: 34). Parece hablar de que sólo al estar cerca de la muerte y enfrentarla puede un hombre sentirse vivo del todo. En el inicio se sugiere por primera vez lo que será una de las heridas que marcan la personalidad del protagonista, cuando conoce a una mujer, Georgette. Esta trata de tocarle, Jake se aparta y le dice que está enfermo: «Me hirieron en la guerra». (Hemingway, 2015: 40). Se presupone que el protagonista sufrió una herida que le incapacita sexualmente, aunque nunca se dice explícitamente. Esto supone el principal impedimento para que el protagonista pueda desarrollarse de una forma completa a la hora de relacionarse con mujeres, reduciendo sus posibilidades a coqueteos. Este es el segundo punto en común con el autor, una herida en la guerra cuya secuela sigue siendo un lastre para llevar una vida plena.

Inmediatamente se presenta el personaje de Brett Ashley. Este personaje femenino llama la atención del boxeador Robert Cohn pero queda patente que tiene una estrecha relación con el protagonista. A través de su conversación se deja ver que Jake Barnes y Brett tuvieron una relación en el pasado impedida por su incapacidad sexual, y que siguen queriéndose pero tratan de mantener las distancias por esto mismo. El protagonista ridiculiza la guerra con la siguiente apreciación: «Una forma asquerosa de ser herido, y sobre todo si ocurrió en un frente de chiste, como el italiano». (Hemingway, 2015: 56). Este fue el mismo frente en el que Hemingway fue herido, vemos que el autor está hablando de aquello que conoce y ha vivido.

En una conversación breve entre el boxeador Cohn y Jake, Hemingway nos da una serie de claves interesantes. Cohn le pregunta insistentemente por Brett, cosa que desagrada a Jake, aún enamorado de ella, y trata de cortarle mencionándole que está prometida con un norteamericano, Mike Campbell, otro personaje que cobrará mucha importancia. También le menciona que conoció a Brett como voluntaria de la Cruz Roja en la guerra. Aquí se establece otro paralelismo con la historia que Hemingway vivió cuando estaba herido en la guerra y se enamora de Agnes Von Kurowsky, enfermera de la Cruz Roja. La misma enfermera con la que se prometería y de la cuál recibiría una carta diciéndole que se iba a casar con otro hombre. Esta conversación nos sirve también para trazar el carácter desapasionado del protagonista, cuando al mandar al infierno a Cohn, este se pone en pie exigiendo que retire lo dicho. Jake le insta a que no se vaya al infierno con la misma dejadez con la que lo había mandado, más que para apaciguarlo, para recuperar una neutralidad que le permita continuar su rutina de seguir bebiendo. A excepción de un interés por Brett, apagado por su impotencia sexual, Jake no parece manifestar pasión por su relación con el resto de personas, enfocando su atención en que todo siga un curso estable y monótono.

La siguiente conexión la encontramos en que Jake Barnes también es un expatriado americano que trabaja como periodista en París.

Como se ha apuntado antes, el estilo narrativo es más bien seco y parco debido a la influencia periodística, conducente a contar mucho con las menos palabras posibles. Esto genera una sensación ambigua a la hora de relatar la historia de amor entre Brett y Jake, que se ciñe a conversaciones algo banales pero se intuye que es lo suficientemente profunda como para que el protagonista esté bastante afligido por ello. Pese a que Brett está prometida, se la describe como una mujer promiscua que tiene relaciones con varios hombres más, y termina teniendo un breve encuentro con el boxeador Cohn, que termina obsesionado por ella y apuntándose al viaje central de la novela a los San Fermes por este motivo.

Además de Michael, su prometido, hay un cuarto personaje importante. Bill Gorton es el amigo que mejor relación tiene con Jake y es el personaje mejor tratado durante la obra, pues no muestra apenas flaquezas morales y es el más agudo de todos.

Jake, Bill, Cohn, Brett y su prometido Michael son la cuadrilla que viaja a Pamplona para ver los San Fermes. Podemos ver que algo similar sucedió en la vida real. Hemingway visitó los San Fermes por primera vez en 1923 con su esposa Hadley Richardson. Regresaría el año siguiente con John Dos Passos entre otros, pero es en 1925 cuando hace un tercer viaje a Pamplona con un parecido notable al de esta novela. Lo acompañarían entre otros su amigo de la infancia Bill Smith y una mujer divorciada llamada Lady Duff Twysden con su amante Pat Guthrie. Hay que destacar que Brett es llamada en varias ocasiones Lady Brett. Así, este personaje femenino parece tener reminiscencias tanto de Agnes von Kurowsky, la enfermera de la Cruz Roja de la que se enamoró y se prometió con otro hombre, como de Lady Duff Twysden, un personaje del que no se encuentra mucha información. También queda patente que no es la primera vez que Jake está en los San Fermes, pues conoce al dueño de donde se hospedan y ejerce de guía del resto.

El desencanto Jake lo encontramos también en su forma de tratar a un personaje como es el de Michael. Pese a que es el prometido de Brett, Jake se comporta de un modo estoico actuando siempre de forma educada y hasta simpática. En cierto modo parece que Jake entiende que no puede satisfacer sexualmente a Brett y esta tara parece asfixiarle hasta el punto de que apenas se molesta con las ideas y venidas de esta.

Es destacable establecer una diferenciación entre la leyenda de persona desagradecida además de maleducada que acompaña al autor y la franqueza moral de Jake a la hora de identificar lo que siente para entender su propia moral. Este personaje está molesto la mayor parte del tiempo con el boxeador Cohn y su actitud infantil de seguir a Brett a todas partes para seducirla, pese a que su prometido Michael también está presente. En uno de los momentos, Jake se disculpa por sentir esta aversión, concretamente en este fragmento:

«Nunca he visto, en la vida civil, a nadie tan nervioso como lo estaba Robert Cohn, ni tan impaciente. Yo disfrutaba con ello. Ya sé que era despiadado por mi parte gozar con su estado de ánimo. Pero Cohn tenía la maravillosa capacidad de hacer salir a flote lo peor que hay en cada uno de nosotros». (Hemingway, 2015: 125). Esto nos sirve para entender que Jake no se jacta de ser superior o hiriente sino que se disculpa en parte. No es la primera vez que un autor de carácter complicado concentra sus mejores intenciones en su proyección diegética. Esta dicotomía la podemos ver también en los personajes cándidos de Chaplin en contraposición a su carácter como director, del que Marlon Brando diría en la larga entrevista de *Brando por sí mismo*:

«Era un hombre malvado, Chaplin. Sádico. Le vi torturar a su hijo. [...] Humillándole, insultándole, haciendo que se sintiera ridículo, incompetente». (Lawrence Grobel, 2006: 79).

Pese a que la mayor parte del tiempo hemos de deducir la personalidad de Jake a través de sus herméticas respuestas, en ocasiones hace algunas reflexiones al quedarse solo que ayudan a entender al personaje. En todo momento son bastante sobrias y parcas, como vemos en este fragmento: «Es posible que con el paso de los años uno pueda llegar a aprender cosas. A mí todo eso me daba igual. Lo único que deseaba saber era cómo vivir mi vida. Tal vez si uno lograra aprender a vivir con todo lo que le rodea podría llegar a comprender el porqué de todo aquello». (Hemingway, 2015: 178). Si bien puede parecer una afirmación de tintes egoístas, afilando un poco más lo que se muestra es la apatía absoluta del protagonista; no le interesa aprender nada, porque no hay nada que merezca la pena ser aprendido, únicamente habla de entender qué hacer con su vida.

Esta seriedad continúa a la hora de realizar descripciones de los lugares. Desprovistos de técnicas poéticas, Hemingway se limita a nombrar las características físicas de los pueblos y montañas además de los elementos que hay allí. Lejos de ser emocional, es una descripción realista de los lugares que mantiene la frialdad de la narrativa. Esta frialdad también es tal en las corridas de toros. Usando un tono de reportaje, Hemingway describe los movimientos de los toros y toreros, y aunque su afición si hace que haga una pequeña exaltación de ello, se ciñe a un lenguaje formal. En el siguiente fragmento Jake trata de hacerle entender a Brett la elegancia del toreo: «Le dije que debía mirar a los toros y no a los caballos en el momento en que el toro embestía contra el pobre cuadrúpedo y que, desde el toro, pasara la mirada al picador, para ver cómo éste colocaba la punta de la puya en el lugar apropiado, así se daría cuenta de lo que en realidad era una corrida y podría apreciar que se trataba de algo que tenía un fin determinado y no un espectáculo de inexplicables e injustificados horrores». (Hemingway, 2015: 199). Defiende así el autor su afición, dejando claro que para él no es una barbarie ni el aspecto violento lo que le interesa de la corrida, algo que no deja de ser discutible. Pese

a que esta frialdad la podemos adjudicar acertadamente a la ya nombrada técnica periodística de Hemingway, no está exenta de otra función importante. El desencanto de asistir voluntariamente a una guerra para darse cuenta de que era un horror que no valía la pena, sus ocasionales reflexiones sobre la muerte y la infelicidad además de su ateísmo parecen dejar ver cierto nihilismo en la personalidad del autor. Las descripciones realistas, secas, de los paisajes y las de un espectáculo con la muerte y la violencia tan presentes como lo son las corridas, transmiten esta sensación de que las cosas son como son, está de más atribuirles una épica o emotividad mayores.

En Pamplona entra en juego un personaje secundario bastante relevante, Pedro Romero. Es uno de los toreros y es descrito como una figura prometedora con auténtica actitud de torero y en palabras de Jake: «Era el muchacho más guapo que había visto en mi vida». (Hemingway, 2015: 194). Desde el momento que conoce a la cuadrilla capta la atención de Brett. Si bien esto no pone celoso a Jake ni a Michael, sí pasa con el boxeador Cohn. A estas alturas de la novela, Jake adora tanto el toreo y está tan concienciado de lo imposible de una relación con Brett que se contenta con pasear con ella y hasta le acompaña a seducir al torero Pedro Romero. Lo mismo sucede con Michael, que sabe que su prometida es promiscua y acepta que tenga otras relaciones. Cuando el boxeador Cohn se entera de que Brett está con el torero, pide a Jake y a Michael que le digan dónde están. Estos se niegan y se monta una pelea en la que el boxeador noquea al protagonista y a Michael y después se va en busca del torero y pelea con él. Lo tumba varias veces pero este se levanta todo el rato, para mantener la supuesta dignidad de torero, y una vez el boxeador está arrepentido y le pide perdón, Pedro Romero actúa golpeándole y Cohn rehúsa defenderse. Al día siguiente el torero hace una faena estupenda durante la corrida pese a estar herido y le dedica gestos a Brett. El resto de la cuadrilla sin embargo es mal vista por estar relacionados con el boxeador. Fuera de la ficción, Pedro Romero es el nombre de un torero nacido en 1754. Es un personaje bastante importante dentro del toreo, y cuenta con un retrato de Goya. Así, el uso de este nombre parece ser un homenaje a este personaje y a la cultura del toreo en general.

Brett termina marchándose con el torero sin avisar al protagonista. Esto se muestra en una conversación con Michael:

«-¿Sabes?, Brett se ha ido con su novio, con el amigo torero.

-No.

-Sí. Ha estado buscándote para decirte adiós. Se han ido en el tren de las siete.»

(Hemingway, 2015: 259).

Este momento que pudiera ser dramático, donde el prometido y el protagonista se quedan perplejos por la frialdad con que Brett los olvida y se va con alguien que acaba de conocer, continúa con una descripción carente de emoción sobre cómo las fiestas han terminado, la gente está recogiendo las calles y los personajes que quedan de la cuadrilla toman café, charlan sobre volver a París y se despiden. Se mantiene por tanto un tono neutro y gris, que parece mostrar como todos los elementos de la vida cotidiana se ponen en marcha y todo lo sucedido queda atrás rápidamente. Si atendemos al título original de la novela, *The sun also rises*, nos dice mucho sobre este abrupto final de las fiestas de Pamplona y su continuidad. Si atendemos al título que adquiriría posteriormente, *Fiesta*, también nos dice mucho sobre este evento y la realista descripción de su final, donde la intensidad de los acontecimientos llega a su fin, las calles se recogen y se da paso abruptamente a la normalidad del día a día.

