



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

**“Howl” en performance:
alteraciones sensoriales de un cuerpo colectivo
(Six Gallery, San Francisco, 1955)**

Sofía Gina Barelli

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Sofía Gina Barelli, en la orientación Literaturas Extranjeras, bajo la dirección del Licenciado Sergio Raimondi.

Índice

6 Poets at 6 Gallery	7
I. ¿Cómo analizar una performance poética?: del audiotexto a la poesía en vivo	11
II. Lo irreversible de la lectura: las reacciones electroquímicas de la poesía	16
III. 8 PM Friday Night October 7, 1955	20
IV. Alteraciones sensoriales	
i. Del ritmo frenético de Kerouac al ritmo frenético de Ginsberg	25
ii. “Queríamos voz y queríamos visión”	31
iii. “No charge, small collection for wine”	34
iv. El (con)tacto de los cuerpos	40
V. “La poesía se dice, se habla con todo el cuerpo”	44
Bibliografía	47

¿Me gustaban porque estaba en presencia de los mitos aunque no los comprendiera?

¿Pude disfrutar de la melopea, apreciar el ritmo, entender la música de los poemas?

No sé. Alguna marca dejó en mí la exposición a esas presencias, porque desde entonces cada tanto vuelvo a sentir, de nuevo, que la poesía se dice, se habla con todo el cuerpo.

Oswaldo Baigorria, *Postales de la contracultura:*

un viaje a la Costa Oeste (1974-1984) (2018)

1

Six Gallery
6 POETS AT 6 GALLERY

Philip Lamantia reading mss. of late John Hoffman-- Mike McClure, Allen Ginsberg, Gary Snyder & Phil Whalen--all sharp new straightforward writing-- remarkable collection of angels on one stage reading their poetry. No charge, small collection for wine, and postcards. Charming event.

Kenneth Rexroth, M.C.

8 PM Friday Night October 7, 1955

6 Gallery 3009 Fillmore St.
San Fran

¹ Invitación al evento "6 Poets at 6 Gallery", del 7 de octubre de 1955, en el que Allen Ginsberg leyó por primera vez en público su poema "Howl". Tomada de Ginsberg, 2006: 165.

6 POETS AT 6 GALLERY

El 7 de octubre de 1955, en San Francisco, Allen Ginsberg compartió el escenario de la Six Gallery junto a Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder y Kenneth Rexroth, para leer, por primera vez, el que sería el poema más emblemático de su trayectoria, “Howl”. El evento superó las expectativas de la convocatoria y se transformó en un hito para la poesía de los Estados Unidos. Aquella lectura de Ginsberg, un poeta prácticamente desconocido en la escena cultural del momento, logró un consenso generalizado, que podrá comprobarse en los testimonios de los que asistieron esa noche: la experiencia de lectura de “Howl” fue un acontecimiento tan significativo como irreversible al momento de configurar un nuevo escenario poético norteamericano. Pero, ¿qué tuvo de especial esa noche de la que también fueron testigos escritores como Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Neal Cassady y Peter Orlovsky?

Sobre “Howl” hay innumerables análisis, desde las perspectivas que más se apegan al texto y proponen, por ejemplo, un desplazamiento temático por todo el poema que va de la alienación a la comunión (Stephenson, 1989), a los que prefieren un enfoque predominantemente biográfico y lo ven como un diario en verso que narra las “alocadas” aventuras de Ginsberg y sus amigos con las drogas y el sexo (Foster, 1992). Claro que también hay estudios que logran articular la producción poética con las condiciones materiales en las que se inscribe, como la Guerra Fría o la consolidación del capitalismo estadounidense, aunque sin dejar de pensar al poema como instancia de construcción de un discurso crítico (Hoffman, 2011). Además de toda esa enorme bibliografía dedicada a la lectura de “Howl”, también hay quienes, como Davidson en *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century* (1990), reconocen la relevancia de estos jóvenes en términos artísticos sin perder de vista que, al hablar del “Renacimiento Poético de San Francisco”, estamos ante un acontecimiento de composición diversa y ecléctica en una ciudad con una larga tradición bohemia incluso antes de la llegada de la Generación Beat.

Pero si nuestro trabajo decide volver hoy a un poema como “Howl”, que lleva 64 años publicado, más que para profundizar el análisis de su dimensión textual, es para añadirle una arista: la reconstrucción de su presentación pública aquella noche en la Six Gallery. Mediante

la problematización del abordaje que se ha hecho de las performances poéticas hasta el día de hoy, intentaremos poner de relieve la recepción del poema como una experiencia, fundamentalmente, sensorial y colectiva. Ya a principios del siglo XXI, una vez instalada la articulación entre performance y poesía en la perspectiva crítica, aparecen estudios más específicos como *Sounds of poetry: Contemporary American Performance Poets* de Martina Pfeiler (2003); la indagación de Pfeiler, al igual que la mayoría de los análisis en este sentido, parte justamente del registro audiovisual de una lectura pública de Ginsberg y aborda la figura del poeta como impulsor de la contracultura estadounidense. En este caso, entenderemos que, aquella noche, el cuerpo del poeta, más que una voz pronunciando cada palabra escrita, fue un cuerpo afectado y transformado por el resto de los cuerpos de su audiencia, cuerpos que se comprometieron directa o indirectamente con esta escena fundacional.

Entonces, la pregunta que nos formulamos al inicio será asediada por elementos que, creemos, entran en tensión durante el evento y explican, a su vez, sus repercusiones: el alcohol, el Bebop Jazz en su dimensión musical (ritmo, respiración, improvisación) y vital (entusiasmo, gritos, espontaneidad), la inexperiencia de algunos jóvenes poetas, el sentimiento de comunidad y los cuerpos en su estar en común. Así, el recorrido buscará dilucidar cómo la lectura pública de “Howl” impactó en la materialidad corporal de todos los involucrados, o mejor aún, cómo todos los allí presentes se inscribieron en el poema como un tono, una atmósfera o un “afecto” (Nancy) que, en adelante, formaría parte de él en cada presentación. De ahí se desprende el interés por la gestualidad, la postura y el aspecto del poeta, así como también por la forma en que su audiencia estaba constituida, el estado anímico predominante y las condiciones de un espacio relativamente nuevo como era la Six Gallery.

El aporte de Charles Bernstein en “La escucha detenida: La poesía y la presentación pública de la palabra” será un punto de partida para el estudio específico de la performance poética. En el ejercicio de esa escucha atenta, Bernstein no repara en el rol de la audiencia, sino en la forma en que la poesía se incrusta materialmente en el mundo como “audiotexto”. La posible articulación entre la performance de “Howl” y los cuerpos presentes como un circuito que se retroalimenta de forma constante será abordada entonces mediante una

secuencia de intervenciones teóricas entre las que se encuentran autores como Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Franco “Bifo” Berardi y Jean-Luc Nancy. A su vez, una buena parte del marco metodológico estará signado por el estudio de Julia Novak en *Live Poetry. An integrated Approach to Poetry in Performance* (2011) y la forma en que sistematiza los elementos de la performance que, a diferencia de Bernstein, reconocen la relevancia del comportamiento de la audiencia en su análisis.

A partir de Artaud como poeta (una de las lecturas del joven Ginsberg), y también mediante su indagación en la conformación de una nueva manera de hacer y pensar el teatro, arribaremos a la puesta en valor de su dimensión colectiva mediante el reconocimiento de la audiencia como una presencia determinante para la performance tanto teatral como poética y, a su vez, a la potencia de algunos ritmos que impactan en el cuerpo como vibraciones transformadoras. El lugar que habita ese cuerpo no será sino compartido con otros: su existencia, en palabras de Jean-Luc Nancy, estará ineludiblemente vinculada, afectada y expuesta a la de otros cuerpos en su estar en común. La presentación pública de “Howl” en tanto “poesía en vivo” (Novak), “flujo” (Deleuze), “mantra” (Berardi) o “efecto electroquímico” (Ginsberg) pondrá una y otra vez en escena a cuerpos que, insertos en las condiciones específicas del entorno con sus coordenadas espaciotemporales, estarán materialmente expuestos a su capacidad de afectar y de ser afectados.

Para reconstruir el impacto sensorial que produjo la presentación del poema, nuestro trabajo se propone partir de las percepciones (visual, auditiva, táctil y gustativa) que se evidencian en los únicos registros que existen de la lectura: las crónicas de quienes pusieron el cuerpo y contribuyeron en la conformación vital de aquella experiencia, así como también los relatos o comentarios de quienes legitimarían desde entonces el carácter mítico de la lectura. Entre los primeros vamos a retomar el escrito que Ginsberg y Corso elaboraron un año después del evento, titulado “The Literary Revolution in America” y publicado en *Litterary Paspoort*, en tanto aporte fundamental de uno de los protagonistas de la noche; en él realizan un recorrido del evento recuperando sensaciones, agradeciendo a Ferlinghetti la osadía posterior de publicar el poema y aprovechando también para publicitar el reciente lanzamiento de *Naked Lunch* de Burroughs. Un par de años después, en 1958, Kerouac publica la novela *The Dharma Bums* en la que relata la noche del “Renacimiento Poético de

San Francisco” junto a “los poetas aulladores” de la lectura de la Six Gallery—el nombre real de la galería permanece, pero no así el de los personajes—. El carácter literario de la crónica de Kerouac se complementa con lo que McClure, en 1982, publica en *Scratching the Beat Surface*: un libro que reúne poemas y ensayos, pero, al mismo tiempo, cuenta el relato en primera persona de lo que allí experimentó uno de los poetas involucrados. A estas crónicas se le suman algunas reflexiones del resto de los presentes que se reúnen en las dos biografías más extensas y conocidas que se han escrito sobre Ginsberg: *Ginsberg* (2010) de Barry Miles y *Dharma Lion* (2016) de Michael Schumacher; ambos autores se han dedicado largamente a la obra y vida de Ginsberg, así como también Jonah Raskin—algunos años más tarde—ha aportado observaciones específicas y valiosas sobre “Howl” en *American Scream* (2004), las cuales también tendremos en cuenta².

Las palabras de McClure sobre aquella noche del 7 de octubre de 1955 se tornan contundentes: “Si no hubiese existido la lectura en la Six Gallery, no hubiese habido una Generación Beat”³ (Raskin, 2004: 7); esto termina de explicitar que, por sobre la idea de Ginsberg como ejecutor fundamental de la performance, resulta necesario recuperar la relevancia de su audiencia. Así como el aullido animal se lanza en la búsqueda del resto de la jauría, a la espera de una respuesta, “Howl”, en su instancia performática, trasciende la materialidad corporal del poeta y pone en valor el surgimiento de una generación, de un sujeto colectivo que es tan protagonista de la noche como lo es el propio poeta.

² Es necesario aclarar que, en los casos en los que no haya traducciones al español publicadas, haremos uso de traducciones propias. En cada caso, se consignará en una nota al pie.

³ Traducción propia.

