

JUAN MANUEL DANZA
Editor

VII

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

HOMENAJE A
JUAN CARLOS GARAVAGLIA

5 AL 7 DE DICIEMBRE DE 2017



COLECCIÓN
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES



DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES
UNS

VII Jornadas de investigación en humanidades / Mariano Martín Schlez... [et al.];
editor Juan Manuel Danza. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad
Nacional del Sur. Ediuns, 2023. Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-655-333-9

1. Historia. 2. Literatura. 3. Filosofía Contemporánea. I. Schlez, Mariano Martín
II. Danza, Juan Manuel, ed.
CDD 300



Editorial de la Universidad Nacional del Sur
Santiago del Estero 639 | (B8000HZK) Bahía Blanca | Argentina
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: Ediuns | Twitter: EditorialUNS



Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

Corrección y ordenamiento: Juan Manuel Danza

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial-Sin
Derivadas. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Queda hecho el depósito que establece la ley n° 11723

Bahía Blanca, Argentina, agosto de 2023.

© 2023 Ediuns.



Universidad Nacional del Sur

Autoridades

Rector

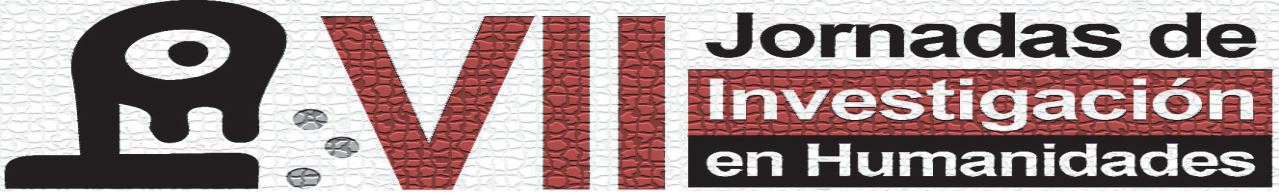
Dr. Mario Ricardo Sabbatini

Vicerrectora

Mg. Claudia Patricia Legnini

Secretario General de Ciencia y Tecnología

Dr. Sergio Vera



Departamento de Humanidades

Autoridades

Director Decano

Dr. Emilio Zaina

Vice Directora Decana

Lic. Mirian Cinquegrani

Secretaria Académica

Lic. Eleonora Ardanaz

Sec. de Extensión y Relac. institucionales

Dra. Alejandra Pupio

Sec. de Investigación, Posgr. y Form. Continua

Dra. Sandra Uicich

Comité académico

Dr. Sandro Abate

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Marta Alesso

Fac. de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa

Dra. Ana María Amar Sánchez

Spanish and Portuguese Department, University of California, Irvine

Dra. Adriana Arpini

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Dr. Marcelo Auday

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Eduardo Azcuy Ameghino

Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires

Dr. Fernando Bahr

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral - CONICET

Dra. M. Cecilia Barelli

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. Dora Barrancos

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires - CONICET

Dr. Raúl Bernal Meza

*Departamento de Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional del Centro*

Dr. Hugo E. Biagini

*Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional de Lanús - Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires - CONICET*

Dr. Lincoln Bizzozero

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Uruguay

Dra. Mercedes Isabel Blanco

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. Nidia Burgos

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Roberto Bustos Cara

Departamento de Geografía, Turismo y Arquitectura, Universidad Nacional del Sur

Dra. Mabel Cernadas

Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Laura Cristina Del Valle

Departamento de Humanidades Universidad Nacional del Sur

Dr. Eduardo Devés Valdés

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile

Dra. Marta Domínguez

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Oscar Esquisabel

(Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata- Instituto de Estudios sobre la Ciencia y la Tecnología, Universidad Nacional de Quilmes - CONICET

Dra. Claudia Fernández

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Dra. Ana Fernández Garay

Departamento de Letras, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - CONICET

Dra. Estela Fernández Nadal

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Dra. Lidia Gambon

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Ricardo García

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. Viviana Gastaldi

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dra. María Mercedes González Coll

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Alberto Giordano

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral - CONICET

Dra. María Isabel González

Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Dra. Yolanda Hipperdiner

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Silvina Jensen

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. María Luisa La Fico Guzzo

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Javier Legris

*Departamento de Humanidades, Facultad de Ciencias Económicas,
Universidad de Buenos Aires - CONICET*