En este sentido, desde el fin de la fiesta hasta el fin del libro, el autor toma veinte páginas para describir mecánicamente como Jake vuelve a París tomando descansos en algunos puntos del País Vasco y bebiendo. Esta monotonía se rompe en el último momento en el que Jake recibe un telegrama de Brett pidiéndole ayuda. Se reencuentran en Madrid y ella le cuenta que ha tenido que dejar al torero, que se querían pero que ella se dio cuenta de que le perjudicaría en su oficio y no quería destruirlo. Jake la consuela y se van juntos a comer y beber. La novela termina con un final atípico, que no parece concluir nada:

«-¡Oh, Jake! –dijo Brett-. ¡Podríamos haberlo pasado tan bien juntos!

Delante de nosotros un policía a caballo, con uniforme caqui, dirigía el tráfico. Levantó la vara indicando al chófer que se detuviera. El taxi aminoró la marcha repentinamente y Brett se apretó aún más contra mí.

-Sí –dije-. No está nada mal pensarlo, ¿verdad?»

(Hemingway, 2015: 284).

El final de una novela suele ser uno de los elementos críticos. De cuatro libros que analizamos, este tiene el final más frío y gris. Teniendo en cuenta el tono general de la historia, no se entendería un final más emotivo o que cometiese el error de querer sorprender y llamar la atención. Aquí, de algún modo, podemos establecer un último paralelismo, si bien ciertamente gratuito al modo en que algunos teóricos acostumbra a hacer, con el propio final del autor, llevado a cabo con la misma sequedad y cotidianeidad con la que el libro zanja la historia sin preocuparle qué sucederá con el resto de personajes, consciente de que ello tiene la menor importancia.

2. JACK KEROUAC (1922-1969)

2.1. BIOGRAFÍA

A grandes rasgos, se le reconoce como uno de los precursores del movimiento Beat. En sus novelas se observa una prosa frenética que nos lleva por distintos ambientes, influenciada por los ritmos del jazz, tiene como trasfondo la búsqueda de Dios o el entendimiento del Dharma, es decir, una búsqueda general del sentido de la existencia. Jack Kerouac nació en 1922 en Lowell, Massachusetts. Con aptitudes atléticas, estuvo en el equipo de fútbol americano hasta que abandonó la universidad. En este período comienza a vivir en el Upper West Side. Del mismo modo que Hemingway se mueve en un entorno artístico en París, Kerouac encuentra un habitat similar en esta zona de Nueva York donde se reúnen una serie de poetas, escritores y pensadores como lo eran Allen Ginsberg, William S. Burroughs o Neal Cassady, un personaje sumamente importante como veremos al hablar de *En el camino*. Esta generación muestra un desencanto frente al conservadurismo moral del país, la influencia de la militarización, y el patriotismo de la década de los cuarenta y cincuenta. Beat posee diversas acepciones que van desde cansado o derrotado a latido o beatífico. Estos personajes entre los que se mueve Kerouac combinan dos elementos curiosos. Por un lado son pensadores y poetas, por se mueven en el margen de la sociedad, consumen drogas abiertamente, proclaman una libertad sexual opuesta a los valores conservadores dominantes, y no tienen reparos en sumergirse en ambientes peligrosos, robar coches o relacionarse con delincuentes. Este caldo de cultivo derivaría en la contracultura posterior o el movimiento hippie, mucho más blando y desvirtuado en opinión de los autores beat.

En la novela *En el camino*, observamos como Neal Cassady ejerce una influencia muy fuerte en Kerouac. De todos los beats, Cassady es el más salvaje, menos intelectual, y funcionó como una suerte de musa del caos en el pensamiento de sus amigos artistas, cosa que él nunca fue. Neal Cassady surge de un ambiente de reformatorios y cárceles, es hábil seduciendo a muchachas, relacionándose con delincuentes y un experto conductor que no tiene reparos en robar coches. Un personaje frenético que apenas duerme y que pese a no ser artista ni pensador, tiene una curiosidad voraz por los conocimientos de sus amigos intelectuales, en concreto los de Kerouac. El autor tiene un fuerte interés por la capacidad de vivir intensamente de Cassady, por su excéntrica curiosidad en asuntos espirituales y existencialistas, pese a que no parezca más que un muchacho rudo de un ambiente marginal. El poeta Lawrence Ferlinghetti habla de su muerte en una entrevista en el programa *Democracy Now!*, en el cincuenta aniversario del libro *En el camino*: «Neal jamás dejó de correr, no aflojó nunca la marcha, debió de ser en aquella vía de

tren de San Miguel de Allende donde al ir corriendo se le terminó la vía y así nunca ha tenido que envejecer y siempre se parecerá a Paul Newman en *El buscavidas*». (Ferlinghetti, 2007). Esta cita ha de entenderse tras indicar que Neal Cassady fue encontrado muerto en las vías de tren de San Miguel de Allende, en México, tras asistir a una boda.

En cuanto al estilo narrativo, pese a que comienza con influencia del autor Thomas Wolfe, los bajos fondos por los que se mueve y la influencia del jazz transforman la prosa de Kerouac en un estilo mucho más libre y fluido, que sería llamado bop, proveniente del estilo de jazz bebop. Escribe sin interrupciones, de forma continua sin detenerse en puntuaciones y demás. Este estilo libre y dinámico es descrito por el propio Kerouac: «Nada de intervalos que rompan las estructuras de la frase ya arbitrariamente entrecortada mediante puntos comas y tímidas comas, en la mayoría de los casos inútiles, sino vigorosos guiones que aíslan los momentos respiratorios (como los músicos de jazz que recuperan el aliento entre dos largas frases), las pausas medidas que articulan la estructura de nuestro discurso». Pese al uso de la espontaneidad sobre la concienzuda técnica, la narrativa de Kerouac fue alabada por autores como Henry Miller o Norman Mailer, que diría de él en su libro *Advertisements for myself*: «Kerouac carece de disciplina, inteligencia, honestidad y un sentido de la novela. Su ritmo es errático, su sentido del personaje es nulo, es tan pretencioso como una puta rica, tan sentimental como una piruleta. Aun así pienso que tiene un gran talento. Su energía literaria es enorme, y es castigada por poseer mucha autopercepción, y su compasión puede ser vertida sobre su trabajo como crema sobre una jarra». (Norman Mailer, 1992: 465-466). Nos dice aquí que precisamente lo vigoroso de su estilo y lo enérgico de su ritmo son las principales bazas de Kerouac, que más que un autor de manual, es un narrador que se deja la piel en lo escrito.

Son especialmente destacables en su narrativa las descripciones de los espacios y lugares que visita. Pese a la importancia del viaje como base en sus novelas, normalmente autobiográficas, subyace bajo esta estructura de descripciones poéticas la idea de Dios o un sentido para la existencia. Vemos una preocupación de Kerouac por la posibilidad de que la vida carezca de sentido, que la existencia se reduzca a un tiempo finito. Para entender esto, debe prestarse atención a una de las citas de su libro *Big Sur* (1962):

«Querrá sepultar la cara entre sus manos y llorar y gemir rogando una piedad que sabe que no existe – No solamente porque no la merece sino sencillamente porque de todos modos no existe – Porque levanta los ojos al cielo azul y no ve otra cosa que el espacio vacío haciéndole una mueca – Mira al mundo, éste le está sacando la lengua y cuando retira esa máscara el mundo le observa con grandes ojos vacíos y enrojecidos como sus propios ojos». (Kerouac, 2010: 44). La terribilidad de que todo lo que le rodea sea

materia inerte, no haya un Dios a quien rogar piedad y por tanto no haya nadie escuchando, la muerte sería un abismo eterno del que nadie puede salvarlo.

Existe un profundo temor en Kerouac al absurdo de la existencia, al vacío, y por ello se sumerge en las filosofías orientales. Bajo el intenso y frenético viaje en el que permanece la mayor parte de su vida, se encuentra una búsqueda de Dios. Esta búsqueda es un escape a la muerte, el verdadero temor. En su novela *En el camino*, Kerouac apunta: «Lo que anhelamos durante nuestra vida, lo que nos hace suspirar y gemir y sufrir todo tipo de dulces náuseas, es el recuerdo de una santidad perdida que probablemente disfrutamos en el seno materno y sólo puede reproducirse (aunque nos moleste admitirlo) al morir. (Kerouac, 1989: 149). Aquí abre una de las posibilidades orientales, la vuelta al ciclo eterno y la huida de la prisión que supone estar vivo y que subyuga al individuo a todas las necesidades materiales.

El 20 de octubre de 1969, Kerouac comienza a vomitar sangre en el baño, a causa de una hemorragia interna provocada por la cirrosis que sufría. Tras un intento de atar los vasos sanguíneos rotos, muere en el hospital a las 5:15 de la mañana. Durante su vida, del mismo modo que su amigo Neal Cassady, trata de vivir con la mayor intensidad entre clubes de jazz y fiestas con una afluencia constante de alcohol entre otras drogas como la bencedrina, que deterioran prematuramente su estado físico, pero que le sirven como él dice, para vivir en un estado de éxtasis mental. Una de sus frases de *En el camino* parece adecuada para recoger este frenetismo y este final: «Nunca comprendía porque me gustaban demasiadas cosas, y me confundo y desconcierto corriendo detrás de una estrella fugaz tras otra hasta que me hundo». (Kerouac, 1989: 151).

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO, EEUU AÑOS 40

Hemos de prestar atención a los antecedentes para comprender esta turbulenta década. En primer lugar tenemos la ley seca, que prohibió la venta de bebidas alcohólicas entre 1920 y 1933. La idea de reducir el crimen eliminando el alcohol no funcionó, surgieron criminales que se aprovecharon de la situación, se multiplicaron los bares clandestinos donde se podía consumir y en general el consumo de alcohol aumentó. Al derogarse, se abrió una veda invisible y por tanto una libertad absoluta para consumir el licor prohibido hasta el momento.

Tras colocarse como una superpotencia envidiable después de la participación en la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos aumentó su crecimiento industrial hasta el punto de no poder darle salida, la especulación financiera y acciones sobrevaloradas derivaron en el Crack del 29. Esta prosperidad se rompió y dio lugar a un país que tiene que reconstruirse económicamente en un

proceso largo y arduo. Estas zonas rurales que subsisten al margen de la gran ciudad y que aún tienen mucho de los parajes de *Las uvas de la ira* (1939) de Steinbeck se dejan ver en los tramos en que el personaje de *En el camino* se adentra en la América profunda. Todo esto también tendría su contrapartida en el cine con la aparición del subgénero Screwball comedy. La gente demandaba en las historias más crítica social, sobre todo centrada en la diferencia de clases con la intención de evadir al espectador. Un ejemplo claro de esto fue *Sucedió una noche* (*It happened one night* (Dir. Frank Capra). Columbia Pictures. 1934), donde se trataban temas como el escapismo, la honestidad y valores morales de la clase media baja y el matrimonio.

Otro factor importante para entender el contexto de la novela es la disolución del Ku Klux Klan en 1944. Muchos esclavos africanos se mudarían del norte al sur donde había necesidad de mano de obra y en estas comunidades surgen los primeros sonidos del jazz, un elemento que se muestra de forma constante en la novela. Los protagonistas visitan locales donde se toca jazz en directo y esta música se trata de una forma casi mística, pero su influencia también está en la base de la escritura del propio Kerouac. Pese a todo, el fin del Ku Klux Klan no terminaría con el racismo y estos músicos subsisten en el submundo de la noche americana.

La raíz del descontento de la sociedad estadounidense, que da origen a la manada de intelectuales que se mueven alrededor de Kerouac, tiene su raíz más importante en todo lo que supuso la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Mientras la nación presumía de ser la responsable de la victoria contra el nazismo, en su seno se daba el apartheid de la comunidad africana, el olvido de los veteranos de guerra, la desigualdad sufrida por las mujeres, la opresión ejercida sobre los homosexuales además de ignorarse a los jóvenes estudiantes, particularmente el sector de filosofía y letras al que pertenecía Kerouac.