I. ¿Cómo analizar una performance poética?: del audiotexto a la poesía en vivo

En “Del habla a la escritura”, Barthes comienza a preguntarse por aquello que se gana y aquello que se pierde cuando, mediante la escritura, “embalsamamos nuestra palabra como una momia, para hacerla eterna”, para que dure al menos un poco más que nuestra voz (2015: 9). Es que si partimos del Barthes que, al reflexionar sobre la especificidad del diálogo, plantea “lo que se pierde en la transcripción [de la palabra] es simplemente el cuerpo” (2015: 10), arribamos a la idea de lo escrito como un nuevo espacio en el que “ya no se trata de demanda, de llamado”, como podría exigir la presencia, sino de instalar: de la “representación de un discontinuo articulado” frente a la figura anónima del lector (2015: 11). Ahora bien, de extrapolar esa misma afirmación a la poesía y, específicamente, a un poema como “Howl”, sin reconocer o dar lugar a instancias performáticas, no solo perderíamos el cuerpo de Ginsberg en la composición del poema: también perderíamos su propio cuerpo en la escena pública al recitarlo, al mismo tiempo que todos los demás cuerpos presentes en esas ocasiones en tanto audiencia. Aunque Barthes elabora una distinción entre la transcripción, en la que se perdería el cuerpo, y la escritura, en la que se volvería a él mediante una vía indirecta y mesurada, lo específico del cuerpo en una lectura de poesía, sigue deambulando ahí: entre los grises del habla y la escritura.

Si la materialidad verbal de los textos ha sido largamente atendida por una práctica instalada y reconocida como es la lectura minuciosa, las presentaciones públicas de poesía han ido encontrando poco a poco una, en este caso, escucha igual de atenta (“close listening”). En el ensayo que introduce *Close listening. Poetry and the performed word* (1998), Charles Bernstein pone de relieve que, pese a la antigüedad de la presentación pública de poesía (tan antigua como la poesía misma) y a la relevancia que adquirió a partir de los años 50—“como el espacio más importante para la diseminación del trabajo poético en Estados Unidos” (2013: 331)—, la atención crítica sobre las características propias del poema en su instancia oral ha sido y sigue siendo escasa (2013: 331). Es por ello que sostiene la imperiosa necesidad de acercarse al estudio de las lecturas de poesía como un objeto en sí mismo y no como una extensión subordinada e intrascendente de su versión escrita. Una

lectura poética, tal como observa Bernstein, “marca para siempre la entrada del poema al mundo; y no sólo su significado sino su existencia” (2013: 337).

Bernstein reconoce entonces que la presentación pública de poesía añade “otra capa semántica a la multiformidad del poema” (2013: 339). Esto implica desterrar la idea del poema como un mero objeto lingüístico finito, fijo y estable en favor de su existencia fundamentalmente plural (2013: 337). Mediante una perspectiva básicamente formalista⁴ y proponiendo el concepto de “audiotexto”, encuentra la manera de referir a la presentación acústica del poema, anclada en su escritura y en el cuerpo en tanto productor de sonidos. Bernstein insiste en que “el punto central de la lectura de poesía no es tanto la presencia del poeta como lo es la presencia del poema” (2013: 343); de ahí también se infiere una relación absolutamente horizontal entre sonido y sentido en la que uno es un aspecto del otro, pero de ningún modo anterior o independiente: “Cuando el sonido cesa de perseguir al sentido, es decir cuando *hace* sentido del sonido, entonces nos internamos en la materia del lenguaje. Este es el peso de la poesía, por esta razón la poesía importa” (2013: 357).

La poesía importa, al decir de Bernstein, porque reside en ella la evidencia del carácter icónico del lenguaje⁵, y además porque el sonido, como elemento a-racional o no-lógico, registra la presencia física del lenguaje, su opacidad. Bernstein retoma la distinción que establece Reuven Tsur entre la percepción del sonido del habla y los sonidos materiales para marcar una diferencia fundamental: “El habla activa una específica modalidad cognitiva de interpretación que los sonidos materiales son incapaces de activar” (2013: 352). Entonces, siguiendo el planteo de Tsur y volviendo a la “función poética” del lenguaje de Jakobson, Bernstein asegura que la poesía consigue recrear condiciones similares a las que se presentan cuando escuchamos una lengua extranjera: “la oímos como lenguaje, no como música o ruido; sin embargo, no podemos procesar inmediatamente su significado” (2013: 352). Ahora bien, aunque el sonido sea el eje central de las reflexiones, Bernstein también reconoce que se trata tan solo de uno de los medios icónicamente expresivos del cuerpo que realiza la

⁴ La perspectiva formalista de la que se vale Bernstein en su análisis propone “encontrar el sonido en las palabras mismas y no en un escenario extrínseco ni en un acompañamiento añadido” (2013: 341).

⁵ Cuando Bernstein habla de la iconicidad del lenguaje refiere a “la habilidad del lenguaje para presentar su significado en vez representarlo o designarlo” (2013: 356).

presentación y es por eso que abre el horizonte para una posible aprehensión de la poesía por medios no acústicos⁶.

La indagación de esa posibilidad es justamente la que nos permite, en este caso, recuperar elementos que van más allá del sonido poético o de la voz del poeta y su propio cuerpo, para elaborar así una mirada especialmente panorámica, histórica y colectiva, tan necesaria para los estudios performáticos como la “lectura detenida”. Cuando reparamos en la dimensión pública de la presentación, vemos que incluso Bernstein, en la urgencia de admitir la condición dialógica de la poesía—a través del reconocimiento y el intercambio con una audiencia—termina por visibilizar el carácter social constitutivo que portan las lecturas poéticas: “La poesía, extrañamente romantizada como la actividad de individuos aislados que escriben lírica monológica, es una de las formas contemporáneas de arte más sociales y socialmente receptivas (dialógicas)” (2013: 359).

A la vez, ampliamos el planteo de Bernstein porque entendemos que la relevancia social de la lectura menos tiene que ver con el espectáculo que con la “infraestructura” (2013: 359), esto es, más allá de lo que sucede efectivamente sobre el escenario de la Six Gallery, también hay una audiencia involucrada, un espacio, un tiempo y una forma en la que esa presentación es llevada a cabo, que tiene características propias y que exceden al poeta e inclusive al propio poema.

El material privilegiado sobre el que trabaja Bernstein son grabaciones de audio y el de Novak son las filmaciones de las lecturas. En nuestro caso, frente a la ausencia de un registro audiovisual de la jornada, recuperaremos las crónicas de algunos de sus protagonistas, como Kerouac, McClure o el propio Ginsberg, que nos permitirán analizar otros aspectos de la presentación pública de “Howl”. A ese material se le sumarán las observaciones de, por ejemplo, Gary Snyder o las reflexiones posteriores sobre el evento reunidas en *American Scream* (2004) de Jonah Raskin, *Ginsberg* (2010) de Barry Miles y *Dharma Lion* (2016) de

⁶ Bernstein recurrió, en este punto, al testimonio de un poeta-performer sordo, Aaron Williamson, quien aseguró poder experimentar características físicas similares a las del sonido: “El ritmo es un ejemplo obvio pero crucial: Williamson comentó ser capaz de percibir el ritmo de la presentación pública de un poeta, al leer y mirar (algo parecido a escuchar y oír) los labios del poeta” (2013: 358). En lo que sigue queda en evidencia un horizonte de posibilidad para la indagación de otros medios.

Michael Schumacher. No entendemos la falta de material audiovisual como un obstáculo para nuestro estudio. Pensamos, en todo caso, que las crónicas—desde una perspectiva también intervenida por lo corporal como es la escritura—nos ofrecen una alternativa a la supuesta objetividad de registros “tecnológicos” tales como audios o videos. En las crónicas elegidas hay un cuerpo que decide y escribe sobre una vivencia compartida, porque más allá de lo que efectivamente pasó aquella noche en la Six Gallery, lo que nos convoca tiene que ver con el recuerdo de una sensación provocada por la performance⁷.

Pero intentemos adentrarnos más en los aspectos específicos de la performance. ¿Qué otros elementos habría que tener en cuenta a la hora de poner en valor el carácter social colectivo del evento? Julia Novak (2011), quien reconoce la pertinencia del aporte de Bernstein, identifica en el “audiotexto” la persistencia de la noción convencional de texto y, tangencialmente, la idea de legibilidad (“readability”) que trae consigo. Para dejar de lado las reminiscencias concretas de la palabra escrita, Novak propone el término “live poetry” (“poesía en vivo”) como una alternativa capaz de aglomerar una instancia en la que el poeta se vuelve tan imprescindible como quienes lo están viendo y/o escuchando. A las herramientas tradicionales que Bernstein utiliza, tales como la métrica, la asonancia, la aliteración o el ritmo, Novak le sumará nuevas problemáticas: los ruidos, los gestos, la postura, la comunicación facial y los objetos en escena.

Para construir una metodología que logre aprehender los elementos involucrados en la “poesía en vivo”, el estudio de Novak no recae, únicamente, sobre la conducta del poeta; tiene en cuenta lo que sucede debajo del escenario e incluso antes del evento mismo, ya sea en su divulgación, en la elección de la locación, en su ubicación, etc. Novak constituye un camino que se divide en tres bloques interdependientes e igualmente significativos: los dos primeros ponen el acento en el comportamiento corporal del poeta y el tercero en todos los

⁷ Tener en cuenta esta manera de concebir al cuerpo en una presentación poética pública no nos escinde de utilizar el término performance para referirnos a eso mismo. Sobre ello, Garbatzky (2013), en *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, plantea que estamos ante un género que encuentra su punto de inflexión en “las distintas reappropriaciones en Estados Unidos de la obra de Marcel Duchamp y las vanguardias históricas europeas” y que tiene la necesidad primordial de “poner en primer plano el carácter procesal de la obra” (2013: 12). En este sentido, mientras la experiencia del espectador se vuelve parte del arte, el objeto performance, tal como sostiene Phelan en *Unmarked. The politics of performance* (1993), comienza a situarse en el marco de la imposibilidad de captación. En este punto, para Phelan la performance pareciera poder evadir el mercado del consumo del arte mediante esa demolición de la objetualidad de la obra, y asimismo habilitar la posibilidad de vincularse con la memoria y las percepciones del público en ese ser ausente.

participantes presentes y, en particular, en las coordenadas espacio-temporales que acogen al evento.

II. Lo irreversible de la lectura: las reacciones electroquímicas de la poesía

Cuando volvemos a “Howl” y leemos—esta vez en silencio—su primer y más paradigmático verso: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked” (2006: 3) (“Yo vi a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas”, 2015: 72), nos encontramos con la presencia de un yo poético que converge hacia la voz plural de una generación que será la protagonista de los versos que siguen. Hay una voluntad evidente de volver al cuerpo, de visibilizar sus afecciones y de presentarlo colectivamente como un sujeto que se arrastra, se quema, vomita, llora, muere, pero también aúlla y sopla—como indican los versos finales de la primera parte—“el sufrimiento de la mente desnuda de América por amor en un grito de saxofón” (2015: 80) (“the suffering of America’s naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry”, 2006: 6).

Es probable, entonces, que en ese primer verso de “Howl” esté la indicación de que, a la hora de pasar de la lectura individual y silenciosa a la presentación pública del poema, no alcanza con detenernos en su lenguaje o en la sola ejecución del poeta. Para el caso, resulta imprescindible hacer un abordaje que perciba la dimensión colectiva del evento: atender la condición de posibilidad que otorga la convergencia de una audiencia, un poeta, un poema y un lugar como la Six Gallery para aquello que fue la experiencia de la performance.