Dra. Celina Lertora Mendoza

CONICET

Dr. Fernando Lizarrága

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue - CONICET

Dra. Elisa Lucarelli

*Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires*

Dra. Stella Maris Martini

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Dra. Elda Monetti

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

Dr. Rodrigo Moro

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur - CONICET

Dra. Lidia Nacuzzi

*Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires - CONICET*

Dr. Ricardo Pasolini

Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro - CONICET

***Howl* y el bebop jazz: el soplido de una generación**

Sofía Gina Barelli¹

Los negros en América son como nosotros
Jack Kerouac

Durante la segunda posguerra, Estados Unidos atraviesa un período de industrialización muy fuerte. Nace un capitalismo de desarrollo y consumo que comienza a consolidarse rápidamente. Los efectos de la coyuntura económica norteamericana implicaron una nueva estructura de valores de vida imperantes. En consecuencia, comenzaron a aparecer nuevos sujetos sociales e ideológicos de la protesta, para quienes la sociedad fabril se presentaba como un espacio opresor, carcelario. Uno de esos sujetos emergentes fue la juventud, el estudiantado, entre quienes se encontraban varios miembros de la Generación Beat. Reaccionaron, en aquel entonces, contra el paradigma capitalista fordista. Aspiraban a la liberación de toda opresión externa a través de una incesante lucha contra las imposiciones. La actitud inconformista y, en algún punto rebelde, no solo podemos reconocerla en este conjunto de poetas y escritores, sino también en la renovación del jazz que llevaron a cabo los músicos del Bebop. Tanto Ginsberg como Charlie Parker o Dizzy Gillespie decidieron ir más allá de lo que se esperaba de la poesía o del jazz a mediados de siglo. La incomodidad de estos sujetos se tradujo en una apuesta artística que no deja de inscribir a cada una de las obras en el horizonte de un presente que los conflictúa.

¹ Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur (UNS), Bahía Blanca, Argentina.

El aullido del jazz

El bebop norteamericano fue un estilo musical que significó una gran revolución para el jazz en la década del cuarenta del siglo pasado. Sus iniciadores fueron, fundamentalmente, Dizzy Gillespie y Charlie Parker. El swing, antecesor del bebop, se encontraba musicalmente en un callejón sin salida. A partir de allí, muchos músicos, que estaban frustrados y notaban las limitaciones que suponía tocar en grupos grandes, empezaron a buscar formas de expresión nuevas y originales. Al respecto, LeRoi Jones dirá en la publicación de *Black music* que “el bop fue, hasta cierto punto, una reacción de los músicos jóvenes contra la esterilidad y la formalidad que había adquirido el swing al incorporarse como parte formal de la cultura americana mainstream” (Jones, 2014: 18).

El bebop jazz tenía, también, un elemento de marcada protesta social, no solo en el sentido de que era una expresión musical que parecía antagónica e inconformista, sino también porque sus músicos eran escandalosamente francos acerca de lo que creían: “si no te gusta no escuches” (Jones, 2014: 25). Esto significa que la experimentación musical lejos estaba de una búsqueda vinculada, exclusivamente, con la complacencia del público. LeRoi Jones advierte en el artículo “Minton’s”, escrito en 1962, que los chistes de los beboppers eran tan frecuentes a fines de los cuarenta como lo eran en los sesenta los chistes sobre los beatniks.² Eran considerados “raros” y “profundos” (Jones, 2014: 25).

Por aquel entonces, la Generación Beat frecuentaba bares donde reinaba el jazz como una manifestación estética propia de un sujeto que se siente física y esencialmente en la periferia de una sociedad fabril en pleno auge. Ser beat implicaba un posicionamiento ante la vida, es decir, involucrarse con un nuevo paradigma epocal. Kerouac sostiene que, inicialmente, el término *beat* estaba asociado al “derrotado y marginado social” (Kerouac, 2015: 67).³ No obstante, considera que tiene más que ver con *beato*, es decir, con la palabra italiana que