La generación beat no quiere formar parte de este progreso conservador, más bien de carácter armamentístico, y defiende que se ha de tener una consciencia del tiempo que se está viviendo antes de seguir con el camino aparentemente racional que se implanta. El comprender el tiempo en que se vive, y derivado de esto, el presente, les conduce a una fijación por las filosofías orientales como vía de escape del absurdo. El caldo de cultivo se dio en los años cuarenta, pero esta generación se consolida en la década de los cincuenta y principios de los sesenta, derivando en el movimiento contracultural hippie. Esto no será bien visto por parte de algunos miembros de la generación beat como el propio Kerouac, que defiende que ellos sí trabajaron y produjeron, la mayor parte de las veces novelas y poesía, mientras que el movimiento hippie parece enfocado solamente a la evasión y diversión. Junto a Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs serán los autores claves de la generación

beat. Ambos personajes son retratados en *En el camino*, puesto que eran amigos de Kerouac y conviven estrechamente en determinados momentos.

Allen Ginsberg escribiría *Aullido* en 1955, un poema que en su momento fue tildado de soez y obsceno por la crudeza de su lenguaje, siendo prohibido. Esta prohibición sería derogada más tarde por su "importancia social redentora". El poema de *Aullido* es conocido por su potente comienzo:

«He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, histéricos famélicos muertos de hambre arrastrándose por las calles, negros al amanecer buscando una dosis furiosa, cabezas de ángel abrasadas por la antigua conexión celestial al dínamo estrellado de la maquinaria de la noche, quienes pobres y andrajosos y con ojos cavernosos y altos se levantaron fumando en la oscuridad sobrenatural de los departamentos con agua fría flotando a través de las alturas de las ciudad contemplando el jazz». (Ginsberg, 2006: 7).

Ginsberg critica al americano decente y religioso, alejado de cualquier vicio, y es a la vez un grito de resistencia para aquellos que nunca seguirían ese camino. Se defiende en el poema a todos los seres que también resisten contra el sistema y para ello se drogan y se refugian en locales de los suburbios, que viven en un submundo protegidos de los falsos valores morales con los que el país adoctrina a las masas. La segunda mitad del poema sería escrita durante una visión, bajo el influjo del peyote. Antes de ser publicado en 1956, circularía de mano en mano entre los jóvenes intelectuales del momento.

Por otro lado, William Burroughs escribiría entre otras novelas, *El almuerzo desnudo* (1959), una obra clave en el movimiento beat. Burroughs cree en que la estructura del lenguaje y sus normas sintácticas y semánticas son una jaula para la mente, y su esfuerzo literario consiste en derrocarlas, utilizando un lenguaje experimental que complica la legibilidad de sus obras pero que a cambio, le permite evocar imágenes y sensaciones con una potencia distinta a la del lenguaje convencional. Su obra, al igual que la de su amigo Allen Ginsberg, también sería prohibida en primer término para ser aceptada posteriormente.

2.3. EN EL CAMINO

En el camino comparte un factor muy interesante con dos de las otras novelas sometidas a análisis, *El guardián entre el centeno* y *La conjura de los necios*. Esto es que narrativamente no se sirve de la estructura básica en la que todo parece dispuesto para llevar a su personaje y, por ende a nosotros, hacia un lugar en concreto, que sea además climático. Sal Paradise, el alter ego de Jack Kerouac, no avanza en una dirección, no atraviesa ninguna meta al terminar el

libro; en lugar de esto deambula y el valor de la novela está en ese deambular. No es la disposición de los elementos, ni un argumento bien estructurado y dosificado, como tampoco lo es la calidad de la narrativa, lo que hacen a la novela. Sal Paradise viaja, habla; en sus viajes nos describe el paisaje, nos filtra a través de éste su personalidad y su ansiedad, de igual forma que lo hace a través de conversaciones con Dean Moriarty, el alter ego de Neal Cassady.

Como se ha apuntado, la estructura de la novela es intrincada y azarosa, toma un camino para luego deshacerlo, contar una anécdota de una noche o un viaje que le lleva a conocer a personajes que nunca más aparecerán. En este sentido, Kerouac hace oídos sordos al arma de Chéjov, aquel principio dramático que postula que si en el capítulo uno había un rifle colgado en la pared, en el segundo o tercero deberá ser descolgado inevitablemente, ya que si no va a ser disparado no debería haberse puesto ahí. Entender que Kerouac o Salinger se desembarazan de estas reglas clásicas y lo hacen a conciencia y no por descuido nos conduciría irremediabilmente a ver la calidad narrativa con otros ojos, distintos de los que juzgarían a unos autores que pecan de ignorar el medio y que por tanto no pueden romper reglas que nunca han conocido. *En el camino* es un título preciso, por ser donde sucede todo lo que importa, autoconsciente de que no hay un final esperando.

Nada más comenzar el libro, se nos cuenta más de Dean que de ningún otro: «Era simplemente un chaval al que la vida excitaba terriblemente, y aunque era un delincuente, sólo lo era porque quería vivir intensamente y conocer gente que de otro modo no le habría hecho caso. [...] En el Oeste había pasado una tercera parte de su vida en los billares, otra tercera parte en la cárcel, y la otra tercera en la biblioteca pública». (Kerouac, 1989: 15). Hace una pincelada de un personaje con muchas capas, que sobrevive en ambientes muy distintos los unos de los otros y al que todo le interesa.

Dean Moriarty, es el gatillo que dispara el viaje en la carretera de Sal, pero no reaparecerá hasta la página 133 y, hasta entonces, Sal acude a fiestas con su pandilla de amigos, viaja ocasionalmente solo y hasta casi forma una familia en un pueblo de México. Es interesante apuntar que casi todos los personajes de la novela son un alter ego de alguien que Kerouac conoce, la mayor parte de los cuáles están identificados, de la misma manera que Hemingway hacía en *Fiesta* con los amigos del protagonista. Conviene señalar a Allen Ginsberg, que es retratado como Carlo Marx, y a William Burroughs, como Bull Lee.

Carlo Marx (Ginsberg) es descrito en sus interacciones con Dean, de la siguiente forma: «el tipo melancólico y poético de mente sombría que es Carlo Marx». (Kerouac, 1989: 16).

Por otro lado, Bull Lee (Burroughs) se presenta como un personaje extravagante fascinado por la vida que se mueve por un montón de ambientes. Quizá en esta frase, Kerouac hace un fresco general bastante acertado: «Una

vez llamé a la puerta de su casa de la calle 60 en los bajos fondos de Nueva York y me abrió llevando un sombrero hongo, un chaleco sin nada debajo, y unos pantalones a rayas totalmente destrozados; en la mano tenía un cazo lleno de alpiste y estaba tratando de liarse unos pitillos con él». (Kerouac, 1989: 172). A poco que se haya leído o investigado de Ginsberg o Burroughs, es fácil reconocer sus personalidades en estas descripciones.

Para entender claramente qué es la generación beat y qué no es el movimiento hippie posterior o la subcultura hipster actual, es interesante observar la raíz de todo esto en movimiento:

«Bull estaba borracho y trataba de emborrachar a un chaval mexicano que se había ligado. Carlo se había picado heroína y escribía poesía». (Kerouac, 1989: 188-189). El movimiento beat es más duro y salvaje que sus posteriores interpretaciones, mal encaminadas a la imagen y a los valores, cuando se trataba de una resistencia del todo descarnada.

En cuanto a Dean, al reaparecer comienza la parte en la carretera, y por tanto el grueso del libro. La importancia del personaje radica en su incansable energía y su curiosidad por encontrar un sentido, lo que le lleva a interesarse por las búsquedas de Sal o Carlo Marx: «Y todo este tiempo Dean estaba tremendamente excitado con lo que veía [...] Estaba fuera de sí y hablaba con auténtica fe. –Y naturalmente ahora nadie puede decirnos que Dios no existe». (Kerouac, 1989: 144). Este frenesí por vivir y comprenderlo todo lo convierte en una especie de musa de Kerouac y Ginsberg, que pese a ser las personalidades creadoras y pensadoras de la generación, como observadores se quedan sorprendidos con la forma de entender el mundo de Neal Cassady, y su mera contemplación les es suficiente: «Viajé sólo por viajar y ver qué otras cosas hacía Dean...». (Kerouac, 1989: 155). También hay que añadir que en el poema *Aullido*, de Ginsberg, se le menciona como N.C., héroe secreto de los poemas.

En este sentido, Dean Moriarty no es un personaje desencantado. Lo es Sal Paradise, que cansado de los valores morales de una sociedad adormecida y enfocada en el orgullo patrio, encuentra una vía de escape en estas personas inadaptadas que buscan un sentido a su vida. Dean se nos muestra principalmente optimista, y como su conocimiento se va formando en un momento en que el resto ya son pensadores e intelectuales, sus diálogos son una combinación anárquica e interesante. Es un tipo de bajo nivel social tratando de hablar y entender a gente reflexiva, e incorporando esta información a su vida a toda velocidad. Observamos en este diálogo con su novia un ejemplo claro: «Guapa, sabes lo mismo que yo que todo anda perfectamente entre nosotros, por lo menos más allá de la más abstracta de las definiciones en términos metafísicos o cualquier otro término que intentes especificar o imponer suavemente o subrayar». (Kerouac, 1989: 185). Esta

dicotomía entre contenido y continente lo convierten en un personaje aún más contradictorio.

El optimismo de Dean del que hablábamos es recalcado por el autor durante toda la novela, porque es el combustible del que se nutren sus compañeros. Como pensadores, Carlo Marx, Bull Lee o Sal Paradise están enjaulados en una sociedad que no les tiene en cuenta. Para Dean, que parte de un nivel de reflexión más inocente y menos viciado, todo es algo nuevo de lo que aprender. Vemos en este fragmento cómo se maravilla observando la vida cotidiana a través de la ventanilla del coche: «Sal, estoy viendo el interior de esas casas según pasamos... miras dentro y ves cunas de paja y niños muy morenos durmiendo que se agitan a punto de despertar con sus pensamientos saliendo de la mente vacía del sueño, recuperando su propio ser, y las madres preparando el desayuno en cazuelas de hierro...». (Kerouac, 1989: 329). Por la pureza añorada y no adoctrinada del personaje, que se ha criado salvajemente al margen de los valores morales de los que los beats tratan de desembarazarse, Dean puede actuar como un prisma a través del cual Sal consigue ver el mundo tal y como es, sin los vestigios de su educación americana.

La descripción de los espacios es uno de los puntos fuertes de la novela. Al contrario que Hemingway, Kerouac no sólo describe el paisaje físicamente, sino que le añade la emoción que le suscita, generando un clima mucho más intenso. Esto es así porque sus técnicas narrativas son diametralmente opuestas, mientras en Hemingway prima la sobriedad, Kerouac escribe párrafos extensos sin apenas pausas. Si Hemingway dejaba ver en su narrativa una sequedad y cierto nihilismo, en Kerouac se aprecia la búsqueda de un misticismo que le aporte un sentido. Lo muestra en las descripciones, cuando añade elementos surrealistas relacionados generalmente con filosofías orientales, como vemos en este fragmento: «De noche, en esta parte del Oeste, las estrellas, lo mismo que había comprobado en Wyoming, son tan grandes como luces de fuegos artificiales y tan solitarias como el Príncipe del Dharma que ha perdido el bosque de sus antepasados y viaja a través del espacio entre los puntos de luz del rabo de la Osa Mayor tratando de volver a encontrarlo. (Kerouac, 1989: 264-265). Este entusiasmo, paradójicamente, genera en la lectura una sensación más precisa de los espacios que la seca descripción de Hemingway. Tal vez porque nosotros como individuos, no podemos guardar el recuerdo de un lugar desprovisto de la sensación que nos causó, y por tanto, la mera sucesión de adjetivos no es suficiente para entender los paisajes.