En *Fenomenología del fin* (2017), Bifo Berardi lleva a cabo un análisis bajo el título “El mundo y el mantra” en el que aborda las posibilidades de acción del signo: representar la realidad o bien, y esto es lo que nos interesa especialmente, activar cadenas asociativas y estimular la sensibilidad. Es en esta segunda posibilidad que el arte se vuelve, en sus palabras, “una fuente nootrópica de estimulación mental” (2017: 164) actuando directamente en la percepción, la cognición y el comportamiento. La problemática que surge en la contemporaneidad para Berardi parte de la siguiente premisa: “La superproducción semiótica y la reducción de los signos a meras herramientas de intercambio menoscaban la riqueza evocativa de la palabra [...]” (2017: 168). De ahí que decida recuperar la diferencia entre las palabras hindúes *shabda* y *mantra*: mientras que el *shabda* refiere al uso denotativo de las

palabras, el *mantra* posee la capacidad de crear imágenes mentales y significados sensibles. A la hora de pensar la poesía simbolista, esta distinción resulta pertinente porque Berardi considera que esa palabra poética abre un camino emancipatorio que logra conciliar con la evocación y, a su vez, con la posibilidad de “reactivar el vínculo sensual que une sonido y significado” (2017: 171). Esa dimensión sensorial también fue una inquietud para Ginsberg, tal como es posible comprobarlo en su ensayo “Meditación y poéticas”, de 1987, en el que describe al arte moderno como “un intento de definir o reconocer o experimentar la percepción” (2018: 253) según una perspectiva que ya había estado presente en sus primeras reflexiones.

La experiencia de lectura del propio Ginsberg de poetas como Blake, Poe o Lindsay nos permite sospechar que el vínculo poesía/cuerpo ha de ser estudiado con atención: “hay en ellos un ritmo hipnótico que cuando se introduce en tu sistema nervioso produce todo tipo de cambios electrónicos, alterándolo de manera permanente” (2018: 333). Su testimonio sobre la recepción sensorial de determinadas lecturas se corresponde con el protagonismo del cuerpo como tema y como medio en sus procesos de composición y de indagación como poeta. Cuando Ginsberg señala el carácter transformador de poemas como “Las campanas” de Poe o “Congo” de Lindsay, recupera también el trabajo de Artaud:

Artaud comentó algo al respecto, dijo que existe cierto tipo de música que cuando se introduce en el sistema nervioso altera la composición de las células de los nervios o algo parecido, modifica de forma permanente al individuo que la ha experimentado (Ginsberg, 2018: 333).

Al momento de pensar cómo hacer teatro, Artaud se detuvo sobre la percepción sensorial del espectador y destacó—tal como intentó describir Ginsberg—que su sistema nervioso puede ser modificado de forma duradera hasta por las vibraciones de la música más sutil (Artaud, 2014: 27). De ahí que Ginsberg vuelva, no casualmente, a la conferencia “El teatro y la peste” en la que Artaud piensa la actividad teatral como una pulsión contagiosa capaz de perturbar el reposo de los sentidos tanto como una peste⁸ (2014: 30). La forma que

⁸ Solomon—a quien está dedicado “Howl” y con quien Ginsberg compartió estadía en un hospital psiquiátrico—es el que, algunos años antes, introduce a Ginsberg en la lectura de Antonin Artaud. De ahí que Ginsberg mencione a Artaud en una carta dirigida a Kerouac como “un loco que ha fallecido hace poco” (2012: 140) y que, siguiendo el relato que Solomon le había hecho sobre él, iba por la calle “repitiendo frases de jazz, y con

encuentra Artaud para llevar adelante un teatro de los sentidos se construye sobre las bases de un nuevo lenguaje que puede “expresar aquello que habitualmente no expresa”, devolviéndole “sus posibilidades de conmoción física” (2014: 47). Este nuevo lenguaje, para el que el actor se entrena como un “atleta del corazón” (2014: 135) encuentra una relación directa entre la respiración, la gestualidad, el ruido y la creación voluntaria de emociones reales arriba y abajo del escenario.

La recuperación que Ginsberg hace de Artaud termina de moldear una concepción disruptiva de la lectura de poesía que, al mismo tiempo, da cuenta de una reconfiguración poética dentro de los Estados Unidos. Estos cuerpos, sometidos alguna vez a las terapias de electro-shock, ahora también reconocen como parte de la experiencia artística otras “reacciones electroquímicas en el cuerpo” (2018: 333) que modifican el funcionamiento del organismo de forma irreversible. Un par de años después del evento en la Six Gallery, en 1961, Ginsberg publica un ensayo titulado “Cuando la forma de la música cambia los muros de la ciudad tiemblan” (2018: 187) en el que cita “Para terminar con el juicio de Dios”⁹ de Artaud como la obra maestra que modeló, no casualmente, el tono de sus primeros poemas (entre ellos se encuentra “Howl”). Ya en octubre de 1945 Artaud logra poner en el centro de la atención la recitación y la materialización corporal en términos colectivos:

Quando recito un poema, no es para ser aplaudido sino para sentir cuerpos de hombres y mujeres, cuerpos, digo, temblando y cambiando al unísono con el mío, mutando como quien muta de la obtusa contemplación del buda sentado, con los muslos acomodados y el sexo gratuito, al alma, es decir, a la materialización corporal y real de un ser integral de poesía (Grossman, 2015: 18).

El cuerpo aparece, entonces, como una referencia inescindible de la historia que vive, esto implica en palabras de Foucault, pensarlo como “la superficie de inscripción de los sucesos” (1979: 14)¹⁰. Ya podemos pasar de las repercusiones electroquímicas de un cuerpo

qué voz, el cuerpo rígido, como un relámpago que irradiara energía (...)” mediante “gritos bárbaros y electrizantes” (2012: 140).

⁹ Cabe destacar que ese escrito, compuesto por un par de poemas que “es sabido que Artaud escribió casi de un solo tirón” (Grossman, 2015: 11), fue leído, en 1947, por Artaud en una emisión radiofónica con sonidos de gongs, timbales y tambores de fondo. Grossman habla de una “lengua inventada para la emisión que es oral y escrita a la vez” y que fue acompañada por la “polifonía discordante de las sonoridades de la grabación” (2015: 10).

¹⁰ Foucault, en el ensayo “Nietzsche, la Genealogía, la Historia” (1979) vuelve a Nietzsche para repensar la genealogía del siglo XX como la articulación entre la historia y el cuerpo: “Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo” (1979: 15). El cuerpo para Foucault carga con “el estigma

individual a las de un cuerpo colectivo. Si en aquella escena fundacional de la poesía norteamericana se logró trascender los límites esperables de una lectura poética tradicional, al punto que hoy, más de medio siglo después, esa experiencia sigue resonando, es porque las repercusiones de “Howl” en performance fueron más allá del cuerpo del propio Ginsberg para proyectarse sobre el de una generación “hambrienta histérica desnuda” que formó parte inequívoca de aquel evento. Por eso, en este trabajo, la “lectura” de los cuerpos trasciende el mero reconocimiento de la audiencia en pos de un análisis que reconoce en esa presencia un elemento tan determinante para la performance como el propio poeta: todos los cuerpos están expuestos, en mayor o menor medida, al impacto de los efectos electroquímicos de la poesía. Ya no pensamos en la instancia de lectura solitaria, ni en el momento de la composición del poema; queremos pensar en esa transformación, que también identifica Artaud, en la que todos los involucrados asisten a la conformación de una experiencia de la poesía en términos de una “vibración” (al decir de Berardi) física, sensual, en fin, corporal.

de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto”, esto implica, en otras palabras, que “la procedencia se enraíza en el cuerpo. Se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo” (1979: 14).

III. 8 PM Friday Night October 7, 1955

6 Gallery 3009 Fillmore St.

San Fran

La poesía en vivo se caracteriza por el encuentro directo y la co-presencia física del poeta-performer y la audiencia. Este encuentro ocurre en una situación espacio-temporal específica, y es este "estar situados" el que constituye la esencia de la performance como experiencia compartida¹¹ (Novak, 2011: 173).

Cuando Novak habla del "estar situados" refiere tanto al espacio donde se lleva a cabo la performance como también al tiempo cronológico e histórico compartido; ambos elementos han de ser tenidos en cuenta para pensar en la relación entre el poeta y su audiencia.

El aspecto temporal juega un rol crucial en la distinción entre la poesía en vivo y la impresa, ya que la primera existe únicamente, o al menos en un principio—hasta la aparición de los instrumentos que facilitaron su grabación de audio y/o video—, dentro del tiempo que ocupa la performance del poeta. Por esta razón, para Novak es importante determinar no solo la época del año, el día y la hora en la que el evento tiene lugar, sino también el "tiempo biográfico" del poeta-performer, el cual responde al período histórico específico de su producción y recepción como poeta (2011: 216).

Ginsberg logró acercarse al círculo de poetas de Kenneth Rexroth mediante la carta que Williams Carlos Williams, figura de la poesía estadounidense ya instalada y reconocida, escribió para introducirlo. Así es como encontró un lugar en la organización de la lectura de la Six Gallery, a tal punto que terminó definiendo a sus protagonistas. Kenneth Rexroth, la cara conocida y convocante de la escena literaria de San Francisco, fue el candidato indiscutido para obrar de maestro de ceremonias: un bohemio y anarquista, perteneciente a una generación de poetas anterior que inspiraba respeto. Su función era sostener el orden del evento e introducir a los protagonistas, ninguno de los cuales, a excepción de Lamantia, era

¹¹ Traducción propia.

nativo de San Francisco. En Rexroth, tal como escribió Ginsberg, residía “la alineación de experiencia y carácter” (Ginsberg, 2016: 66) de la que carecían el resto de los convocados. A pesar de sus intenciones y de su relación con Williams, Ginsberg con poco menos de 30 años, llegó a la presentación de la Six Gallery casi sin tener poemas publicados¹².

Esta primera parte de “Howl”¹³, el texto que Ginsberg decidió leer aquella noche, a diferencia de toda su producción anterior, tuvo su primer borrador en máquina de escribir (Schumacher, 2016: 200). Luego de varias correcciones, de las que también participó a la distancia Kerouac, apareció esta posibilidad de compartir escenario con algunos poetas jóvenes, tan inexpertos como él en materia de recitación. Cuando Novak mencionaba la importancia de caracterizar el tiempo biográfico es porque justamente ese período histórico del poeta puede invitarnos a tener en cuenta ciertos aspectos de la dinámica del evento; en este caso el nerviosismo propio de la inexperiencia y de la exposición.