² Beatnik es un término inventado en 1958 por el periodista estadounidense Herb Caen con el fin de parodiar y referirse despectivamente a la Generación Beat, apenas meses después de que se publicara *On the Road* escrita por Jack Kerouac. Pese al rechazo que generó el término entre los integrantes de la Generación Beat, el mismo fue adoptado y difundido ampliamente por los medios de comunicación. Refería a un estereotipo juvenil distinguible por su forma de vestir, y relacionado con una actitud vinculada al “haragán”, el desenfreno sexual, la violencia y el vandalismo. Sin embargo, la formulación del término deviene de la fusión de *beat* y *sputnik*. El *sputnik 1* fue el primer satélite artificial lanzado por la Unión Soviética y el objetivo del vínculo con la Generación Beat tiene que ver, fundamentalmente, con asociarla a lo “noestadounidense”.

³ Esta afirmación se sostiene en la procedencia del término *beat* asociada al participio *beaten down*.

designa lo beatífico (Kerouac 2015: 71). Para Jack Kerouac, ser beat es vivir en estado de beatitud, amando la vida en todas sus formas y manteniendo la paciencia en el Sufriamiento (Kerouac 2015: 71). Sin embargo, la propuesta en el presente trabajo se enfoca, aunque no únicamente, en la recuperación del término *beat* como el concepto que permite establecer el vínculo de la Generación Beat con la música en general y con el jazz en particular.

Ritmos frenéticos: *Howl* y el bebop jazz

Los *beats*⁴ son los golpes que marcan el ritmo, es decir, el tempo de una composición musical. Tal connotación del término atraviesa el nombre de esta generación de jóvenes escritores y nos ofrece una vía de comunicación entre su escritura y el jazz. En esta oportunidad, nos vamos a detener especialmente en el bebop jazz⁵ y en el poema *Howl*, es decir, intentaremos trazar un vínculo que consiste en una aproximación a los aspectos más relevantes emergidos de la lectura del poema de Allen Ginsberg, en tanto texto y performance, en correlación con el bebop jazz norteamericano.⁶

La generación del bebop jazz, sobre todo Parker y Gillespie, optó por burlarse abiertamente de las normas musicales impuestas por el swing. La respuesta de Gillespie fue tocar a un ritmo furioso y llenar el breve solo que se le concedía en la orquesta con tantas ideas armónicas y melódicas como podía. Se trata, a su vez, de una música mucho más compleja, ya que, pone el énfasis mayormente en la interpretación de diferentes ritmos a la vez; es rápido y frenético, y la improvisación es parte de su esencia. LeRoi Jones sostiene que:

El bebop demostró que los llamados ‘cambios’, es decir la recurrencia de algunos acordes que constituyen la base de la estructura melódica o armónica de un tema, son

⁴ Una de las acepciones del término *beat* que podemos encontrar en el diccionario Oxford Advanced Learner’s es: “the main rhythm, or a unit of rhythm, in a piece of music, a poem, etc.”

⁵ La denominación que recibe este estilo proviene del intento de reproducir en una onomatopeya los ritmos nuevos que había engendrado musicalmente.

⁶ La elección de *Howl* tiene que ver con que se trata de un ejemplo paradigmático de la Generación Beat en el que se puede rastrear, de manera evidente, la articulación entre grupo de jóvenes y un tipo de jazz como es el bebop.

casí arbitrarios, y que por lo tanto no necesitan ser *establecidos*: dado que de algunos acordes se infieren ciertos usos improvisatorios, ¿por qué no improvisar sobre lo que se infiere de losacordes en vez de tocar la inferencia misma? (Jones, 2014: 76).

Por su parte, Kerouac construyó un discurso de la espontaneidad en el que se sostiene el método de la improvisación asociado fuertemente a la respiración. Sumado a ello, expone que “el lenguaje boceteado es un flujo imperturbable que emerge de la mente de ideas-palabras personales y secretas, una respiración (como el fraseo de un músico de jazz) que se ocupa del objeto de las imágenes” (Kerouac, 2015: 87). Cuando Kerouac recibe el manuscrito de Ginsberg, le sugiere “espontaneidad lingüística o nada” (Kerouac, 2012: 398) y, a su vez, expone que leerá el poema otra vez pero que no pierda de vista que “el primer chorro es el único chorro, el resto es grifo cansado” (Kerouac, 2012: 399).