La búsqueda de Sal Paradise, como se ha apuntado, es la búsqueda de un sentido a la existencia, y en el camino, a través de los personajes que se cruza, los parajes que atraviesa, con ayuda de las drogas, consigue alcanzar alguna revelación puntual en su mente: «Comprendí que había muerto y renacido

innumerables veces aunque no lo recordaba porque el paso de vida a muerte y de muerte a vida era fantasmalmente fácil». (Kerouac, 1989: 205). Nuevamente hace referencia aquí a la rueda kármica. Esta búsqueda, que sólo puede existir en el plano mental, está por tanto condicionada al uso de alucinógenos. Es por esto que la novela traza unas vidas con altibajos, que se mueven de las vigorosas noches de fiesta y jazz o los éxtasis intelectuales a momentos de tedio o pura percepción neutral de los espacios, donde los personajes subsisten solamente o se abandonan para luego reencontrarse.

En el final, Dean deja tirado a Sal cuando este está enfermo de disentería, alucinando, aunque Sal dice comprenderle por ser un personaje complejo e intenso. Más tarde, el protagonista ha quedado con su novia y otra pareja cuando aparece Dean por última vez. Sal debe decirle que no pueden salir juntos en pos de pasar una velada normal, sin sorpresas, con estos otros personajes. Regresando a la comparación con Hemingway, pese a que ambos se valen de un final triste, donde Hemingway era seco y se valía de un realismo algo brutal, Kerouac escribe un extenso párrafo de carácter emotivo, nostálgico, en el que se ensalza por última vez al personaje de Dean, que por su intensidad no puede caber en su nueva vida, pero al mismo tiempo es la promesa de una aventura que ya no podrá ser vivida otra vez: «Así, en esta América, cuando se pone el sol y me siento en el viejo y destrozado malecón contemplando los vastos, vastísimos cielos de Nueva Jersey y se mete en mi interior toda esa tierra descarnada que se recoge en una enorme ola precipitándose sobre la Costa Oeste, y todas esas carreteras que van hacia allí, y toda la gente que sueña en esa inmensidad, y sé que en Iowa ahora deben estar llorando los niños en la tierra donde se deja a los niños llorar, y esta noche saldrán las estrellas (no sabéis que Dios es el osito Pooh?), y la estrella de la tarde dedicará sus mejores destellos a la pradera justo antes de que sea totalmente de noche, esa noche que es una bendición para la tierra, que oscurece los ríos, se traga las cumbres y envuelve la orilla del final, y nadie, nadie sabe lo que le va a pasar a nadie excepto que todos seguirán desamparados y haciéndose viejos, pienso en Dean Moriarty, y hasta pienso en el viejo Dean Moriarty, ese padre al que nunca encontramos, sí, pienso en Dean Moriarty». (Kerouac, 1989: 364).

3. JEROME D. SALINGER (1919-2010)

3.1. BIOGRAFÍA

Si Hemingway experimentó los horrores de la Primera Guerra Mundial y quedó marcado por esta experiencia, Salinger hizo lo propio en la Segunda Guerra Mundial. Pese al hermetismo del autor, se conocen muchos eventos de su vida por boca de otros. David Shields y Shane Salerno recogieron una serie de testimonios de gente que lo conoció para su libro *Salinger* (Shields, Salerno, 2014). Se sabe que estuvo en el desembarco de Normandía, en las playas de Utah, el día D, 6 de junio de 1944. De 3.100 soldados iniciales, 2.500 habían muerto para finales de aquel mes. En la biografía, el marinero Ken Oakley recuerda las palabras del oficial, la noche de antes: «No os preocupéis si a los de la primera oleada os matan a todos. Nosotros nos limitaremos a pasar por encima de vuestros cuerpos con más y más hombres». (Shields, Salerno, 2014: 23). Su profesor de escritura cuenta que ese día llevaba encima seis capítulos de *El guardián entre el centeno* como razón para sobrevivir. Salinger desembarcó con la segunda oleada de asalto a la playa.

El capitán George Mayberry apunta: «Un soldado que iba justo delante de mí reventó en pedazos cuando le dio un obús de lleno». (Shields, Salerno, 2014: 29).

El sargento primero David Roderick cuenta: «Los obuses nos llovían encima y los francotiradores se iban cargando a mis amigos». (Shields, Salerno, 2014: 29).

Dos narraciones que nos sirven para imaginar la brutalidad de aquella situación y cómo puede afectar todo ese horror a un hombre de veinticinco años.

Estas dos narraciones nos hablan de la batalla en la playa, pero habría otras como en el bosque de Hürtgen, en la frontera entre Bélgica y Alemania, donde él y su división entraron en un bosque de 130 km cuadrados donde se dieron el 200% de bajas, contando los continuos soldados que reemplazaban los caídos. Esta batalla estaba siendo a su vez, cubierta por Hemingway como corresponsal de guerra.

Antes de la guerra, Salinger pasó varios meses viviendo en Viena con una familia judía mientras trabajaba. Se sabe que esta familia pereció en la guerra. En 1947 publica el relato *A girl i knew*, sobre un muchacho que viaja a Viena para trabajar y se hospeda con una familia de allí. En el relato, se enamora de la hija de ellos, Leah. Al finalizar la guerra, el protagonista descubre que la chica fue asesinada en la ocupación nazi.

Con Salinger, parece necesario agudizar los sentidos. En su narrativa es delicado y sutil, sugiere un desencanto pero muestra una suerte de rechazo a expresarlo directamente, de resultar obvio o cargante en su contenido. Tras la guerra, el autor parece buscar una paz o alivio espiritual del mismo modo que Kerouac buscaba un sentido. Si atendemos a su obra encontramos pinceladas de esta búsqueda, a veces de un modo tenue, como en *Franny y Zooey* (1961), y en otros casos, analizando el vasto mundo que deja sin decir, como en *Nueve cuentos* (1953). A excepción de *El guardián entre el centeno* (1951), donde el monólogo interior es extenso y la primera persona no deja lugar a otro camino, los personajes de Salinger se mueven a través de sus conversaciones y de sus gestos al interactuar con el entorno. En *nueve cuentos*, algunos de ellos nos cuentan más acariciándose el pelo en una conversación, enciendo cigarrillos mientras los niños juegan en la playa, que de ningún otro modo. Los intereses de Salinger a la hora de buscar un Dios se mueven por el terreno oriental, lugar en el que converge con Kerouac.

Si en su búsqueda coincide con Kerouac, en la guerra lo hizo con Hemingway. Según un artículo escrito para la revista *Time* en 1961, llamado *Sonny, An Introduction*, escrito por John Skow, los escritores se encontraron en el Hotel Ritz, en 1944. Posteriormente, Salinger diría a su editor que Hemingway era más bien suave, alguien generoso y amistoso, nada ególatra. No solamente eso, sino que se sabe que Hemingway admiraría el trabajo de Salinger, y en las memorias de su nuera, Valerie Hemingway, *Running with the bulls*, ésta menciona que tenía aprecio por *El guardián entre el centeno*, pese a que el protagonista de este, Holden, habla de *Adiós a las armas* de Hemingway como un libro falso, poco honesto: «No entiendo cómo D.B. podía odiar tanto el ejército y la guerra y que le gustara un libro tan falso como ése» (Salinger, 2010: 189).

Otro dato interesante es el relativo a la calidad narrativa de Salinger. El caso de *El guardián entre el centeno* puede llevar a confusión, al estar contado en primera persona y utilizar la mayor parte del tiempo un lenguaje algo infantil con muchas expresiones que se repiten constantemente. Este mecanismo se encarga de construir la combinación de ingenuidad, inteligencia y desencanto del protagonista hacia el resto de personas con una precisión afilada, y que podría pasar por una narrativa sencilla y simple pero bien aprovechada si no leyésemos nada más de Salinger. Es al leer novelas como *Franny y Zooey*, que podemos apreciar la narrativa más sesuda del autor, con estructuras complejas que abarcan temas a su vez más complicados. Por tanto, la naturalidad con la que se recrea el vocabulario de un adolescente desencantado es un ejercicio narrativo más meticuloso de lo que pudiese parecer en una primera lectura, y le da una doble dimensión al protagonista. Esta doble dimensión tiende un puente al lector, construyendo una primera persona sólida y creíble, que facilita enormemente la conexión con el personaje.

Salinger utiliza constantemente metáforas y no son sencillas de interpretar pero están escritas con el suficiente tino como para que el lector sepa que el tramo que lee esconde más de lo que aparenta. Es especialmente destacable el final de *Franny y Zooey*. Franny es una muchacha que pertenece a una familia prodigio que participó en un concurso radiofónico junto a sus hermanos cuando era pequeña. Actualmente se encuentra abatida porque es incapaz de verle a la vida un motivo por el que levantarse y hacer las cosas del día a día. En el final, su hermano Zooey le cuenta que un día, antes de ir al programa radiofónico, tenía los zapatos sucios y su hermano le instó a limpiárselos. Él no le veía sentido a limpiarse unos zapatos que no se ven, puesto que es un concurso emitido por radio. El motivo que le da es que debe hacerlo por la señora gorda. La señora gorda simboliza una persona con una vida mediocre que vive esperando el programa de radio, porque es su mejor momento del día. Salinger habla de por qué hacer algo que no queremos hacer, de cómo hay personas que viven esperando que hagamos lo nuestro, porque puede que sea un momento necesario para ellos en su día a día, aunque no lo sepamos. Se pueden encontrar numerosos artículos que desgranar esta metáfora, entre otras del autor.

Finalmente, es interesante mencionar que tuvo una relación con Oona O'neill, y que la muchacha rompió su relación a los dieciocho años para irse con Charles Chaplin, que en aquel momento tenía cincuenta y cuatro. Del mismo modo que Hemingway, el autor también es abandonado y en cierta manera, herido.

3.2. CONTEXTO HISTÓRICO, EEUU AÑOS 50

Si bien *El guardián entre el centeno* se escribió durante la década anterior, es en 1951 cuando se publica. Con Kerouac vemos como el orgullo patrio y la importancia de los valores militares reinan en Estados Unidos, dando lugar a nuevas generaciones que aparecen en medio de un entorno que no pueden entender, construido por unos padres que vienen de sobrevivir a duras penas a depresiones económicas, censuras y demás calamidades. Estas generaciones se inician de un modo brusco participando en la Segunda Guerra Mundial, donde los muchachos que han visto el horror de la guerra regresan a su país, donde se les felicita por lo hecho.

De esta guerra, Estados Unidos salió convertida en superpotencia junto a Rusia. La diferencia de ideologías entre las dos potencias se deja ver primero en El plan Marshall, donde Estados Unidos ayuda a Europa a reconstruirse, eliminar las barreras comerciales y modernizar la industria. Esta doctrina del *laissez-faire* va en dirección contraria de algunos puntos comunistas y esto desembocará a toda velocidad en la Guerra Fría.

Estados Unidos inicia la carrera armamentística y a finales de la década, la espacial. En este ridículo entorno de competición y sacar músculo, el país se convierte en una suerte de representante de los valores morales a nivel mundial. A nivel material, fue una época de prosperidad económica y de avance tecnológico. La sociedad, que vivía alejada de los auténticos problemas políticos y su gestión, temía más ser aniquilada por los misiles comunistas o abducida por los platillos volantes. Desde la retransmisión radiofónica de Orson Welles de *La guerra de los mundos* en 1938, al caso Roswell en 1947, la sociedad arrastraba un miedo a lo que podía esconderse en los cielos. El desconocimiento general de cualquier cosa más allá de los valores morales y el patriotismo, además de la industria cinematográfica y el auge de la serie B con cintas como *Plan 9 del espacio exterior* (*Plan 9 from Outer Space* (Dir. Ed Wood). Ed Wood. 1959), sumado a la amenaza comunista, habían generado un clima de terror inocente que mantenía a la población ajetreada y entretenida con los propios productos que el país producía para que no se preocupasen de nada que no pudiese estar bajo control.

En un momento en el que los valores morales y las apariencias son tan importantes, surge el Rock'n'roll como movimiento rebelde y joven prefabricado en el que se adaptan algunas de las características de la música afroamericana al gusto del ciudadano blanco; en concreto una mezcla del Boogie-woogie y el Rythm and blues. Entre figuras como Chuck Berry, Eddie Cochran o Jerry Lee Lewis, destaca el personaje de Elvis Presley; un joven tímido del Misisipi que generará una tremenda influencia en los jóvenes de la época tanto por su música como por su físico. Empezaría a ser conocido como "El rey del bop del oeste" para terminar simplemente como "El rey".