Ahora bien, siuviésemos que caracterizar la coordenada temporal más amplia que envuelve a estos jóvenes, deberíamos tener en cuenta que, a pesar de haber pasado una década desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, todavía sus repercusiones estaban latentes. El desenlace del conflicto bélico auguraba una atmósfera de euforia y liberación en Estados Unidos, sumada a la consolidación de una edad de oro del capitalismo norteamericano con su crecimiento económico exponencial (Hobsbawm, 1999: 470). Es que, de hecho, la economía capitalista mundial comenzó a desarrollarse en torno a los Estados Unidos, y en particular en torno a una industria signada por el modelo de producción en masa. Sin embargo, en medio de esa euforia hegemónica, un poeta leería en voz alta aquel primer verso: “Yo vi a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas”. Es evidente que esa generación de jóvenes escritores ya parecía advertir el lado b del auge capitalista estadounidense, con el inicio de la Guerra Fría,

¹² Para octubre de 1955 habían aparecido algunos poemas de Ginsberg en la revista literaria de su universidad, así como también un par de reseñas de libros publicadas en *Newsweek* y *New York Herald Tribune*. Después de la lectura en la Six Gallery, Ferlinghetti decide contactarlo para ofrecerle la publicación de su primer poemario en su editorial (*City Light*). Kerouac, por su lado, había publicado, en abril de 1955, *Jazz of the Beat Generation*, bajo el seudónimo de “Jean-Louis”—eventualmente ese trabajo formaría parte de la novela *On the road* algunos años después—; mientras que Burroughs había publicado *Yonqui*, en 1953, gracias al contacto de Ginsberg con Solomon (su tío era el dueño de *Ace Books*, una editorial muy pequeña), bajo el pseudónimo de William Lee (Raskin, 2004: 8).

¹³ Cuando hablamos de la primera lectura de “Howl”, nos estamos refiriendo únicamente a lo que hoy conocemos como la parte I del poema. Para ese momento la parte III todavía no existía (tampoco la nota al pie) y la parte II estaba recién comenzando a escribirse.

el Macartismo y la conformación del Comité de Actividades Antiestadounidenses, es decir un clima más cerca de la represión que de la liberación¹⁴. En 1956, al año siguiente de la lectura en la Six Gallery, Ginsberg escribió sobre los Estados Unidos y el nacimiento de un nuevo sujeto:

[...] más allá de la mayoría de humanos sin cultura y enloquecidos por el dinero que lo habitan, más allá de la riqueza y el infortunio y el dolor y la falsa alegría y la culpa, existe una nueva y poderosa agitación entre los jóvenes poetas, quienes han decidido hacerse cargo, tomando angelicales clarinetes en sus manos para anunciar su descontento, sus demandas, sus esperanzas y su maravilloso sueño final e inimaginable (2016: 70).

No sería inverosímil pensar que la efervescencia de la performance de octubre de 1955 también esté vinculada con la voluntad de expresión de un grupo de jóvenes disconformes con la desigualdad y necesitados de dar cuenta de ese malestar. En la Six Gallery, el “clarinete angelical” no solo sopló los poemas del descontento; también reunió a un colectivo esperanzado con la poesía como una forma de “hacerse cargo”. Hasta entonces, las lecturas de poesía en San Francisco habían conservado cierto halo de solemnidad que estos jóvenes, entre gritos y alcohol, lograron desterrar:

Sabíamos que éramos poetas y teníamos que hablar como poetas. Veíamos que el arte de la poesía estaba esencialmente muerto: asesinado por la guerra, por las academias, por negligencia, por falta de amor y por desinterés. Sabíamos que podíamos traerlo de vuelta a la vida¹⁵ (McClure, 1982: 13).

Con mayor o menor conciencia, McClure y el resto de los poetas invitados inauguraron aquella noche la búsqueda de una praxis vital a través de la poesía; sin dejar de sentirse oprimidos—o posiblemente por ello— se apropiaron de una certeza: querer decir algo y tener que hacerlo. Aquel evento de 1955 adquirió, con el correr de los años, un valor significativo en su dimensión social, política y cultural que llegó a repercutir en los escenarios de las performances poéticas, tanto es así que, para Snyder, “después de la Six Gallery, las lecturas

¹⁴ Cuando Davidson analiza las condiciones materiales en las que tiene lugar el “Renacimiento de San Francisco”, afirma que “la Segunda Guerra Mundial había catapultado al país a una nueva etapa de desarrollo del capitalismo”, esto significó su acercamiento a empresas globales y corporaciones multinacionales. Sin embargo, también sostiene que “si el país era al menos económicamente próspero, su dialéctica social era mucho menos estable” (1989: xi) y eso se debía en parte, justamente, a la conformación de espacios como fue el Comité de Actividades Antiestadounidenses.

¹⁵ Traducción propia.

de poesía se volvieron eventos culturales comunes y no solo en nuestro país, sino en todo el mundo” (Raskin, 2004: 7).

Las coordenadas espaciales, otro de los aspectos que Novak propone considerar, no están, por supuesto, desligadas del momento histórico. San Francisco era un sitio clave para lo que serían las luchas de minorías en los 60’: “Tenía un ambiente cultural y artístico muy variado, con la reputación de ser tolerante a cualquier estilo de vida alternativo” (Schumacher, 2016: 183). Frente al epicentro indiscutido de las artes que era Nueva York— con la que también se influían mutuamente en materia cultural— San Francisco se estaba convirtiendo en una posibilidad cada vez más amable para la actividad poética. En definitiva, el encuentro de los poetas de la costa este (Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti) con los de la costa oeste (Snyder, Whalen, Lamantia) no podría haber sido sino en San Francisco, la ciudad a la que el propio Rexroth refirió como “un oasis de libertad cultural en el país de la conformidad” (Raskin, 2004: 15). El espacio del evento, la Six Gallery, fue el lugar específico en el que los (por entonces) *outsiders* de la poesía se diferenciaron de los poetas allí más reconocidos: Robert Duncan, Jack Spicer y Robin Blaser (Raskin, 2004:14).

Ese espacio físico particular en el que se monta la performance tuvo una presencia decisiva en la ejecución del poeta. Aquello que supo ser un taller de reparación de autos se convirtió en 1954 en una galería de arte, un espacio cultural que surgía con la intención de ser una alternativa para los artistas locales ignorados por las grandes galerías comerciales de la ciudad (Weidman, 2015) y que procuraba conjugar exhibiciones de pintura con recitales, lecturas de poesía y cine. Aunque solo pequeños grupos de personas solían asistir a las noches típicas de la Six Gallery (Schumacher, 2016: 213), el 7 de octubre fueron más de cien los que se acercaron al evento (McClure, 1982: 13). Los límites del escenario, que hacen evidente la diferencia entre quienes van a leer y quienes van a escuchar, no estaban del todo claros, así como tampoco lo estaba el espacio destinado a la audiencia: “el edificio estaba repleto de personas sentadas en sillas, de pie a lo largo de las paredes u ocupando lugares frente al pequeño escenario” (Schumacher, 2016: 214). En definitiva, el marco de la performance, lejos de la solemnidad, se construyó sobre lo heterogéneo, habitó los límites y dejó de lado las jerarquías espaciales en pos de generar un clima celebratorio, descontracturado. Ese taller de reparación de autos—antes un eslabón en la cadena productiva de la nación—ahora no tenía otro propósito más que acoger a una generación de jóvenes poetas exigiendo a los gritos cambiar ese mundo.

En lo que sigue, buscaremos entonces abordar con detenimiento la sensorialidad de los cuerpos presentes de forma tal que, a través de la percepción corporal de la escucha, la vista, el tacto e inclusive el gusto podamos reponer las repercusiones de la ejecución de la performance poética de aquella noche del 7 de octubre de 1955 en la Six Gallery de San Francisco.

IV. Alteraciones sensoriales

Y son también Homeros infantiles de barba gris que van cantando en la calle. Ellos CANTAN y cantan con SWING.

(Kerouac, 2015: 93)

i. Del ritmo frenético de Kerouac al ritmo frenético de Ginsberg

La musicalidad es sumamente importante en la poesía porque la potencia evocadora de las vibraciones musicales actúa de forma directa en la mente. En la acción musical, *significante* y *significado* no están separados, y la música provoca efectos de estimulación a-significante envolvente (Berardi, 2017: 165).

La potencia evocadora que Berardi advierte en la musicalidad de la poesía coincide con la reflexión de Artaud y posteriormente de Ginsberg: hay vibraciones musicales que pueden actuar de forma directa sobre la mente y provocar efectos estimulantes o, al decir del propio Ginsberg, electroquímicos. Esa dimensión está mayormente asociada a la performance, tal es así que Novak, en su análisis, se ocupa menos del patrón rítmico del texto escrito que del propio ritmo que tiene lugar en la lectura pública del poema (2011: 89). Se propone hablar de un ritmo regular cuando el acento ocurre en intervalos de tiempo relativamente iguales y de uno irregular cuando, tal como sucede en el habla cotidiana, el patrón se vuelve impredecible (Novak, 2011: 90). Pero si reparamos únicamente en la performance de Ginsberg y desatendemos el rol estructurante del ritmo en el proceso de composición de “Howl”, estaríamos haciendo un recorte un tanto limitado: la performance de Ginsberg no se desentiende totalmente del ritmo concebido en la escritura, cuyo desarrollo y crecimiento se basa en el propio aliento del poeta. Si bien cuando Ginsberg escribió “Howl” no había tenido hasta el momento la experiencia de leer en voz alta—salvo delante de algunos amigos—, se encontraba cada vez más involucrado en la dimensión oral del lenguaje escrito tanto como en la vinculación entre el verso y la respiración. Este último aspecto, dice Schumacher, denota la unión del estado físico con el emocional durante la composición del poema (2016: 209).

La nueva poesía estadounidense tal como aparece representada en el Renacimiento de San Francisco (es decir, Ginsberg, yo mismo, Rexroth, Ferlinghetti, McClure, Corso, Gary Snyder, Phil Lamantia, Philip Whalen) es un tipo de poesía Lunática Zen, nueva y vieja a la vez, la escritura de lo que se le pase a uno por la cabeza como venga, una poesía devuelta a su origen, a su infancia bárdica, puramente ORAL como repite Ferling, en lugar de las grises argucias académicas (Kerouac, 2015: 93).

La preocupación por acercar ciertas características de la espontaneidad, “de lo que le pase a uno por la cabeza como venga”, de los movimientos de la oralidad y de la música al propio ejercicio de la escritura formó parte de las experiencias y reflexiones que hicieron desde sus inicios los escritores Beat. Kerouac, por ejemplo, tal como se puede vislumbrar en el pasaje citado, diseñó un método de composición en prosa que busca sistematizar esa unión físico-emocional bajo el título “Essentials of Spontaneous Prose” (“Fundamentos de la Prosa Espontánea”). Allí establece un vínculo entre la improvisación de la escritura y el “flujo imperturbable que emerge de la mente de ideas-palabras personales y secretas” (Kerouac, 2015: 87). Para Kerouac es imprescindible escribir con excitación, velozmente, con calambres por tipear con el fin de plasmar, discursivamente, un efecto de espontaneidad en la obra escrita. Entendemos que en “Howl” ese método estuvo menos vinculado a la espontaneidad de los pensamientos que a la respiración como un patrón fundamental para la composición. Ginsberg sostuvo el vínculo de la inspiración con el *spiritus*, es decir, con la respiración: en el acto mismo en que la propia respiración se vuelve extraña—escribe Ginsberg—, uno se hace más consciente de la existencia y es allí cuando se produce la inspiración (2018: 259). La consciencia sobre lo que me rodea y sucede es, para Ginsberg, la manera de habitar el presente, de respirar, inspirar(se) y escribir¹⁶.