Para Jack Kerouac es indispensable escribir con excitación, velozmente, con calambres por tipear (Keoruac, 2015: 89), es decir, a nivel discursivo sostiene la necesidad imprescindible de plasmar un efecto de espontaneidad en la obra escrita. Ahora bien, ¿es posible distinguir esa espontaneidad en un poema como *Howl*? Sin dudas, hay efectos de espontaneidad que generan la sensación de una escritura frenética. *Howl* recorre de manera incesante una serie de espacios y tiempos y, a su vez, una libre asociación de temas. El poema se construye a partir de una sucesión que, en el nivel temático se logra a través de una serie de cuadros en movimiento y de una yuxtaposición de imágenes y visiones ininterrumpida, así como también lo hace a nivel sintáctico con una tendencia muy marcada a la repetición de fórmulas.

El bebop jazz ha logrado absorber y transportar los rasgos sociales y estilísticos de la música y los rituales afroamericanos. Esto implica hablar de polirritmias e, incluso, del uso de notas fuera de escala. El poema *Howl*, según Ginsberg, fue concebido dentro de una estructura rítmica que se desarrolla y crece continuamente basándose en su propio aliento. La reconstrucción sobre la página de “los pensamientos de la mente y sus sonidos” (Moore, 2012: 16) señala la importancia que se le otorga al ritmo como elemento constitutivo de la obra.

El nivel fonético de *Howl* está, también, atravesado por la búsqueda incesante de un ritmo frenético como es el del bebop jazz. A lo largo del poema se pueden reconocer una serie de procedimientos que intentan generar ese efecto. Uno de ellos tiene que ver con la utilización del sonido aspirado de la h y el dental de la t. Este recurso, que se evidencia en la lectura, le permite al poema contar con una serie de golpes bien marcados: “poverty and tatters and

hollow-eyed and high” (Ginsberg, 2001: 9). Algo similar sucede con la incorporación de diferentes aliteraciones que se dan entre la “t” dental y la duración de la “s” sibilante en versos como: “**who sank all night in submarine light of Bickford’s floating out and sat through the stale beer afternoon in desolate Fugazzi’s**” (Ginsberg, 2001: 11). Aquí se demuestra cómo el poema se erige en torno a la necesidad imperante de gestar un ritmo que se materialice en su puesta en voz. Por último, podríamos reconocer que la repetición de determinados términos funciona, también, como un metrónomo del poema. Hay pasajes en los que el golpe del ritmo recae sobre una palabra:

who journeyed to **Denver**, **who** died in **Denver**, **who** came back to **Denver** & waited in vain, **who** watched over **Denver** & brooded & loned in **Denver** and finally went away to find out the Time, & now **Denver** is lonesome for her heroes (Ginsberg, 2001: 17).

A nivel sintáctico, en este fragmento reconocemos, como hemos mencionado anteriormente, esa tendencia a la repetición como técnica de escritura vinculada a la espontaneidad. Se trata de un procedimiento que se da a lo largo de toda la primera parte del poema: la reiteración incesante del pronombre de relativo “who”, el cual funciona, en este caso, como una anáfora⁷ que estructura el poema y genera el efecto de una composición frenética.

Santificado jazz

Si partimos del término beat como un punto de articulación entre el bebop jazz y *Howl*, estamos ya en condiciones de afirmar que como primera aproximación al vínculo nos encontramos con que, en ambos, predomina la construcción de un ritmo particularmente frenético, de un golpe constante, acelerado. No obstante, nuestro punto de conexión no se agota únicamente en el ritmo.

El jazz será un espacio artístico continuamente perseguido por la Generación Beat y, de hecho, se convertirá en una necesidad equiparable al sexo o la comida: “who lounged hungry

⁷ A nivel retórico me refiero al término anáfora como la figura que consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de un verso o enunciado. Sin embargo, también es pertinente recordar que en su dimensión gramatical funciona como una expresión cuyo contenido semántico depende de otra expresión presente en el contexto del discurso y, en este caso, alude a “the best minds of my generation”.

and lonesome through Houston seeking **jazz or sex or soup**” (Ginsberg, 2001: 12). Se le otorgará un matiz vinculado a lo sagrado a partir de, por ejemplo, la utilización del verbo contemplar: “who proverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities **contemplating jazz**” (Ginsberg, 2001: 9). Se trata de un verbo que, etimológicamente, proviene del latín *contemplari* y está compuesto por la preposición *cum* (compañía y acción conjunta) y *templum* (templo, lugar sagrado para ver el cielo). La sacralidad del jazz para Ginsberg se expresa, también, en la nota al pie de Aullido: “**Holy** the groaning saxophone! **Holy** the bop apocalypse! **Holy** the jazzbands marijuana hispters peace & junk & drums!” (Ginsberg, 2001: 27). En este sentido, aquella dimensión beatífica que asumía el término beat se articula, perfectamente, con este carácter sagrado que sugiere *Howl* del jazz.