3.3. EL GUARDIÁN ENTRE EL CENTENO

Esta novela, como sucedía con *En el camino*, se sostiene sobre los hombros de su protagonista. Del mismo modo que *Luces de la ciudad* (*Limelight* (Dir. Charles Chaplin). United Artists. 1931) tiene sentido sólo alrededor de la figura de Chaplin y *El colegial* (*College* (Dir. James W. Horne). Joseph M. Schenk Productions. 1927) se erige sobre la figura de Keaton y el resto del mundo es un accesorio o juguete para él, Holden Caulfield es el rey de la función en la novela y todo lo demás está puesto ahí para ser criticado. El universo que rodea a Holden es bastante similar al actual, lo es porque Salinger hace una radiografía certera sobre el comportamiento de la gente en el día a día, vacío y carente de un sentido noble o elevado, y sobre la superficialidad que lo envuelve todo. Cada personaje o cada escenario está puesto ahí para mostrar dos caras, la que está subyugada a las buenas costumbres y la moral que la sociedad exige de él, y la verdadera. Y Holden está ahí para señalar estas fallas y mostrárnoslas:

«El oficial de Marina y yo nos dijimos que estábamos encantados de habernos conocido. Es una cosa que me revienta. Me paso la vida diciendo «encantado de haberte conocido» a personas que no me encanta nada conocer. Pero si quieres seguir vivo, tienes que decir esas cosas». (Salinger, 2010: 122). Una convención social que se mantiene sesenta años después, cuya crítica por parte de Holden sigue siendo tan válida ahora como entonces.

Especialmente notorio es el caso del profesor Antolini, una de las pocas personas que a Holden le cae bien, dice de él que probablemente fuese el mejor profesor que ha tenido nunca, pero que protagoniza un momento turbio en el final de la novela. Antolini acoge a Holden en su casa, y tras charlar y beber, el protagonista cae dormido. Al rato despierta, y el profesor está sentado en el suelo junto a él, acariciándole la cabeza. Holden huye de ahí y más tarde se pregunta si sería un gesto extraño y amable o es realmente un perverso. Así, se nos cuenta que las personas amables también esconden una doble moral, y únicamente su hermana pequeña Phoebe y su hermano muerto Allie son idealizados. En el tratamiento de Allie es notoria la capacidad de Salinger para expresar la rabia a través de Holden porque alguien a quien quería estuviese muerto. Durante la visita al cementerio, dice:

«Todos podían meterse en sus coches y poner la radio y todo eso y luego irse a cenar a un sitio agradable, todos menos Allie. No podía aguantarlo. Ya sé que lo que está en el cementerio es sólo su cuerpo y que su alma está en el Cielo y todo ese rollo, pero no podía aguantarlo. Ustedes no le conocían, claro. Si le hubieran conocido sabrían lo que quiero decir. Cuando hace sol no está tan mal, pero el sol no sale más que cuando le da la gana». (Salinger, 2010: 208).

Es especialmente interesante la última frase, que por darse después de todo el texto sobre Allie, parece funcionar a modo de metáfora. Más que tristeza, se nos transmite la rabia del protagonista por el hecho de que alguien tan bueno como fue su hermano ya no exista y sólo sea un cuerpo muerto mientras el resto de personas pueden hacer su vida normal.

Allie es un personaje que dispara el desencanto del protagonista por la forma en que funciona la vida, y es en una conversación con su hermana pequeña Phoebe, donde el autor genera de una forma elegante y como sin darle importancia, un momento emocional que esconde bastante intensidad. Phoebe le pregunta a Holden si hay algo que le guste en la vida y él le dice que Allie. Continúa de la siguiente manera:

« -Allie está muerto. Tú siempre lo dices. Si alguien está muerto y está en el Cielo, entonces no...

-Ya sé que está muerto. ¿Crees que no lo sé? Pero aun así puede gustarme, ¿no? Porque alguien se haya muerto no tiene por qué dejar de gustarte, por el

amor de Dios. Sobre todo si era mil veces mejor que las personas que conoces y que están *vivas* y eso». (Salinger, 2010: 228).

Esta conversación es devastadora porque pone en el punto de mira toda la sociedad de una al compararla con una persona muerta que era pura. ¿De qué sirve todo un mundo si una sola persona era más buena y pura que todo él, y está muerta? También nos dice muy indirectamente lo absurdo que es seguir el día a día con esto a cuestas.

La forma añorada de hablar de Holden contrasta fuertemente con las cosas de las que habla. Este recurso le da un matiz de personaje hastiado muy interesante, porque mientras pudiera parecer que el protagonista no le da importancia a muchas cosas por la forma, vemos que sucede todo lo contrario al prestar atención al contenido.

El otro hermano, D.B., se nos nombra poco y para puntualizar que trabaja en el mundo del cine: «Ahora D.B. está en Hollywood, prostituyéndose. Si hay algo que odio en el mundo es el cine. Ni me lo nombren». (Salinger, 2010: 12).

Al parecer, esta crítica al cine por parte de Salinger podría deberse a la adaptación que se hizo de su relato *Uncle Wiggily in Connecticut* (1948), que recibió el nombre de *My foolish heart* (*My foolish heart* (Dir. Mark Robson). The Samuel Goldwyn Company. 1949) y fue una comedia al uso de aquella época, no resultando muy fiel a la narración original.

Resulta característico del personaje su constante crítica a la falsedad de las personas, que se mueven sólo por interés e imagen. En el siguiente caso, por ejemplo, está escuchando a un pianista:

«Se volvieron locos. Eran exactamente los mismos cretinos que en el cine se ríen como hienas por cosas que no tienen ninguna gracia. Juro por Dios que si yo fuera pianista o actor o algo así, y todos esos imbéciles pensarán que era maravilloso, me reventaría. Ni siquiera querría que me aplaudiesen. La gente siempre aplaude cuando no debe. Si yo fuera pianista, tocaría dentro de un puñetero armario». (Salinger, 2010: 118).

Aquí se observa un paralelismo con el autor. Salinger pasó mucho tiempo viviendo como un eremita, escondido de la multitud. El libro tuvo un impacto fuerte e influyó en la cultura y en la sociedad notoriamente, pero esto no pareció agrandar demasiado al autor, que reaccionó escondiéndose más herméticamente. En ese sentido, Salinger, como Holden, tocaría el piano dentro de un armario. Como dato curioso, este libro ha sido una referencia de varios asesinos conocidos, no sólo para Mark David Chapman, el hombre que mató a John Lennon. Esta extrañeza ha hecho que el libro sea ridículamente criticado en algunos medios y ha ensombrecido la imagen de él.

A lo largo de la novela, Holden mantiene un encuentro con una chica de la que dice no estar loco por ella, Sally Halles. La inseguridad e inmadurez del personaje resaltan especialmente en este tramo, donde el nerviosismo o la indecisión le llevan a errar sistemáticamente cuando trata de decidir algo durante el encuentro. Al comienzo de este, Holden le dice a Sally que le quiere: «Era mentira, claro, pero la cosa es que cuando lo dije estaba convencido de que era verdad. Estoy loco. Se lo juro». (Salinger, 2010: 170). Van a ver una función, y cuando Sally se encuentra con un viejo amigo, Holden comienza a odiarla: «Compañeritos del alma eran. Daba ganas de vomitar. Lo más gracioso era que probablemente sólo se habían visto una vez en alguna fiesta de tíos falsísimos». (Salinger, 2010: 172). Después de esto, Holden trata de convencerla de que abandonen el falso mundo moderno y se vayan los dos a vivir solos. Ella le replica constantemente y le dice de vez en cuando que baje la voz, aunque Holden asegura estar hablando normal. Aquí se produce una desconexión entre los dos personajes, que Holden cierra: «-Venga. Vámonos de aquí –le dije-. Si quieres que te diga la verdad, me caes peor que una patada en el culo». (Salinger, 2010: 180). Lo cierto es que Holden parece frustrarse porque él habla impulsivamente de las cosas y está abierto a que los demás le entiendan, pero Sally, del mismo modo que el resto de personajes con quien se encuentra, están empeñados en ser demasiado realistas, mantener una imagen de seguridad y buenos valores morales. Esto deja fuera de juego al protagonista y le impide conectar con ellos: «Probablemente no la habría llevado aunque ella hubiera querido venir. No habría querido ir con una persona así. Pero lo terrible es que cuando le pedí que viniera conmigo lo decía de verdad». (Salinger, 2010: 181). La falsedad de las cosas y su doble cara aún genera confusión en Holden, que pese a identificarlo la mayor parte de las veces, otras se enfrenta a una disonancia cognitiva que le lleva a ser contradictorio e indeciso. Por ello busca durante toda la novela la pureza de las cosas que se mueven en una sola dirección.

Por otro lado, como ya se ha mencionado, esta inmadurez del protagonista no va de la mano de su afilada visión, y en uno de los tramos, Holden hace un apunte que deja en evidencia el machismo de la época. Teniendo en cuenta que esta novela está publicada en 1951 y en un entorno como eran los Estados Unidos de aquella década, es interesante el espíritu crítico de Salinger y por ende, de Holden. Lo observamos en la siguiente conversación con un compañero de clase al que Holden considera muy inteligente, y al que le pregunta por una chica con la que salía:

«-No tengo ni la más ligera idea. Que yo sepa, ya que lo preguntas, por estas fechas debe de ser la puta más grande de todo New Hampshire.

-Eso no está bien. Si fue lo bastante amable como para dejar que te pusieras cachondo con ella todo el tiempo, al menos podías hablar de ella de otra manera». (Salinger, 2010: 194).

Uno de los elementos más destacables de la novela es el uso de las metáforas, y son especialmente interesantes la que da título al libro y otra que tiene que ver con los patos de Central Park. Al inicio del libro, Holden plantea la siguiente cuestión: «Vivo en Nueva York y pensé en el lago que hay en Central Park, cerca de Central Park South. Me pregunté si estaría helado cuando llegara a casa, y, si lo estaba, adónde irían los patos. Me pregunté adónde irían los patos cuando el lago se helaba y la superficie del agua se congelaba. Me pregunté si vendría un hombre a recogerlos en un camión para llevarlos a un zoológico o algo así. O si sólo se irían ellos a algún sitio volando» (Salinger, 2010: 26).

A partir de este momento, eventualmente Holden se pregunta por el porvenir de estos patos y también se lo pregunta a algún que otro personaje, como es el caso de un taxista. Una de las interpretaciones más populares y aceptadas es la de que los patos hacen referencia a las cosas en la vida que se van. Desde la inocencia, los amigos, la chica que le gustaba y a la que cogía de la mano hace años (Jane) o su hermano Allie. Holden insiste en saber si esos patos se han ido a algún sitio y volverán en algún momento, cuando termine el invierno, o si se marcharon para no volver más. De esta manera tan sutil, se nos muestra un temor y un desencanto del protagonista por la pérdida de la inocencia y el ingreso al mundo de los adultos.

En cuanto al título de la novela, resulta un ejercicio metafórico muy potente. Alude a un poema de Richard Burns, del cual una de las frases es: «Si un cuerpo encuentra a otro cuerpo, cuando van entre el centeno». En un momento de la novela, Holden oye a un niño cantando esta parte del poema, y tiempo después, conversando con su hermana Phoebe, le cuenta a qué querría dedicarse si pudiese: «Bueno, pues muchas veces me imagino que hay un montón de críos jugando a algo en un campo de centeno y todo eso. Son miles de críos y no hay nadie cerca, quiero decir que no hay nadie mayor, sólo yo. Estoy de pie, al borde de un precipicio de locos. Y lo que tengo que hacer es agarrar a todo el que se acerque al precipicio, quiero decir que si van corriendo sin mirar adónde van, yo tengo que salir de donde esté y agarrarlos. Eso es lo que haría todo el tiempo. Sería el guardián entre el centeno y todo eso». (Salinger, 2010: 230-231).