La sensación de una escritura frenética se puede experimentar en el nivel temático de “Howl” a través de una serie de cuadros en movimiento, una yuxtaposición ininterrumpida de imágenes y visiones; y en el nivel sintáctico mediante una tendencia muy marcada a la repetición de fórmulas. No obstante, es evidente que su versión final fue el resultado de

¹⁶ En “Meditación y poéticas” Ginsberg se detiene sobre la vinculación etimológica entre “espíritu” y *spiritus*—que significa ‘respiración’, pero también ‘inspiración’—y dice, justamente, que “las prácticas espirituales de Oriente tienen que ver básicamente con la meditación, y que las prácticas de meditación suelen empezar casi siempre tratando de aumentar la conciencia sobre el espacio que está a nuestro alrededor, a menudo mediante la respiración” (Ginsberg, 2018: 259). Aquellas búsquedas que el propio Ginsberg comenzaba a hacer sobre la percepción del entorno y su experimentación coinciden, en este presente, con las indagaciones de Berardi sobre la poesía, porque también recupera de las filosofías orientales una noción del lenguaje fundamentalmente sensual y perceptiva.

múltiples revisiones, de ahí que se aleje de una de las premisas fundamentales para el método de Kerouac: “el primer chorro es el único chorro, el resto es canilla cansada” (Kerouac, 2012: 399). La primera parte del poema—objeto de su lectura aquella noche—está compuesta, en gran medida, por una base fonética de sonidos aspirados (h) y dentales (t) que generan una serie de golpes bien marcados para el ritmo de su lectura: “poverty and tatters and hollow-eyed and high” (Ginsberg, 20016: 3). También nos encontramos con 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, 2006: 3). Estos patrones rítmicos, que en principio podríamos caracterizar como sincopados, pueden pensarse—tal como hace gran parte de la crítica—en relación al Bebop Jazz; de hecho, para Schumacher la primera parte de “Howl” cuenta con “expresiones saxofónicas” (2016: 207) que remiten a las líneas de Charlie Parker y Lester Young.

Cuando hablamos de Bebop Jazz nos referimos a un estilo musical recurrente entre los Beats que había logrado absorber y transportar los rasgos sociales y estilísticos de la música y los rituales afroamericanos. LeRoi Jones—parte de la Generación Beat y autor de numerosas reflexiones sobre el jazz y la cultura afroamericana—describe al saxofonista, justamente, como un “aullante espíritu de invocación” (LeRoi Jones, 2014: 188) (“howling spirit summoner”, 2010: 188) e incluso sostiene sobre la ejecución musical: “Los instrumentos gritan y vociferan del mismo modo que las personas” (LeRoi Jones, 2014:188). Hay algo del sonido emitido por el saxofón que se materializa en “Howl” y se ejecuta en su lectura; el poema tiene incluso su propio beat, su metrónomo verbal, que se repite en casi todos los versos: el deíctico *who*. Sin embargo, tal como se desprende de las crónicas, el crecimiento de la intensidad en esa primera performance de Ginsberg fue progresivo, como ganando confianza con el correr de los versos hasta alcanzar, en su punto máximo, el vigor del aullido o el solo del saxofón:

Leyó con una voz baja e intensa, pero el alcohol y la intensidad emocional del poema rápidamente lo tomaron, y comenzó a balancearse a su poderoso ritmo,

cantando como un cantor judío¹⁷, sosteniendo su largo aliento, saboreando el escandaloso lenguaje (Miles, 2010: 193)¹⁸.

Ginsberg, mediante un verso trabajado, pone en escena la espontaneidad como parte de una performance que encuentra su sostén fundamental en el propio aliento. Pero no es posible ignorar cómo ese crecimiento que lleva a cabo la performance de Ginsberg, además de, como observa Miles, vincularse con los propios ritmos del poema escrito (“con su intensidad emocional”), se manifiesta en relación a la actividad generada en el entorno mismo de su lectura en voz alta.

Porque ¿y si el Bebop Jazz fuera no solo un modelo para la escritura sino también para el comportamiento de la audiencia? Esta sospecha parece surgir si reparamos, tal como lo hace Ginsberg, en la conducta de Kerouac:

Quizás el poeta más extraño de la sala no estaba en el escenario, estaba sentado en el borde, de espaldas a los poetas, con los ojos cerrados, asintiendo con la cabeza ante buenos versos, agitando una botella de vino tinto de California, a veces alentando con gritos o respondiendo con imágenes espontáneas (al mejor estilo del jazz) a los largos y zigzagueantes ritmos cantados en *Aullido*. Ese era Jack Kerouac (Ginsberg, 2016: 69).

En este pasaje, es el propio Ginsberg quien nos está advirtiendo cuán determinante fue el rol de la audiencia, y de Kerouac en particular, en aquella primera lectura. El poeta no se piensa a sí mismo en soledad en el escenario. Es más, ni siquiera se ubica a sí mismo como el poeta estelar de la noche. Esa escena colectiva (tanto por los numerosos poetas que estaban sobre el escenario, pero también por quienes estaban allí presentes como audiencia, muchos de ellos, como Kerouac, a mitad de camino entre los dos grupos) se arma desde la perspectiva de Ginsberg en relación no tanto al ámbito hasta entonces tradicional de la poesía, sino más bien tomando como parámetros los espacios de socialización del jazz (“al mejor estilo del jazz”). ¿Habría sido este modelo del jazz, que los jóvenes Beats conocían por músicos como Charlie Parker o Dizzy Gillespie, uno de los elementos que justifican las características particulares que tuvo este evento para la historia de las lecturas de poesía en Estados Unidos?

¹⁷ La comparación está vinculada a la figura del Jazán, que era el encargado de guiar los cantos en la sinagoga y de llevar el orden de los rezos; es decir, de su figura dependía que el rezo fluya, sea melódico y armonioso. El rol del Jazán fue adquiriendo relevancia con el correr de los siglos hasta llegar a ser tan importante como el del rabino: su función en la organización del rezo y los rituales era vital para el funcionamiento de la comunidad.

¹⁸ Traducción propia.

El vínculo con el Bebop Jazz cobra especial relevancia cuando, además de considerar su forma de composición o ejecución musical, deja en evidencia los tipos de comportamiento o ámbitos que involucra. Desde esta perspectiva, tiene sentido que Kerouac, siendo un desconocido para la gran mayoría, haya dinamitado el tan esperable y consabido silencio con el que estaban asociadas, hasta entonces, las lecturas de poesía: el propio Kerouac cuenta que Ginsberg “leía, o mejor, gemía su poema “¡Aullido!”, borracho, con los brazos extendidos” mientras “todo el mundo gritaba ‘¡GO! ¡GO! ¡GO!’ (como en una sesión de jazz)” (2014: 494). Con el vino ya circulando, Kerouac logró transformar la atmosfera de la lectura en algo inusual para este tipo de encuentros, aunque muy común para los bares donde el jazz (y el Bebop en particular) era el protagonista. Esos calambres que antes mencionábamos como parte de la escritura frenética para la prosa espontánea, en la performance parecieran manifestarse tanto en la actitud del poeta como en los gritos de los espectadores. Escribe Raskin: “Nadie había sido tan emotivo y catártico en una lectura de poesía, ni siquiera el veterano Kenneth Rexroth” (2004: 18). La mención a Rexroth, el mayor de todos ellos, indica una larga tradición que, con la experiencia de la Six Gallery, comienza a tener sus primeras fisuras. Kerouac pone en palabras el desconcierto, pero al mismo tiempo la certeza de que algo distinto e irreversible había tenido lugar esa noche: “...se habían leído todos los poemas y todo el mundo andaba de un lado para otro preguntándose qué había pasado allí y qué iba a pasar con la poesía norteamericana...” (2014: 495). Esa emoción que devino en llanto, así como la progresiva intensidad en el tono de Ginsberg, su ritmo o los gritos de Kerouac son los primeros indicios de los efectos de la poesía sobre los cuerpos presentes.

También es necesario reconocer el efecto “catártico” mencionado por Raskin. Frente a un Ginsberg inexperto, nervioso y “bastante sorprendido por su propio poder” (Ginsberg, 2016: 68), el clima festivo fue mutando en un estímulo transformador para todos los involucrados. ¿Podremos aventurar entonces que los gritos de aprobación que comenzaron con Kerouac se fueron contagiando entre los presentes? Si volviéramos a Artaud lo definiríamos como una pulsión contagiosa que, al igual que la peste, logra alterar el reposo de los sentidos del espectador. Al inicio de la performance, la audiencia fue caracterizada por Kerouac como bastante tensa (“rather stiff”) y la voz de Ginsberg como “baja pero intensamente lúcida” para McClure (1982: 13) o bien “calma y de tono tranquilo” (2016: 215) para Schumacher. Inmediatamente después pasaron a ser, según Kerouac, “oyentes admirados” (“admiring listeners”), “participantes salvajes” (“wild participants”), y hasta

enérgicos (“energetic participants”) (Raskin, 2004: 18). Sin embargo, tal como se observa en gran parte de las fuentes estudiadas, el crecimiento fue escalonado y fundamentalmente impulsado por el entusiasmo colectivo: “La multitud rápidamente se unió a él marcando sus versos con gritos de aliento, y Allen, inspirado por la intensidad de la sala, respondió con un mayor entusiasmo sobre su lectura”¹⁹ (Schumacher, 2016: 215).

A medida que la audiencia se dejaba poseer por el estilo jazzero de Kerouac, también lo hacía el poeta en su lectura, con una voz cada vez más sobria y una respiración cada vez más profunda (no perdamos de vista inclusive cómo, en este pasaje, se propone un ida y vuelta entre el poeta y la sala vinculado a la respiración y la inspiración). Tal como se ve en estos fragmentos, si bien la audiencia estaba compuesta en su mayoría por desconocidos que se volvieron parte de esta dinámica colectiva, el vínculo entre el poeta y su audiencia se fue volviendo más nítido con el correr de los versos.

Los gritos de Kerouac, pero también los del resto de los presentes, podrían ser considerados desde un uso más amplio de la categoría de “sonidos no verbales” (“non-verbal sounds”) de Novak (2011). Tanto Bernstein (2013) como Novak reparan en aquellos ritmos o sonidos del propio cuerpo del poeta como la tos, el hipo, el tartamudeo o incluso los insultos, es decir, todos aquellos sonidos que escapan al texto. Sin embargo, si para Bernstein hay en ellos una naturaleza involuntaria, Novak opta por ejemplificar con dos poetas que en sus performances incorporan, deliberadamente, los “sonidos no verbales” en función de lograr determinados efectos; reconoce que el poeta puede hacer uso de ellos en tanto crean un ambiente determinado para el poema, ilustran acciones, actitudes o sentimientos o, incluso, transmiten ideas que difícilmente se puedan expresar con palabras (2011: 80).

Es desde esta perspectiva que podemos reconocer en los pasajes seleccionados uno de los modos en que se produjo la conexión entre los cuerpos situados arriba del escenario y los cuerpos debajo de él. La ubicación de Kerouac, sentado en el borde mismo del escenario, de espaldas a los demás poetas, pero tan parte de la lectura como cualquiera de ellos, es el elemento que pone corporalmente en tensión la separación neta entre los poetas y su audiencia.

¹⁹ Traducción propia.

ii. “Queríamos voz y queríamos visión”

Así como la lectura de poesía encarna sonidos, también produce imágenes. ¿Qué es lo que se puede “ver” cuando se forma parte de una experiencia de poesía en vivo?