Del poeta como saxofonista

No obstante, será hacia el final de la primera parte de *Howl* donde nos encontraremos con la referencia más sugestiva que se establece en torno al jazz y el poeta:

And rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band
and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma
sacthani saxophone cry that shivered the cite down to the last radio with the absolute
heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a thousand years
(Ginsberg, 2001: 20).

Se concibe la escritura como una actividad que tiene, sin lugar a dudas, un vínculo estrecho con el esfuerzo físico, así como lo tiene el músico que sopla su saxo. El ritmo del pensamiento se funda en el reconocimiento de un sufrimiento que se sopla y se hace grito de saxofón, pero que también se materializa en cada palabra del poema. El bebop como proceso creativo involucra al cuerpo en su dimensión tanto física como intelectual. Ahora bien, no solo el músico del bebop jazz sino también el poeta de la generación beat revelarán, en escena, la necesidad de que el cuerpo se comprometa con la manifestación artística. Esto es, lo que se diga, o bien, lo que se sople, debe estar necesariamente acompañado por la expresión de ese cuerpo que es también parte de la performance y que viste las ropas del jazz (“clothes of jazz”). Sumado a ello y en estrecha relación con el apartado anterior, este

fragmento pone en juego una dimensión religiosa a través de una cita bíblica: “eli eli lamma lamma sabacthani”.⁸ El proceso de actualización que supone la recuperación de esas palabras implica pensar en la posibilidad de un Jesús que, en 1955, hace su aparición como un bebopper.

Howl contó con diferentes lecturas públicas que nos conceden la posibilidad de pensar en la puesta en voz de Ginsberg como una instancia imprescindible para hacer el recorrido que hemos planteado. Cada lectura de *Howl* podía diferir en su tono, en los puntos de énfasis, en el ritmo, en la participación del público e, incluso, en el contenido del poema. Oportuno, entonces, será mencionar lo ocurrido el 18 de marzo de 1956 en la sala del teatro de la ciudad de Berkeley. Allí Ginsberg leyó unas líneas de *Howl*: “who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and undressing while the sirens of Los Alamos wailed them down, and wailed down Wall, and the Staten Island ferry also wailed”. Sin embargo, se generó un gran impacto en la audiencia a partir de una incorporación hecha por el poeta: “and Bird was wailing the most at Birdland!”. La dimensión pública de la puesta en voz del poema permitió la articulación (¿espontánea?) entre la circunstancia espacial y temporal determinada y el contenido de *Howl*.

La voz genera, dirá Porrúa (Porrúa, 2011: 152), una caligrafía tonal que se construye ya no sólo con el timbre, el acento de las voces o la relación con el poema, sino también con un murmullo de la cultura. Ginsberg consiguió generar, en cada lectura de *Howl*, una atmósfera que mucho tenía que ver con lo que sucedía en las “Jam Sessions”.⁹ En aquella primera puesta en voz que tuvo lugar en “The six gallery”, Ginsberg, con su cuerpo en escena, llegó incluso a balancearse rítmicamente siguiendo el tempo de su lectura. Kerouac elige narrar aquel suceso en *Dharma Bums*:

Anyway I followed the whole gang of howling poets to the reading at Gallery Six that night [...] when Alvah Goldbook was reading his, wailing his poem "Wail" drunk with

⁸ Se trata de una cita bíblica: En Mateo, 27: “Jesús con voz fuerte dijo: ¿Eli, Eli, lema sabachthani?” La traducción podría ser: “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has desamparado?”. En Marcos, 15: “Gritó Jesús con voz fuerte: ¿Eloí, Eloí, lama sabachthani?” La traducción podría ser: “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?”. (Moore, 2012: 108)

⁹ El diccionario Oxford Advanced Learner’s define al término “jam” de la siguiente forma: “to play music with other musicians in an informal way without preparing or practicing first”. Al hablar de una “Jam session” nos referimos a un encuentro informal de improvisación musical, en este caso, de jazz. Usualmente se toca en grupo una melodía principal y sobre ella, o bien sobre la armonía, cada músico improvisa con total libertad.

arms outspread everybody was yelling "Go! Go! Go!" (like a jam session) (Kerouac, 2008: 24).