Si se atiende al temor de Holden por crecer, perder la inocencia e ingresar al mundo de adultos que está lleno de apariencias y falsedades en contraposición a todo lo puro que hay en los niños, se pueden sacar bastantes claves de este fragmento. Primeramente, Holden establece un escenario sin adultos, únicamente él. Erradica de esta forma cualquier tipo de falsedad o convención social estúpida que no lleva a ninguna parte, todo lo que critica en la novela. Hecho esto, sólo quedan los niños, que corren a toda velocidad al precipicio de locos, como él lo llama. Este precipicio parece hacer alusión al acto de crecer, al momento de perder la inocencia y convertirse en un adulto. Aquí es donde

funciona Holden, que trataría de evitar todo el rato que los niños perdiesen su pureza y cayesen en el abismo de crecer. Como metáfora, recoge excelentemente el grueso del libro y la esencia del protagonista, pero no está explicada y queda algo sujeta a la interpretación.

4. JOHN KENNEDY TOOLE (1937-1969)

4.1. BIOGRAFÍA

El autor de *La conjura de los necios* (1980) comenzaría su novela con una cita de Jonathan Swift: «Cuando en el mundo aparece un verdadero genio, puede identificársele por este signo: todos los necios se conjuran contra él». (John K. Toole, 1992: 3). Como una premonición, la mala suerte no sólo se confabularía contra el protagonista de su novela. El autor nació en Nueva Orleans y estudió la lengua inglesa para desempeñarse como profesor hasta que tuvo que servir al ejército de los Estados Unidos enseñando inglés a reclutas hispanos. Tras escribir *La biblia de neón* (1989), su primera novela, presentarla a un concurso y no ganarlo, se decidió a comenzar otra novela, *La conjura de los necios* en cuestión. En su regreso del ejército, Toole pasaría tiempo en el Barrio Francés con músicos callejeros y trabajaría en una fábrica de ropa masculina, dos escenarios que el autor aprovecharía para su novela. De hecho, la forma en que el autor capta la esencia de cada lugar de Nueva Orleans es uno de los puntos brillantes de la novela; en la actualidad todavía existe la franquicia Lucky Dogs, vendedores ambulantes de perritos calientes que el autor parodia en la novela llamándoles Vendedores Paraíso y donde el personaje pasa un tiempo trabajando, y junto a los almacenes D.H. Holmes se puede ver en la realidad, una estatua de bronce del protagonista, Ignatius Reilly, lugar en el que espera a su madre al comienzo de la novela.

Hay que tener en cuenta que este autor cometería suicidio siendo todavía desconocido, sería su madre la que conseguiría la publicación de la novela y el éxito de esta propiciaría más adelante la publicación de su primer libro, aquel que no ganó el concurso, *La biblia de neón*. La información que ha trascendido del autor se reduce a biografías y memorias de gente que le conoció y que generalmente han pasado por el filtro de su madre. Se sabe que John K. Toole mantendría correspondencia durante dos años con Robert Gottlieb de la editorial Simon and Schuster, intercambiando opiniones y correcciones. Este terminaría dándole una negativa a su novela y este sería el eje que declinaría el rumbo de su vida y daría paso al alcohol y la depresión, a desatender su profesión como profesor de inglés y finalmente huir en coche de Nueva Orleans en 1969. En una carretera comarcal, a las afueras de Biloxi (Mississippi), introdujo un extremo de una manguera de jardín en el tubo de escape de su coche y el otro extremo en el interior del vehículo, arrancó el motor y murió ahogado.

Aquí termina el período que corresponde a John K. Toole, pero da paso al protagonismo de su madre, Thelma Toole.

La influencia de la madre en la vida del autor es notoria y no es coincidencia que Ignatius Reilly, el personaje de *La conjura de los necios*, viva con su madre y en cierto modo, abrigado por ella. El inteligente Ignatius trata de desembarazarse de esta influencia pero la seguridad de su casa y el acomodo que su madre le proporciona son indispensables para que siga desarrollando su pensamiento y genio, y no es hasta el final de la novela que Ignatius decide largarse y dejarlo todo. La huida de John. K Toole que le conduce a suicidarse en Biloxi fue propiciada por el mal temperamento de Thelma y el estado depresivo del autor, acrecentado por el rechazo de su obra. El escritor dejó una nota de suicidio que posteriormente su madre destruiría. En el prólogo de *La conjura de los necios*, el escritor Walker Percy cuenta que en 1976, siendo profesor de Loyola, una mujer se puso en contacto con él para que leyese el manuscrito de su hijo muerto. Walker narra que la tenacidad de la mujer, que se presentó en su despacho con una copia a papel carbón apenas legible, le empujó a comenzar a leerlo con la esperanza de que fuese lo suficientemente malo como para abandonarlo pronto. Huelga decir que no fue el caso. Thelma consiguió su propósito y catapultó a la fama a su hijo fallecido y cuando todo el mundo se interesó por él, mantuvo con celo su intimidad. En *Una mariposa en la máquina de escribir*, una biografía escrita por Cory Maclauchlin y publicada en 2015, se nos cuenta las condiciones que Thelma ponía a algunos de los biógrafos, en concreto el caso de James Allsup, un conocido del autor que le pidió permiso para escribir su biografía: «Querido señor Allsup: Sus cualificaciones para escribir una biografía de mi hijo son excelentes, pero, si aprobara su solicitud, esto es lo que espero que entienda: tendría que pasar varios meses en mi casa, un año, tal vez más; después tendría que leer detenidamente el abundante material de mi hijo, y luego usted y yo decidiríamos qué utilizar y qué no. Concluido ese proceso, comenzaría nuestra colaboración» (Maclauchlin, 2015: 13). Así, todo lo que podemos conocer de John K. Toole sufre por lo general el sesgo de Thelma, principal responsable por otro lado de que la novela viese la luz.

La novela renegada por Gottlieb alcanzaría su publicación en 1980 y en 1981 conseguiría el premio Pulitzer.

4.2. CONTEXTO HISTÓRICO, EEUU AÑOS 60

La conjura de los necios empezó a ser escrita en torno a 1962, en el período que John K. Toole servía en el ejército en Puerto Rico. Si en la década pasada se había empezado a gestar la Guerra Fría entre la URSS y los Estados Unidos, en esta década se alcanzaban los momentos de máxima tensión. En 1962 concretamente se da la Crisis de los misiles de Cuba, donde un avión espía americano era derribado en territorio de la URSS. Este momento fue en el que más cerca se estuvo de una guerra nuclear y se alcanzó el nivel

DEFCON 2, (Defense Condition), el nivel de DEFCON previo a la máxima alerta, que nunca se ha alcanzado. Esta continua guerra de la virilidad entre las dos superpotencias y que tenía como posibles consecuencias la destrucción total por el mero hecho de enseñar músculo era un indicativo del absurdo en el que se veía inmerso el mundo civilizado y cómo este no era un lugar sano para una persona inteligente. Este absurdo fue retratado a modo de parodia por Stanley Kubrick en 1964 en la película *Dr. Strangelove (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dir. Stanley Kubrick). Columbia Pictures. 1964), y es que la disparatada situación y la visión de la vida americana que se tomaba muy en serio a sí misma mientras temía los misiles comunistas y las abducciones se prestaba a la sátira sin dificultad.

En el siguiente año, el adalid de la justicia y la corrección política, John F. Kennedy, era asesinado en unas circunstancias poco claras.

El país seguía inmerso en una guerra interminable, la del Vietnam, que se prolongaría hasta 1975 y que ya destapaba un afán por generar una imagen de fuerza que no tenía ningún sentido para muchos de sus ciudadanos. Esto y el germen de la generación beat darían como resultado las revoluciones pacíficas que asolaron el país en forma de distintos movimientos culturales y artísticos, que alcanzaron el punto álgido en 1968. En este momento salen a la palestra una oleada de intelectuales que interactúan entre ellos, como son Adorno, Sartre, Chomsky o Simone de Beauvoir entre muchos más.

El culmen de esta década es la llegada del hombre a la Luna de mano de los Estados Unidos, en 1969, ganando la competición del absurdo a la Unión Soviética. Este año sale elegido Richard Nixon como presidente de los Estados Unidos, que junto al secretario de Estado Henry Kissinger realizarán una aproximación al bloque soviético, relajando las tensiones vividas hasta ahora. Esta década cierra sus puertas con el festival de Woodstock, una explosión cultural de carácter hippie que influenciará la posterior década de un modo más sano que todo lo anterior.

Observando este panorama con perspectiva, el mundo, más concretamente el mundo que rodea a los Estados Unidos, es un collage de extrañas situaciones que dan lugar a un contexto del todo rocambolesco, a medio camino entre posibles consecuencias muy serias y el ridículo más inverosímil. Esto es un patio de recreo para cualquier persona con una visión aguda. Bien mirado, *La conjura de los necios* es un gran desfile de personajes rimbombantes y muy necios, que se toman en serio pero que vistos desde fuera son de lo más ridículo, pero se mueven con gracia a medio camino entre el desastre más absoluto con posibles consecuencias violentas, y la dignidad. En cierto modo, sin poder saber hasta qué punto tuvo los Estados Unidos (con la excepción evidente de Nueva Orleans) influencia directa en la trama de la novela, parece

ser un retrato, si acaso una caricatura muy acertada, del extraño orden social del lugar.

4.3. LA CONJURA DE LOS NECIOS

«Una gorra de cazador verde apretaba la cima de una cabeza que era como un globo carnoso. Las orejas verdes, llenas de unas grandes orejas y pelo si cortar y de las finas cerdas que brotaban de las mismas orejas, sobresalían a ambos lados como señales de giro que indicasen dos direcciones a la vez. Los labios, gordos y bembones, brotaban protuberantes bajo el tupido bigote negro y se hundían en sus comisuras, en plieguecitos llenos de reproches y de restos de patatas fritas. En la sombra, bajo la visera verde de la gorra, los altaneros ojos azules y amarillos de Ignatius J. Reilly miraban a las demás personas» (John K Toole, 1982: 13).

De todas las novelas de las que se ha hablado, ninguna cuenta con una descripción tan temprana y tan intensa, una declaración de intenciones de lo que va a ser el personaje y de cuál va a ser el irrespetuoso trato que se le va a dar a las cosas. Como coincidencia curiosa, Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno* vestía siempre con una gorra de cazador roja e Ignatius Reilly una verde, un elemento menor pero que corona sus cabezas y cuyos autores han determinado importante mencionar que está ahí. De forma metafórica, parece salvaguardar a los protagonistas del resto y a la vez indicar que su carácter también puede resultar peligroso. En esta descripción nos dicen que el personaje es un inadaptado. Lo es por su aspecto físico, descrito casi con cierta repugnancia, por su vestimenta, y en último lugar nos dan a entender que también por poseer un orgullo y convencimiento de que estas diferencias le hacen mejor que los demás (sus labios llenos de reproches y sus ojos altaneros). Para colmo, Ignatius sufre un cierre de su válvula pilórica cuando la presión y la idiotez humana le afligen. En el prólogo, Walker Percy apunta que Ignatius Reilly es una fusión entre un Oliver Hardy delirante (de la pareja cómica El gordo y el flaco, Oliver es el gordo), un Don Quijote adiposo y un Tomás de Aquino perverso.

Ignatius ha fabricado una serie de razones muy poderosas para amurallar cada rasgo de su personalidad y de su físico y erigirlo como un estandarte frente a la banalidad común. En esta descripción inicial, se nos dice que la gorra de cazador le protege contra los enfriamientos de cabeza, la camisa de franela hace innecesaria la chaqueta y los pantalones de tweed son muy duraderos y le permiten una locomoción inusualmente libre: «Era un atuendo aceptable, según todas las normas teológicas y geométricas, aunque resultase algo abstruso, y sugería una rica vida interior». (John K. Toole, 1992: 13).

De algún modo, el personaje está obcecado con la importancia de las normas geométricas, teológicas, de decencia y de buen gusto como atributos necesarios para el ser humano, pero la masa carece de ellas en tanto que se acerca a lo comercial y establecido: «La posesión de algo nuevo o caro sólo reflejaba la falta de teología y de geometría de una persona. Podía proyectar incluso dudas sobre el alma misma del sujeto». (John K Toole, 1992: 13). Aquí tenemos otro puente entre Holden e Ignatius, pero si al primero estas normas establecidas le entristecían y le hacían sentirse sólo, Ignatius mantiene una fuerte posición superior, su disgusto por los demás no viene cargado de tintes nostálgicos sino de una furia orgullosa y gallarda.