Mientras que el audiotexto es, sin duda, el foco de una "lectura detenida" de la poesía en vivo—una forma de arte que se centra en el texto verbal de la performance— la presentación en vivo de poesía implica la presencia física del poeta y la audiencia, lo que implica un nivel de comunicación adicional: la comunicación visual²⁰ (Novak, 2011: 145).

El nivel visual de la performance se conecta, sin duda, con lo que Novak denomina “comunicación del cuerpo” (*body communication*), una temática sobre la que—tal como lo plantea la propia Novak—todavía no se ha escrito lo suficiente, al menos en cuanto a su vinculación con esta poesía. Se trata de un medio capaz de expresar determinadas emociones hacia la audiencia, regular las interacciones interpersonales entre los participantes del evento, caracterizar al propio poeta e incluso ampliar o transformar la semántica del poema (2011: 151). Así, contempla distintos modos de “leer” ese cuerpo de la performance poética: en uno de los casos, se detiene en los elementos comunicativos del cuerpo del poeta, tales como sus gestos y postura; en otro, desplaza la mirada hacia el contexto y analiza cómo los objetos que lo rodean en escena (micrófonos, libros, vestuario, etc.) interactúan con él.

Al hablar del gesto, Novak está pensando en un área determinada del cuerpo utilizada en función de enfatizar o expresar una idea, una emoción, una actitud o de transmitir información. La postura, por el contrario, es una forma más estática que involucra al cuerpo en su totalidad y es pensada en función de su inclinación y simetría. En este sentido, es una instancia que puede indicar el estado mental y físico del poeta, pero también puede explicar o incluso inducir el estado de la audiencia (2011: 163). Aunque hasta ahora Novak repose su atención sobre el poeta, también repara en un aspecto, denominado “factor motivacional”, que invierte la dirección del impacto:

²⁰ Traducción propia

La relación de la audiencia con el espacio de la performance también importa en la poesía en vivo. Ya se ha mencionado el potencial efecto de un auditorio completo: no solo mejora la comunicación espectador-espectador, sino que aumenta la confianza de la audiencia "para responder a la performance" como grupo, y también impacta, a su vez, en la performance del poeta como un factor motivacional (Novak, 2011: 212)²¹.

La circunstancia particular del auditorio completo podría traducirse, en la performance, en un aumento de confianza del poeta. Esto mismo aparece en los ejemplos que hemos trabajado anteriormente y nos permite insistir, o bien ampliar la idea de que la circulación de la "energía" no se da en un único sentido: tal como se evidencia en las crónicas, el cuerpo de Ginsberg no se impuso sobre el estado de su audiencia, sino que recibió de ella el impulso necesario para encarnar el ritmo de su poema.

Novak también se detiene en el aspecto físico del poeta. Según podemos leer en las crónicas, al menos en palabras de Kerouac, la apariencia de Ginsberg en escena era la de un "hepcat intelectual con anteojos de carey y el pelo negro salvaje"²² (2014: 491). Un *hepcat* era, a mediados del siglo XX, un aficionado al jazz, particularmente al Bebop Jazz, a tal punto que imitaba un estilo de vida, optaba por una determinada actitud frente al atuendo, las drogas, el sexo o la forma de expresarse. Simbólicamente, el cuerpo de Ginsberg no solo está soplando su saxofón verbal; también viste, sobre el escenario, las ropas del jazz ("clothes of jazz", 2006: 6). Así es como aquel carácter solemne que podría esperarse del poeta en escena, parece ser ya doblegado por el del *hepcat*, o bien por el del saxofonista a punto de iniciar el solo: "Allen estaba completamente ido. En cada línea, respiraba profundamente, miraba el manuscrito y luego lo pronunciaba, con los brazos extendidos, los ojos brillantes, balanceándose de un pie al otro al ritmo de las palabras"²³ (Miles, 2010: 193).

El cuerpo de Ginsberg pronunció cada verso de la primera parte de "Howl" al compás de un balanceo corporal. Es posible imaginar que sus gestos—los brazos extendidos y los pies yendo de un lado a otro— fueron acompañados por un rostro también afectado. La cara (o en palabras de Novak la "comunicación facial") suele ser el foco de atención durante la lectura, fundamentalmente, debido a su gran potencial expresivo y su habilidad de establecer

²¹ Traducción propia.

²² Traducción propia.

²³ Traducción propia.

una conexión con los presentes. De allí que Miles repare en sus “ojos brillantes” o que el propio Ginsberg narre sobre el final de su performance: “terminando en lágrimas, aquellas que devolvieron a la poesía americana la conciencia profética que había perdido [...]” (2006: 68). Esas lágrimas se pueden explicar como parte de la conmoción por lo desconocido, o bien como la expresión de la catarsis, pero también parecen celebrar a la poesía en su praxis vital. El propio Rexroth, maestro de ceremonias y “padre del mundillo poético de Frisco”—según cuentan las crónicas—también “lloraba de felicidad” (Kerouac, 2014: 494) luego de aquella lectura en la Six Gallery: había sido testigo de una transformación poética que alcanzaba el estatuto de irreversible. Así lo expresaba McClure: “En todos nuestros recuerdos nunca nadie había sido tan honesto en la poesía—habíamos llegado a un punto que no tenía retorno”²⁴ (1982: 13). Es importante destacar que, según Gary Snyder, al menos hasta esa noche no se había registrado un sentido de comunidad entre los poetas y mucho menos uno con su audiencia (Schumacher, 2016: 215).

Cuando hablamos del lugar de Kerouac—de espaldas a los poetas, pero de frente a la audiencia—debemos mencionar una obviedad: su mirada no estaba sobre una hoja, sino sobre esa audiencia “estupefacta”, “aturdida” y que aun a oscuras se esforzaba por no perderse ni una palabra de la “asombrosa lectura poética” (Kerouac, 2014: 495). Es que, tal como escribió Schumacher, “la audiencia estalló en agradecimiento al trabajo, como si todos los asistentes hubiesen reconocido que se había hecho historia en la literatura”²⁵ (2016: 215). Al mismo tiempo que Ginsberg parecía ensamblar un vínculo sumamente íntimo con los presentes, se encontraba, de hecho, rodeado de desconocidos que acompañaban su ejecución a los gritos. ¿Habría sido acaso esa condición ambigua, de intimidad y extrañeza, la que propició el carácter espontáneo e inédito de aquella noche?

²⁴ Traducción propia.

²⁵ Traducción propia.

iii. “No charge, small collection for wine...”

*Con sueños, con drogas, con pesadillas despiertas,
alcohol y pija y pelotas infinitas*

Howl

La experimentación con sustancias psicodélicas puede ser una forma de reactivar y renovar la percepción, una posibilidad de “evocar visiones correlativas a ilusiones perceptuales” (Berardi, 2017: 168). En esas ilusiones, continúa Berardi, nuestra memoria recurre a fragmentos de experiencias pasadas que, reconvertidas ahora en epifanías²⁶, se vuelven “activadoras de una cadena de reacciones sensoriales” (2017: 168). Ginsberg, desde sus inicios, se detuvo en la capacidad que tiene la palabra poética de explorar los límites entre el pensamiento y lo más propiamente corporal, tal como se puede leer en el ya mencionado ensayo “Meditación y poéticas”:

La intención concreta de la poesía de aquella década [se refiere a la década de mediados de siglo XX] era la exploración de la conciencia y esa es la razón por la que nos interesaba la psicodelia y el resto de las sustancias que hacían que se manifestara nuestro interior (2018: 254).

Hemos analizado, hasta el momento, cómo la performance de “Howl” generó ciertos efectos en la sensorialidad visual y auditiva, pero ¿cuál era el estado fisiológico de esos cuerpos que en las crónicas son referidos de modo invariable como “intoxicados”²⁷? Habiendo mostrado ya que el desarrollo de la lectura estuvo condicionado por el ánimo general de los cuerpos presentes en la Six Gallery, es necesario ahora explicitar una dimensión más y reparar en aquellas menciones a la distribución del vino y a los efectos de la borrachera. En este punto, la exaltación corporal que reconocíamos anteriormente como un vector transversal entre poetas en escena y audiencia, puede comprenderse ahora también como parte de la “intoxicación”: “El trabajo de Rexroth como maestro de ceremonias era

²⁶ Cuando Berardi habla de una reconversión en epifanía está pensando en una “aparición, manifestación sensible de una realidad evocada”, es decir que el significado adquiere “un modo perceptible, tangible, visible y audible, y las palabras ya no son meros indicadores denotativos, sino activadores de una cadena de reacciones sensoriales” (Berardi, 2017: 169).

²⁷ Raskin va a hablar de “una audiencia intoxicada y poetas intoxicados” (“Intoxicated audience and intoxicated poets”) (2004: 15), mientras que Schumacher refiere al estado de Ginsberg como intoxicado para el momento en que debía comenzar su lectura (2016: 215).

mantener un orden aparente. Pero eso no resultaba fácil—al menos no lo era con una audiencia intoxicada y poetas intoxicados [...]”²⁸ (Raskin, 2004: 215).

La repartición del vino en la Six Gallery fue constante y entorpeció, especialmente, el trabajo al que el maestro de ceremonias Rexroth solía estar acostumbrado. Ninguna de las crónicas elegidas—incluso podríamos aventurarnos a decir que nada de lo que se ha escrito hasta hoy sobre aquella noche en la Six Gallery—pierde de vista la actitud provocativa de la propuesta de Kerouac:

Aunque Jack se había negado a leer, quería estar en el centro de la atención y compartir la emoción. Recolectó dinero para el vino y salió apurado a comprar damajuanas de tinto californiano para pasar entre la audiencia²⁹ (Miles, 2010: 193).

Tal como lo advertía la invitación al evento, la entrada no tenía costo, pero se haría una recolección de dinero para el vino. En *The Dharma Bums*, Kerouac se define a sí mismo como el responsable de “poner las cosas a tono” (“And I was the one who got things jumping”, 2014: 493) una vez llegadas las “tres garrafas de Borgoña californiano de cuatros litros cada una” (2014: 494). La audiencia, inicialmente tensa, pasará a ser descripta como un grupo completamente animado (“getting them all piffed”, 2014: 494) por un Kerouac que ahora pasaba el vino de mano en mano al grito de “glug a slug from the jug” (“dale un trago a la jarra”). Activa y estimulada, la audiencia se movía al mismo tiempo que Ginsberg gemía su poema sobre el escenario; era sin duda para Kerouac el correlato exacto del poema: “Howl” no podía ser escuchado, o percibido, en un estado corporal “inalterado”.

Cuando hablamos de una intoxicación por alcohol nos referimos, en términos fisiológicos, a la alteración temporal del organismo, que puede tener entre sus efectos el aumento de la confianza social, la aceleración de la frecuencia cardiaca, mareos y posibles dificultades en el desarrollo del habla o la coordinación. Estos síntomas, propios del consumo elevado de una sustancia psicoactiva, podrían explicar también el comportamiento de Ginsberg, quien, tal como detalla Schumacher, “había estado bebiendo vino durante toda la noche y, según admitió más tarde, estaba intoxicado para el momento en que las luces se

²⁸ Traducción propia.

²⁹ Traducción propia.

atenuaron y comenzó su lectura” (2016: 215). Al parecer, no solo el poema no podía ser escuchado y percibido desde un cuerpo en su estado “inalterado”, tampoco podía ser enunciado en voz alta y compartido públicamente desde un cuerpo así.