La lectura del poema recibía el aliento de la audiencia a través de ese frenético grito: GO! Esto significa que la instancia performática de *Howl* lejos estaba de ser una lectura tradicional. El vínculo que se produjo con el público presente fue tan intenso que, me animaría a afirmar, se asemeja a aquellos conciertos de jazz a los que asistían los poetas beat. El fragmento citado a continuación corresponde a un pasaje de la novela de Kerouac. Describe allí un episodio que tuvo lugar en Birdland durante un recital de jazz de George Shearing y que sirve como ejemplo para la conexión trazada:

Shearing began to play his chords; they rolled out of the piano in great rich showers, you'd think the man wouldn't have time to line them up. They rolled and rolled like the sea. Folks yelled for him to 'Go!'. (Kerouac, 1972: 81)

El músico del bebop jazz atraviesa una instancia previa de estudio y práctica del ritmo y el (no) esquema musical. Dicho proceso se traduce en la particularidad que tendrá cada ejecución. Esto significa que, así como Ginsberg modifica su performance según las condiciones en las que se da su lectura, la banda de bebop tampoco estará sujeta a una única estructura.

El recorrido que hemos transitado en torno a un poema como es *Howl* y a un estilo musical como es el bebop jazz nos permite vislumbrar una red de posibles articulaciones entre dos expresiones artísticas diferentes. Se produce un reconocimiento en la adversidad compartida. Aquella circulación por fuera del espacio productivo del capitalismo norteamericano implica la construcción de una periferia cultural, en la que frente al trabajo seriado de las fábricas, la repetición y la opresión, se propone la improvisación, el frenesí y la libertad. La disconformidad que atraviesa a esta generación de jóvenes se tradujo, en esta propuesta, en un poema y en un saxo que aúllan. En esta misma línea, LeRoi Jones describe al saxofonista del bebop como un "aullante espíritu de invocación" (LeRoi Jones, 2014:188). Incluso dirá sobre la ejecución musical que: "Los instrumentos gritan y vociferan del mismo modo que las personas" (Jones, 2014: 188). Se trata de un grito desesperado, eufórico, e incluso por momentos incómodo,¹⁰ que unas tantas veces se sopla y otras se pronuncia.

¹⁰ Considero pertinente recuperar el siguiente fragmento de una de las citas del poema *Howl* con las que he trabajado: And rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in /the goldhorn shadow of the band and **blew the /suffering of America's** naked mind, Ginsberg (2001: 20).

Bibliografía

- Brito, M. (2014), “Contexto sociohistórico y rebeldía en la generación ‘beat’”, en: *FORTVNATAE*, n.º 25, pp. 39-49.
- Ginsberg, A. (2001), *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Light Books.
- Ginsberg, A., (2012), *Aullido y otros poemas*, Córdoba Alción Editora.
- Ginsberg, A y Kerouac, J. (2012), *Cartas*, Barcelona, Anagrama.
- Hardt, M. y Negri, A. (2003), “Resistencia, crisis y transformación” en *Imperio*, Barcelona, Paidós, pp. 283-302.
- Hobsbawm, E. (2013), *Gente poco corriente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.
- Jones, L. (2014), *Black Music*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Kerouac, J. (2014), *En el camino*, Barcelona, Anagrama.
- Kerouac, J. (2014), *Los Vagabundos del Dharma*, Barcelona, Anagrama.
- Kerouac, J. (2014), *Los subterráneos*, Barcelona, Anagrama.
- Kerouac, J. (2015), *Diarios 1947-1954: mundo soplado por el viento*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editores argentinos.
- Whaley, P. J. R., (2004), *Blows Like a Horn*, Cambridge.

VII

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES



DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES
UNS



COLECCIÓN
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