Un elemento clave es la creencia religiosa del personaje. Pese a resultar absurdo e hilarante, Ignatius es un personaje inteligente y aquí el autor no puede cometer ningún error que lo evidencie como tonto o torpe mentalmente en pos del humor. Así, los asuntos religiosos se condensan en el concepto de la Diosa Fortuna. Un personaje tan inteligente como Ignatius únicamente debe creer en la suerte y en la disposición aleatoria de los eventos, y a ello le reza:

«-Oh, Fortuna, oh, deidad ciega y desatenta, atado estoy a tu rueda. –Ignatius eructó-: No me aplastes bajo tus radios. Elévame e impúlsame hacia arriba, oh diosa.

-¿Qué andas murmurando ahí dentro, chico? –preguntó su madre al otro lado de la puerta cerrada.

-Rezo, madre, rezo –contestó, furioso, Ignatius» (John K. Toole, 1992: 39).

Pese a esta creencia, el personaje sí parece dar pie a la posibilidad de que el mundo tenga alguna clase de sentido. En una de las notas que toma, apunta: «Vemos, pues, que incluso cuando la rueda de la Fortuna nos hace girar hacia abajo, se para a veces un momento y nos vemos en un pequeño ciclo positivo dentro de ese ciclo negativo más amplio. El universo se basa, por supuesto, en el principio del círculo dentro del círculo. De momento, estoy en un círculo más interno. Son posibles también, claro está, círculos más pequeños dentro de este círculo». (John K. Toole, 1992: 80). Su visión hilarante le salva del nihilismo de Hemingway, o del miedo a él de Kerouac y Salinger. Tal vez esto se pueda achacar a que Hemingway y Salinger estuvieron más expuestos a la muerte, por participar en guerras, de lo que John K. Toole lo estuvo, o tal vez se deba al folclore de la cultura de Nueva Orleans en la que este último autor se cría, con una mirada más ligera de la vida y la muerte.

A juicio de Ignatius, los años luminosos de Abelardo, Thomas Beckett y Everyman se convirtieron en escoria, la rueda de la Fortuna atropelló a la humanidad y lo que antes se consagraba al alma, ahora lo hacía al comercio. Esta crítica, que el personaje anota en uno de sus cuadernos, es a su vez la lucha diaria del personaje. Sin más información que esta, se debe intuir que

Abelardo debe ser el Pedro Abelardo enamorado de Eloísa, del siglo XII, que fue filósofo, teólogo, poeta y monje francés; Thomas Beckett es el considerado santo y mártir por las iglesias católica y anglicana, también perteneciente al siglo XII; por último, Everyman parece hacer alusión a un término propio del drama en el siglo XV que se basa en el uso de un protagonista con el que cualquiera pueda sentirse identificado, que vive situaciones extraordinarias, o también a una obra de teatro del mismo siglo que versa sobre la salvación de Cristo y lo que el hombre debe hacer para alcanzarla. En resumidas cuentas, la fijación de Ignatius no es por un pasado reciente donde los valores eran más justos y sensibles que los actuales, principal lucha de todo personaje romántico y del que son deudores Holden Caulfield entre otros; el terrible desencanto que siente Ignatius le impulsa bastantes siglos atrás, sintiéndose identificado directamente con santos y mártires. Tal es el peso de la sociedad y la necesidad de esta que él siente cargar sobre sus hombros.

Atendidas las creencias de Ignatius, prestamos atención a cómo vive su sexualidad. Pese a que mantiene una relación epistolar con Myrna, un personaje femenino que alterna momentos de amor con otros de odio intelectual, a nivel físico, Ignatius vive de la masturbación. En un fragmento nos describe cómo el personaje imagina un gran perro pastor escocés que había tenido cuando era estudiante y al que profesaba mucho cariño; lo imagina saltando una valla y cazando un palo. Quizá por lo estrambótico del personaje, por sus tendencias beatíficas, o por considerarse un intelectual más avanzado que el resto de la civilización, los recursos mentales que emplea para estimularse son del todo hilarantes, basando la masturbación en la evocación de un recuerdo feliz con un animal. Tal vez el autor nos sugiere con disimulo un tinte zoofílico o quizá sólo sea una muestra del caótico estado mental de Ignatius.

Decíamos que el personaje ha construido una fortaleza alrededor suyo como protección contra la absurda sociedad, del mismo modo que El Quijote se envuelve de locura para sobrevivir al tedio de su tiempo. Para defenderse de las obligaciones comunes como son el trabajar, Ignatius articula una serie de razones que le alejen de cualquier disonancia cognitiva: «Estoy verdaderamente muy fatigado al final de mi primer día de trabajo. No quiero decir, sin embargo, que me sienta descorazonado o deprimido o derrotado. Me he enfrentado al sistema cara a cara por primera vez en mi vida, plenamente decidido a actuar dentro de su marco como observador y crítico de incógnito, como si dijésemos» (John K. Toole, 1992: 78). Esta fantasía es, con mucha probabilidad, el factor decisivo que permite a Ignatius ser una persona optimista y positiva pese a su desencanto. Es incansable porque todo es un juego maligno conjurado contra su suerte. Lo que para Holden Caulfield era el inmenso peso de la realidad, para Ignatius es un juego perverso.

En este juego entra eventualmente Myrna Minkoff, descrita como «una escandalosa y ofensiva doncella del Bronx».

«Esta especialista del universo del Gran Hormiguero se sintió atraída a la mesa en la cual tenía yo mi corte, por la singularidad y el magnetismo de mi ser [...] Myrna estaba, en fin, terriblemente *comprometida* con su sociedad; yo, por mi parte, más viejo y más sabio, estaba terriblemente *descomprometido*» (John K. Toole, 1992: 123).

Ignatius habla de las masas como Gran Hormiguero y pone sobre la mesa un concepto muy interesante. Es un asunto bastante lógico y a la vez muy común, que un personaje desencantado no quiera tener participación alguna en la sociedad, por detestarla hasta el punto de no verle recuperación o sentirse asqueado ante el hecho de tener que inmiscuirse en ella para cambiarla. Este tipo de personaje se considera a sí mismo alguien inteligente y agudo, que tal vez por estas facultades, ve todo lo horrible y lo falso que le rodea y no puede ponerse una venda en los ojos para volver a disfrutar de ello como cuando era niño. Aquí tenemos a Jake Barnes de *Fiesta*, Sal Paradise de *En el camino*, Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno*. En este punto, cualquier persona capaz de disfrutar de la sociedad, de participar en ella y tener la esperanza de poder cambiarla, no puede ser sino una persona ingenua. También sencilla y poco reflexiva. Alguien capaz de ponerse la venda y creer en un sentido que envuelve las cosas por el que merece la pena luchar, requiere ser menos agudo y sensible a lo que le rodea que cualquiera de estos personajes, y esta crítica a Myrna por parte de Ignatius es tal vez una crítica más amplia y global. Está claro que sitúa a Myrna un escalón por encima de la masa, pero si alguien todavía puede creer, sea en lo que sea, y no aceptar el absurdo, todavía está un escalón por debajo suyo. De algún modo, la depresión profunda es un privilegio de los intelectuales. Cabe mencionar que la relación entre ellos es, hasta el fin de la novela, puramente intelectual; Ignatius sospecha que Myrna puede estar interesada sexualmente en él, pero se siente orgulloso de resistirse.

En última instancia, con Ignatius al borde de la depresión, Myrna acude a rescatarlo. Se presenta en su casa cuando el absurdo se ha disparado y supone para Ignatius un respiro y una posibilidad de escape: «No, llevo semanas ahí metido. Inmovilizado por una apatía neurótica. [...] Mi deseo psicótico de paz era sin duda una tentativa voluntaria de poner fin a las hostilidades en esta casa. No sabes cuánto te agradezco que seas lo bastante sensible para analizar los delirios de mis cartas» (John K. Toole, 1992: 355). No es poco usual que los autores escriban sobre aquello que no pueden alcanzar, que les gustaría que les sucediese. En este final, tal vez John K. Toole fantasease sobre la posibilidad de huir de casa de su madre, añadiéndole una mujer inteligente como Myrna, pero que todavía pudiese aprender mucho de él: «Por fin vuelves a ser el que eras. [...] Estás entrando

en una fase completamente nueva y vital. Tu inactividad ha terminado. [...] Piensa en las grandes ideas que fluirán de esa cabeza cuando elimines por fin todas las telarañas y los tabúes y los lazos paralizantes» (John K. Toole, 1992: 357). Desembarazado del seno materno y de todas las necesidades del mundo moderno, Ignatius podría desengrasar su cuerpo flácido y su mente embotada para desarrollarse al margen, el único espacio donde alguien así puede sobrevivir.

«Como si aquel aire fuera un purgante, se le abrió la válvula. Respiró de nuevo, esta vez con más intensidad. La jaqueca sorda desaparecía». (John K. Toole, 1992: 360).

5. CONCLUSIONES

A la hora de analizar el desencanto que sufrían los personajes de las novelas abordadas en el presente trabajo, observamos ciertos patrones que se repiten. Todos sus autores sufrían, lo hacían por la violencia de los hombres, en tanto que vivieron la guerra; sufrían por los tiempos que les tocó vivir, dedicados a la imagen y a valores deformados; también padecían la incompreensión de los demás, que vivían en el espíritu de su tiempo, presos por tanto de todos los males que la visión aguda de estos escritores sí conseguía identificar; todo esto se transformó en un rechazo. Todos los autores fueron rechazados, Hemingway lo fue por algunas mujeres, Kerouac por la cultura que le rodeaba, Salinger por la sociedad de las buenas costumbres que impedía cualquier conexión con los demás, John K. Toole por los editores, que enmascararon su talento y le hicieron pasar por un escritor de poco genio.

Todos los autores tuvieron serios dilemas de índole espiritual. Hemingway no creía en nada, y el nihilismo tiene un lado oscuro. En la monumental obra de Dostoyevski, *Los hermanos Karamázov* (1880), se tantea la idea de que el hombre sin fe y temor de Dios no puede ser civilizado por fuerza. La civilización sólo es posible mediante el orden espiritual, de otro modo el hombre no puede ser constructivo sino destructor. Hemingway era un destructor; de sus amistades, de los animales, etc. Su pasión por la violencia, su carácter caótico, desconfiado, y su suicidio son por fuerza la respuesta de un hombre que no cree en nada y no puede cimentar, sólo destruir.

Kerouac se presenta como un hombre más sensible, que rechaza la violencia, rechaza la guerra, centra su visión en las cosas bellas por si acaso puede encontrar en ellas una vía de escape de la muerte. Como le sucede a Hemingway, Kerouac también siente un frenesí por vivir, pero no de forma violenta. El autor no busca destruir, sino construir, sólo que de puertas para adentro. La edificación de Kerouac es mental, un crecimiento interior que tiene como consecuencia el abandono exterior. A través del alcohol y otras drogas, Kerouac se funde en un ambiente lleno de renegados como él, y este camino de éxtasis mental y contemplación conlleva la destrucción acelerada de su cuerpo.

Salinger también buscó a Dios pero lo hizo escondiéndose de la sociedad, apartándose del ruido de la gente y convirtiéndose en un eremita. Curiosamente, de los cuatro autores bajo análisis, él y Kerouac son los dos que no cometieron suicidio. Ambos coincidieron en la fijación por religiones orientales como el budismo. Es un dato interesante, la pérdida de la fe y la posterior recuperación de ella como camino que puede paliar la destrucción personal, lugar al que no llegaron ni Hemingway ni John K. Toole.

Un patrón que comparten los cuatro personajes es el que tiene que ver con cierta apatía sentimental. El personaje de Hemingway está enamorado de una

mujer que no puede satisfacer y sufre por ello; el de Kerouac apenas muestra interés, eventualmente sale con alguna chica pero lo dice de pasada y no supone ni una media parte de las descripciones que sí dedica al paisaje; el personaje de Salinger está desencantado por el amor platónico que siente por una chica que conoció cuando era más pequeño, pero siente indiferencia por la mujer con la que sí puede tener algo parecido a una relación en el presente, y termina insultándole; por último el personaje de John K. Toole sí tiene una especie de final feliz con su contrapunto femenino, que tiene cierta relevancia a lo largo del libro. Pese a ello, se pasa la novela solo y en ningún momento sufre ningún abobamiento amoroso ni idealiza al personaje femenino.