Es necesario entonces reconocer cómo el desarrollo del evento estuvo acompañado por ese abastecimiento constante de alcohol: “[...] la lectura misma se retrasaba cuando salía a buscar las jarras que se repartieron durante toda la lectura” (Schumacher, 2016: 214). Cuando hablamos de “Howl” y la intoxicación estamos evocando no solo el histórico vínculo, más de doblemente secular, entre vino y poesía, sino particularmente la insistencia con la que la Generación Beat pensó la poesía en relación a la intoxicación³⁰. Incluso en el propio texto del poema ese vínculo ya estaba planteado de diversas formas: tanto temáticas como formales. Así como Ginsberg sostiene, sobre la segunda parte del poema, haber visto a Moloch bajo los efectos del peyote, también son múltiples las referencias a este tipo de consumos en la primera parte: “solidos vestíbulos del peyote” (2015: 73) (“peyote solidities of hall”, 2006: 3), “en busca de un pinchazo furioso” (2015: 72) (“looking for an angry fix, 2006: 3), “con un cinturón de marihuana” (2015: 72) (“with a belt of marijuana”, 2006: 3), “el viaje sin fin de Battery al santo Bronx en benzedrina” (2015: 73) (“the endless ride from Battery to holy Bronx on benzedrine”, 2006: 3). Sin embargo, aunque las menciones en torno al alcohol son igual de recurrentes que las referencias a otros consumos (tales como el peyote, la marihuana, la benzedrina, la heroína, etc.), las primeras parecen estar más vinculadas a la cotidianidad de los Beats, mientras que las segundas, quizás por ser un consumo más problemático (ilegal y costoso), quedan relegadas a cierta excepcionalidad.

Los Beats fueron contemporáneos de un modelo de producción en masa que, a su vez, se caracterizó por la conformación de un nuevo trabajador, de un cuerpo exigido en pos de la disciplina y la maximización del rendimiento. El abuso en el consumo del alcohol generaba en el cuerpo productivo un efecto contraproducente para su propósito fundamental: la eficiencia. Algunos años antes de “Howl”, Gramsci, desde la cárcel, escribió “Americanismo y Fordismo” para analizar las denominadas iniciativas “puritanas” que tenían los industriales estadounidenses como Ford: “Las iniciativas “puritanas” tienen solamente el fin de conservar,

³⁰ En relación a lo que decíamos anteriormente sobre el estado en el que un poema como “Howl” debiera ser escuchado, John Long, en *Drugs and the ‘Beats’: The role of drugs in the lives and writings of Kerouac, Burroughs and Ginsberg*, afirma que “Howl”, a diferencia de mucha poesía, “no estaba destinado a ser leído con calma y tranquilidad frente a un fuego encendido, sino en voz alta, preferiblemente gritando, e idealmente frente a una multitud” (“this poem, unlike much poetry, was not destined to be read calmly and quietly in front of a glowing fire, but out loud, preferably shouting, and ideally in front of a crowd”, 2005, 32)

fuera del trabajo, un cierto equilibrio psicofísico que impida el colapso fisiológico del trabajador, exprimido por el nuevo método de producción” (2000: 82). Ese equilibrio se buscó mediante un marco legal en los Estados Unidos: la ley seca, una legislación que prohibió la venta de bebidas alcohólicas entre el 17 de enero de 1920 y el 6 de diciembre de 1933. Aunque esta disposición se tradujo, años después, en el nacimiento de una industria clandestina que implicó actividades criminales en todo el país y, obviamente, transformó al alcohol en una mercancía de lujo, fue en sus inicios una función que el Estado encontró para luchar contra “el agente más peligroso de destrucción de las fuerzas de trabajo” (Gramsci, 2000: 83).

En 1955, ya sin el prohibicionismo en escena, pero con la misma idea de eficiencia y rendimiento que exigía el fordismo, aparecen los cuerpos ebrios de “Howl” para mostrar en su intoxicación ya una diferencia con respecto a la sociedad en que vivían: “borrachera de vino en las terrazas” (2015: 73) (“wine drunkenness over roof-tops”, 2006: 3), “terminaban el whisky y vomitaban gruñendo en el inodoro ensangrentado” (2015: 78) (“finished the whiskey and threw up groaning into the bloody toilet”, 2006: 5), “se sentaban a pasar la tarde de cerveza rancia” (2015: 73) (“sat through the stale beer afternoon”, 2006: 3). Estos eran también los estados de los cuerpos extasiados de la Six Gallery; todos ellos por fuera del tiempo y el espacio de la producción:

Se emborracharon, el público se emborrachó, lo único que faltaba era una orgía³¹. Esta no era una lectura de poesía común y corriente. De hecho, se parecía a muchas cosas, pero no a una lectura de poesía (Ginsberg, 2016: 66).

En 1995, en una de las tantas entrevistas que le hicieron a lo largo de su carrera, Ginsberg definió a la Generación Beat como “una revolución espiritual interesada en varias formas de literatura y poesía y drogas y exploración del inframundo, y la contracultura, la marginalidad cultural...” (2017: 201). Para Ginsberg la exploración con nuevas sustancias, capaces de afectar la percepción sensorial y repercutir en el proceso creativo de la

³¹ En esa cita de Ginsberg aparece algo de lo que también habló Gramsci cuando estaba pensando en el rendimiento del cuerpo trabajador, porque de hecho piensa al sexo como una problemática que recibe el mismo trato que el alcohol: “el abuso y la irregularidad de las funciones sexuales es, después del alcoholismo, el enemigo más peligroso de las energías nerviosas” (Gramsci, 2000: 83) De ahí surgen para Gramsci “los intentos hechos por Ford de intervenir, con un cuerpo de inspectores, en la vida privada de sus empleados y controlar cómo gastaban su salario y cómo vivían” como parte de una “ideología estatal, implantándose en el puritanismo tradicional, esto es, presentándose como un renacimiento de la moral de los pioneros, del “verdadero” americanismo, etcétera.”

composición, indicaba el camino hacia “diferentes posibilidades y modos de conciencia” (2018: 351). La pregnancia de esa experimentación sobre el cuerpo es inevitable y supone, claramente, que la nueva manera de percibir(se) era también corporal.

En 1972, Deleuze y Guattari publican el primer tomo de “Capitalismo y esquizofrenia”, *El Anti-Edipo*, en el que instalan una nueva forma de concebir al hombre como máquina deseante, al mismo tiempo que discuten con los planteos de Freud y Lacan. En su teorización sobre el capitalismo—también como máquina—, aparece una concepción alternativa de la esquizofrenia que, entre muchas otras cuestiones, desecha el valor de la codificación de la palabra en favor de la literatura como proceso, de “una violencia en la sintaxis, una destrucción concertada del significante, sinsentido erigido como flujo, [...]” (2019: 142). Allí entra la producción de autores como Artaud—considerado la propia “realización de la literatura” (2019: 144)—, pero también la obra tanto de Kerouac como de Ginsberg, quienes según Deleuze y Guattari “saben partir, mezclar y confundir los códigos, hacer pasar flujos, atravesar el desierto del cuerpo sin órganos” (2019: 142). Es que la mención a los escritores norteamericanos tiene que ver—escribe Deleuze—con un don: el de “las intensidades, los flujos, libros máquinas, libros para ser usados, esquizolibros” [disponible en <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=1798>]. El valor de la literatura para Deleuze y Guattari reside, justamente, en su semejanza con la esquizofrenia como proceso y producción, no como fin ni expresión. La literatura como flujo—dirán los autores de *El Anti-Edipo*—es el momento en el que “el lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que le hace significante, sino por lo que le hace correr, fluir y estallar” (2019: 143). De ahí que se haga visible la posibilidad de volver a un poema como “Howl”—cuyo autor es uno de los tantos que, para Deleuze y Guattari, “franquean un límite, derriban un muro, la barra capitalista” (2019: 142)—preguntándonos cuánto más podrían ser pensadas esas observaciones, que se basan en el texto escrito, desde la experiencia colectiva y corporal de una lectura como la del 7 de octubre.

En uno de los pasajes ya citados de la crónica que Ginsberg escribe sobre el evento hay una referencia directa a Kerouac y sus ojos cerrados. Aunque podríamos haber analizado esa referencia en función del nivel visual de la performance creemos que, más aún en un texto que tematiza una y otra vez las visiones, las alucinaciones y la intoxicación (“nada sino un esperanzado trocito de alucinación...”, 2015: 79) (“nothing but a hopeful little bit of hallucination...”, 2006: 6) no podemos dejar pasar la posibilidad de que esos cuerpos

intoxicados hayan ido generando sus propias visiones mientras la voz de Ginsberg ganaba intensidad. Si la jarra de vino fue un elemento democratizante entre los presentes, ¿por qué no podría decirse lo mismo de las “visiones”? Los ojos cerrados de Kerouac, mientras el poeta aullador recorría los versos acompañado de gritos, son una advertencia que mantiene latente esa dimensión.

iv. El (con)tacto de los cuerpos

*con el corazón absoluto del poema de la vida carneado fuera
de sus propios cuerpos bueno para comer por mil años*

Howl

Cuando Novak (2011) propone una mirada contextual de la poesía en vivo busca también indagar la composición del grupo involucrado, al que no solo pertenecen los poetas, sino también el maestro de ceremonias (Rexroth, en este caso) y, por supuesto, una audiencia tan heterogénea como numerosa (en la que también se encontraban Kerouac, Ferlinghetti, Cassady, Orlovsky, etc.). Describimos una Six Gallery repleta de cuerpos comprimidos que lloran, gritan, toman, gimen, se balancean, cierran sus ojos y tienen visiones; pero además de las alteraciones sensoriales que hemos analizado también podríamos pensar en la dimensión del contacto entre ellos.

Pablo Maurette en *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* (2015) repasa una serie de tensiones en torno al tacto como ese sentido que se desdobra: al mismo tiempo que tenemos la sensación “epidérmica del mundo”, experimentamos la “del interior del propio cuerpo”. El exterior no es solo una textura, es presión y temperatura, es movimiento afectivo:

Affectus del verbo *afficio* (*ad + facio*) refiere a toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, que perturba, que inicia un movimiento, que conmueve. La afectividad no es simplemente una variedad más del fenómeno háptico sino su plataforma originaria, su grado cero (Maurette, 2015, pp. 59-60).

Maurette (2015) sostiene que para revisar la gama de variedades de la experiencia táctil conviene recurrir al concepto de lo háptico. Se trata de un término cuyo origen etimológico surge del verbo griego *háptomai*, que significa “estar en contacto con”, “tocar” o “agarrar”, y cuyo carácter deponente logra reflejar una cualidad fundamental en el tacto: la “simultaneidad del afectar y del ser afectado” (Maurette, 2015, p. 56). La experiencia de sentir y sentirse es inevitable para todo ser vivo y, en este punto, “todo lo que nos conmueve, enardece, agita, todo lo que nos afecta con mayor o menor intensidad se experimenta como una forma de tacto” (Maurette, 2015, p. 45). En este volver sobre sí mismo que tiene el tocar(se) se ponen en tensión las categorías del sujeto y el objeto para abrir el panorama hacia

otras formas de concebir el cuerpo, la subjetividad y la identidad (Maurette, 2015). Entonces, una vez que identificamos el sentido del tacto como una instancia irreductible de toda experiencia vital: ¿de qué manera podríamos pensar una afectividad que, tal como venimos caracterizando al evento de la Six Gallery, trasciende lo individual y se instala en lo colectivo?