Hay que apuntar que los cuatro personajes pertenecen a una clase social media, media-alta. Todos han recibido educación y no viven en la necesidad, salvo en algunos períodos Sal Paradise de *En el camino*, pero de forma voluntaria. Son agudos e inteligentes, cultos y a su vez rechazan la admiración por las clases altas, prefiriendo sumergirse en ambientes sucios de la periferia.

Si la base de estas novelas es el rechazo social que se da a los personajes y de qué manera estos también rechazan a su vez a la masa, es difícil entender lo siguiente. *Fiesta* recibió buenas críticas, llamó la atención de Hollywood y se hizo una adaptación en 1957 con Ava Gardner. Kerouac recibió críticas positivas y algunas negativas por *En el camino*, pero su influencia es alargada. Además de ser una novela generacional que da pie a un cambio en la juventud norteamericana, el largo viaje en la carretera influenciará a obras posteriores como *Easy Rider* (*Easy Rider* (Dir. Dennis Hopper). Columbia Pictures. 1969) o *Thelma & Louise* (*Thelma & Louise* (Dir. Ridley Scott). Metro-Goldwyn-Mayer.1991). *El guardián entre el centeno* generó una obsesión social por su personaje y su autor, fue prohibido en varios estados, se convirtió en un objeto de culto tras relacionársele con asesinos en serie como el que le quitó la vida a John Lennon, lleva vendidos más de 60 millones de ejemplares y es una de las novelas más estudiadas como lectura obligatoria en los institutos estadounidenses. El personaje de Holden es una influencia clara en muchas obras cuyo protagonista es un joven inadaptado. Por último, mencionamos antes que *La conjura de los necios* ganó el Pulitzer y hasta se hizo una estatua de bronce del protagonista en Nueva Orleans. Se intentó llevar la novela al cine, primero Harold Ramis con John Belushi, pero este último murió. Después John Candy con Chris Farley, pero también falleció el joven actor y volvió a suceder lo mismo cuando John Waters se interesó por hacer una adaptación con su actriz fetiche Divine, que murió. La personalidad de Ignatius ha servido de influencia directa para muchos cómicos.

La reacción de los autores que alcanzaron la fama mientras vivían no fue positiva, sobre todo en el caso de Kerouac y Salinger, que parecen militar más enérgicamente contra los valores morales de su presente. Todos ellos eran inadaptados, huían de la masa por una aversión mutua, pero sus novelas se

convertirían en obras tremendamente exitosas comercialmente, compradas y devoradas por las mismas personas que rechazaban. La sociedad que les rodea les produce desencanto pero tiempo después comprará sus obras y los idolatrará. Quizás sea porque el sistema fagocita a todo el que se le opone para después venderlo como producto propio (como sucediese con el punk entre otras tantas cosas). O porque pese a comenzar como un movimiento de resistencia como Kerouac, una vez estas novelas fueron señaladas positivamente por la crítica, la masa social quiso comprarlas sin tener en cuenta lo malparada que salía en ellas. Tal vez sea el morbo de leer la vida de alguien que vive al margen. Lo interesante es el proceso en el que la apatía y la rabia que sienten los autores por una sociedad que les deja al margen se convierte en un producto valorado positivamente por este entorno y se torna un elemento popular e inofensivo.

Posiblemente, el mensaje principal de todas estas obras sea la búsqueda de sentido. Si lo hay, da igual que la sociedad sea fea o bella, así piensa Ignatius, Sal Paradise o Holden. Si no lo hay, tampoco les interesará lo bonita u horrible que sea la sociedad. No les importa moverse solos por la noche, y dormir en hoteles sucios llenos de pervertidos como hace Holden, aunque pertenezca a una clase social alta, si al día siguiente su hermano seguirá muerto y la gente seguirá siendo falsa. Da igual que haya sangre, que el mundo sea violento y feroz, para Jake Barnes. Si una herida azarosa de la guerra le impide retener a la mujer que quiere con él, sólo puede aceptar lo caótico con apatía y ayudándose del alcohol, o de lo contrario sólo quedaría el suicidio. Que el mundo sea terriblemente cruel con una persona por ser gorda y vivir en una burbuja no importa a Ignatius, que puede amurallar la burbuja a través de leer libros y enorgullecerse de su inadaptación como respuesta burlona al mundo que se ríe de él. Y no importa si el mundo no da ninguna respuesta y el tiempo avanza sin detenerse para Sal Paradise, porque puede buscar por todos los rincones junto a otros que estén tan desesperados por encontrar algo como él.

Se podría decir que el resumen de todas las búsquedas es el sentido. En la infancia todo iba bien pero después el caos se muestra con toda gama de tonalidades y esto es algo que no se puede aceptar. En 1904, el escritor James Matthew Barrie escribía la obra de teatro *Peter Pan, el niño que no quería crecer*, donde ya se trataba el terror de crecer y tener que enfrentar las responsabilidades. El calado de esta obra en la sociedad fue intenso, se realizarían multitud de adaptaciones literarias y cinematográficas a partir de entonces. La magia de la niñez y el duro golpe de crecer es algo muy presente en la cultura literaria.

La supervivencia a este caos es la búsqueda de estos personajes y de estos autores. Atendiendo a cómo fueron sus vidas, esta búsqueda fue más grande de lo que ellos podían abarcar y terminó fagocitándolos; no importa la edad a la que murieron ni el cómo, tras la investigación no parece que ninguno alcanzase

ninguna respuesta ni viviese una vida feliz. El desencanto es por tanto un concepto complejo, que cada uno buscó resolver a su modo pero que se mantuvo inmutable. El único combate posible contra el desencanto pasa por conceptos imaginarios, panaceas como el Soma de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, la ignorancia más profunda o el diazepam. Pese a todo, los cuatro libros son radiografías muy completas sobre el desencanto y su historia detrás es una explicación en sí misma de cómo de hostil sigue siendo el sistema, que mastica su propia debilidad y nos la vende por una decena de euros en forma de lectura recomendada.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BARRIE, J. (2001). *Peter Pan*. Madrid: Valdemar.
- BISKIND, P. (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- DOSTOYEVSKI, F. (2015). *Los hermanos Karamázov*. Barcelona: Penguin.
- FRANÇOIS DUVAL, J. (2013). *Kerouac y la generación beat*. Barcelona: Anagrama.
- GILMORE, T. (1987). *Equivocal Spirits: Alcoholism and Drinking in Twentieth-Century Literature*. North Carolina: UNC Press.
- GINSBERG, A. (2006). *Aullido*. Barcelona: Anagrama.
- GROBEL, L. (2006). *Brando por sí mismo*. Barcelona: Ediciones Robin Book.
- HEMINGWAY, E. (2002). *El viejo y el mar*. Barcelona: Booket.
- (2013). *París era una fiesta*. Barcelona: Lumen.
- (2015). *Fiesta*. Barcelona: Debolsillo.
- HUXLEY, A. (2014). *Un mundo feliz*. Barcelona: Debolsillo.
- KEROUAC, J. (1989). *En el camino*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Big Sur*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.
- MACLAUHLIN, C. (2015). *Una mariposa en la máquina de escribir: La vida trágica de John Kennedy Toole y la extraordinaria historia de La conjura de los necios*. Barcelona: Anagrama.
- MAILER, N. (1992). *Advertisements for myself*. Massachusetts: Harvard University Press.
- SALERNO, S., SHIELDS, D. (2014). *Salinger*. Barcelona: Seix Barral.
- SALINGER, J. (2010). *El guardián entre el centeno*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2013). *Franny y Zooey*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2013). *Nueve cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- TOOLE, J. (1992). *La conjura de los necios*. Barcelona: RBA.
- (2000). *La biblia de Neón*. Barcelona: Anagrama.

ARTÍCULOS ONLINE

- DEL REY, J. (2016). *Los hechos históricos que inspiraron "En el camino" de Jack Kerouac*. < <http://culturacolectiva.com/los-hechos-historicos-que-inspiraron-en-el-camino-de-jack-kerouac/> > [Consulta: 9 de junio de 2016]

- GRIMALDI HERRERA, C. (2009). *La generación perdida*.
<<http://www.eumed.net/rev/cccss/06/cgh17.htm>> [Consulta: 8 de junio de 2016]
- LATORRE ZACARÉS, I. (2014). *Salinger y la Segunda Guerra Mundial*.
<<http://www.historiarum.es/news/salinger-y-la-ii-guerra-mundial-por-ignacio-latorre-zacares/>> [Consulta: 10 de junio de 2016]
- MC DUFFIE, B. (2011). *When Hemingway met Salinger*.
<<http://www.kansascity.com/entertainment/arts-culture/article297629/When-Hemingway-met-Salinger.html>> [Consulta: 13 de junio de 2016]
- MOYA, V. (2012). *La historia de John y Thelma Toole*.
<<http://revistaterminal.cl/web/2012/05/la-historia-de-john-y-thelma-toole/>> [Consulta: 16 de junio de 2016]
- NIÑO DE GUZMÁN, G. (2003). *Historia de un combate literario*.
<<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/historia-de-un-combate-literario>> [Consulta: 6 de junio de 2016]
- OTERO, L. (2005). *Un torbellino de creatividad: El París de los años veinte*.
<<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=23998>> [Consulta: 6 de junio de 2016]
- UNAMUNO, P. (2015). *La aventura equinoccial de John Kennedy Toole*.
<<http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/28/55661f5b46163f61388b45a2.html>> [Consulta: 16 de junio de 2016]
- VARELA JÁCOME, B. (2000). *Renovación de la novela en el siglo XX*.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/renovacin-de-la-novela-en-el-siglo-xx-0/html/ff1d78b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_54.html> [Consulta: 8 de junio de 2016]
- VARGAS, R. (2011). *Hemingway: el trauma que culminó en suicidio*.
<<http://www.proceso.com.mx/274442/hemingway-el-trauma-que-culmino-en-suicidio-2>> [Consulta: 6 de junio de 2016]

REVISTAS

- DE MANUEL MORTERA, T. (1987). "Ernest Hemingway, su obra y su tiempo" en *ENSAYOS: Revista de la facultad de educación de Albacete*, nº1, p. 51-64.
- FAUCHEREAU, S. (2006). "El París de las vanguardias" en *Lars, cultura y ciudad*, nº4, p. 9-11.

TESIS

- VENEZIANI, M. (2012). *Los años 20: La Garçonne*. Tesis. Palermo: Universidad de Palermo.

PELÍCULAS

- A Decade Under the Influence* (Dir. Ted Demme). IFC Films. 2003.
- Cinc Minutes de Cinéma Pur* (Dir. Henri Chomette). 1926.

College (Dir. James W. Horne). Joseph M. Schenk Productions. 1927.

Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Dir. Stanley Kubrick).
Columbia Pictures. 1964.

Easy Rider (Dir. Dennis Hopper). Columbia Pictures. 1969.

It happened one night (Dir. Frank Capra). Columbia Pictures. 1934.

Le retour à la Raison (Dir. Man Ray). 1923.

Limelight (Dir. Charles Chaplin). United Artists. 1931.

My foolish heart (Dir. Mark Robson). The Samuel Goldwyn Company. 1949

Plan 9 from Outer Space (Dir. Ed Wood). Ed Wood. 1959.

Thelma & Louise (Dir. Ridley Scott). Metro-Goldwyn-Mayer. 1991.

VÍDEOS

DEMOCRACY NOW!, "December 24, 2007" en JV Player

<<http://www.democracynow.org/shows/2007/12/24> > [Consulta: 9 de junio de 2016]

LA NOCHE TEMÁTICA, "París, los locos años 20" en Youtube

<<https://www.youtube.com/watch?v=1hoApYpwz3g>> [Consulta: 6 de junio de 2016]

YOUTUBE, "John Kennedy Toole: the omega point" en Youtube

<<https://www.youtube.com/watch?v=WruYhMvFw2w>> [Consulta: 16 de junio de 2016]