Cuando reparamos en el cuerpo de la performance no estamos ante un cuerpo integral, individual, entero, sino frente a un anclaje corporal, un tipo de flexión espacial que proponen los cuerpos (Garbatzky, 2013, p. 24). En este sentido, Jean-Luc Nancy desarrolla una filosofía del cuerpo que discute la interpretación generalmente aceptada en torno al lugar (subordinado) del cuerpo en la constitución del sujeto moderno. Desde esa inquietud comienza a construir un nuevo discurso que habla a partir del cuerpo y no sobre él, que antes de producir o darle algún sentido, lo expone. En obras como *Corpus* (2002) o *58 indicios sobre el cuerpo* (2007) aparece la posibilidad de “excribir” el cuerpo, es decir, de escribirlo a tal punto que se vuelva ajeno a toda significación, inscripción, marca o escritura (2007: 55). Pero en este pensar el cuerpo, Nancy también se introduce en un análisis sobre los sentidos y las cualidades sensibles, sin perder de vista la infinitud de particularidades que puede tener cada cultura y cada arte.

El lugar que habita el cuerpo es uno compartido con otros cuerpos; esto significa que su existencia está vinculada de forma inevitable a la existencia de otros y, justamente, a la posibilidad de afectar(se): “No se ‘es’ más que con otros, que si ‘somos’ somos juntos, los unos con los otros y expuestos entre nosotros” (2007: 61). De ahí que Nancy insista en que “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo” expuesto al “toque”, al diálogo con los otros (Nancy, 2003). Su propuesta intenta trascender la concepción antitética entre cuerpo y alma en pos de una unidad que los comunica y que, a su vez, constituye en ella la experiencia del sentirse. Entonces el cuerpo, por su condición de estar expuesto, entra en contacto con los otros:

El tacto da la estructura general o la nota fundamental del sentirse: en cierta manera cada sentido se toca al sentir (y toca a los otros sentidos). Al mismo tiempo, cada modo o registro sensible expone más bien uno de los aspectos del “tocar(se)” [...] (Nancy, 2007: 23).

En el “estar-en-común”, en el (con)tacto, el sujeto se siente sentir y esto significa, por ejemplo, que no solo emitirá un sonido hacia un afuera, sino que también resonará en él (Nancy, 2007: 21). Esto nos habilita a pensar que Ginsberg no solo fue escuchado por su audiencia; también fue receptor de los sonidos propios y ajenos. Es como si aquella noche en San Francisco, “Howl” hubiese hecho que cada cuerpo fuese uno y cada sentido fuesen todos, trastocando los roles activos y pasivos para, por sobre todo, temblar y cambiar al unísono, tal como decía Artaud (2013: 18). Es que ese “estar en común” implica una exposición, esto es, el cuerpo es para sí mismo un afuera al que se expone, así como es parte de una “comunidad de cuerpos” a la que también se expone, tal como sostiene Daniel Álvaro en el postfacio de *58 indicios sobre el cuerpo*: “Estar en común, o estar juntos, y aún más simplemente o de manera más directa, estar entre varios es estar en el afecto: ser afectado y afectar. Es ser tocado y es tocar” (2007: 62).

Nancy parte de esta premisa para indagar, según advierte el propio Álvaro, sobre “el límite que un cuerpo representa para otro cuerpo desde el punto de vista del ‘afecto’” (2007: 62). Aquella noche, el estar en común de los cuerpos significó el reconocimiento de un sujeto colectivo que desde y por la poesía encontró una respuesta: “La lectura de la Six Gallery fortaleció el espíritu de comunidad que se estaba formando entre los poetas de San Francisco” (Schumacher, 2016: 220). Estar juntos, unos al lado de otros, afectando y siendo afectados, generó el afianzamiento de un espíritu comunitario que habitó el silencio para visibilizar el horizonte de la contingencia:

Ginsberg siguió leyendo hasta el final de un poema que nos dejó maravillados, gritando y cuestionándonos, pero sabiendo en lo más profundo que se había roto una barrera, que una voz y un cuerpo humano habían sido arrojados contra la dura pared de América y sus ejércitos y armadas de apoyo y academias e instituciones y sistemas de propiedad y bases de apoyo de poder³² (McClure, 1982: 15).

Frente a las condiciones materiales que podía brindar un país como Estados Unidos—encaminado hacia nuevos conflictos bélicos y con un sistema de censura y control instalado—este grupo de jóvenes reunidos opuso la fuerza de un colectivo emergente. Si el propio Ginsberg trajo a la escena un sujeto colectivo como el de “generación” es porque esa

³² Traducción propia.

voz y ese cuerpo no eran solo el del poeta, sino uno múltiple, de toda una comunidad que estaba experimentando y celebrando fundirse en ese (con)tacto. Vemos más allá de los cuerpos en su dimensión individual y, tal como observa el propio McClure (1982), reconocemos una sola voz, pero especialmente un solo cuerpo. Ese cuerpo supo sostener la respiración para dar el aullido que identificó a toda comunidad y lo arrojó contra las formas de la opresión para combatirlas con la potencia y el entusiasmo de su “estar en común”.

V. “La poesía se dice, se habla con todo el cuerpo”

Hemos hecho una puesta en valor de la lectura de poesía que nos permitió analizar la performance de “Howl” como un objeto en sí mismo que, al decir de Bernstein, implica la incrustación material del poema en el mundo. Para ello fue necesario elaborar una perspectiva que en su diacronía pudiese responder a la instalación de narrativas ya míticas como las del Renacimiento de San Francisco, la Generación Beat o la del propio Ginsberg como poeta, y en su sincronía a las condiciones de posibilidad de un evento como el de la Six Gallery. La conjunción de los dos aspectos tuvo lugar mediante una indagación de la dimensión sensorial en las crónicas que reconstruyeron o reflexionaron sobre aquella primera presentación pública de Ginsberg. Teniendo en cuenta propuestas como las de Artaud para el Teatro de la Crueldad, la performance se volvió, en este trabajo, una instancia signada por un carácter colectivo, perceptivo y corporal.

A medida que fuimos delimitando las características de la recepción sensorial de “Howl” a través de la escucha, la vista, el tacto y el oído, tanto del poeta como de la audiencia presente, se fue delineando un bosquejo con la disposición del espacio y la distribución de sus participantes. La noche contó con elementos concretos como el alcohol—determinante para un acontecimiento signado por la celebración y la emoción—así como también puso en escena la vestimenta, el ritmo, la dinámica y la atmósfera propia del Bebop Jazz como fenómeno cultural fundamental para los Estados Unidos en el siglo XX. La performance de “Howl” condensó la conformación de una identidad colectiva que eligió visibilizarse desde los márgenes del capitalismo.

Sin embargo, en este punto, es imprescindible volver al epígrafe de nuestro trabajo para explicitar que estas herramientas de análisis no se circunscriben, únicamente, a aquel episodio de 1955 en la Six Gallery. De hecho, la bitácora que escribe Osvaldo Baigorria sobre su experiencia en la Costa Oeste expone, en ese fragmento, un doble pasaje tanto temporal como espacial. El registro de ese viaje fue escrito 44 años después, pero consigue trazar un recorrido tan personal como actual: son las postales capturadas por un joven que abandonó una ciudad violenta como Buenos Aires en 1974 para ver de cerca el funcionamiento de la contracultura estadounidense.

Según cuenta en *Postales de la Contracultura*, Baigorria asistió en ese viaje a una lectura de la que participaron, principalmente, Ginsberg, Gregory Corso y Diane Di Prima. Aunque reconoce no haber tenido un inglés lo suficientemente bueno para entender lo que leían (volviendo concreta la analogía de Bernstein entre escuchar una lectura de poesía y escuchar una lengua extranjera), asegura haberse sentido eufórico, acompañado por una multitud que aplaudía a Ginsberg en su lectura. Ante su auto-percepción de la falta de dominio de la lengua, Baigorria se pregunta por el motivo de su alegría: “¿Me gustaban porque estaba en presencia de los mitos aunque no los comprendiera? ¿Pude disfrutar de la melopea, apreciar el ritmo, entender la música de los poemas?”. La figura de Ginsberg, o mejor aún, la presencia de la Generación Beat ya estaba instalada como un mito viviente y asociada, necesariamente, a ciertos aspectos como la melopea, el ritmo y la música (en el apartado vinculado a la escucha del poema hemos desarrollado algunos de los motivos que explican este vínculo). Baigorria no encuentra una respuesta certera, pero aun así arriesga su hipótesis: “Alguna marca dejó en mí la exposición a esas presencias, porque desde entonces cada tanto vuelvo a sentir, de nuevo, que la poesía se dice, se habla con todo el cuerpo” (2018: 80).

Ese pasaje pareciera recuperar, algunas décadas después, los mismos efectos electroquímicos de los que hablaba Ginsberg (ahora “marcas” para Baigorria) y, también, confirmar la condición expuesta de los cuerpos que ya no están leyendo en soledad, sino formando parte de una performance poética, haciéndola posible, sintiendo y percibiendo los poemas corporalmente. Porque, de hecho, de ahí parte la definición que construye el propio Ginsberg sobre su experiencia en el ejercicio de la poesía: “Se trata de un sentimiento que comienza en algún lugar en el fondo del estómago y desde allí se eleva hacia el pecho para salir a través de la boca y las orejas en forma de cántico o gruñido o suspiro” (2018: 325). Tanto la composición como la presentación pública de poesía son instancias absolutamente determinadas por el cuerpo, por un cuerpo que, por supuesto, no es ajeno a coordenadas específicas en el tiempo y el espacio: ¿qué hubiésemos dicho de la performance pública de “Howl” si hubiese transcurrido en un año como este 2020?

La performance poética como práctica colectiva continúa tan vigente hoy como cuando Osvaldo Baigorria eligió, entre sus recuerdos, escribir sobre aquella experiencia en la que

pudo escuchar, ver y sentir la poesía de “los mitos”. Si Bernstein considera que “el valor de la lectura de poesía como forma social y cultural puede ser medido, en parte, por su resistencia hasta el día de hoy a la cosificación y mercantilización” (2013: 60) es porque reconoce en ella cierta audacia, la de “su relativa ausencia como institución”. Es que, en palabras de Bernstein, “el hecho de que sea ignorada es muestra de su relevancia” y la vuelve “el sitio ideal para la presencia del lenguaje: para escuchar y ser oído, para oír y ser escuchado” (2013: 60). En esa posibilidad que Bernstein le otorga a la lectura de poesía, la de estallar su valor mercantil y escaparle a la cosificación, pareciera resonar también la forma en la que Deleuze y Guattari, a través de Artaud, piensan la literatura: “la única literatura es la que mina su paquete, fabricando falsa moneda, haciendo estallar el super-yo de su forma de expresión y el valor mercantil de su forma de contenido” (2019: 144).

En definitiva, en un año como este 2020, asediado por la virtualidad y mediado casi constantemente por la tecnología, la pregunta por el estar en común de los cuerpos adquiere toda su posible dimensión. Porque es justamente este instante, el de la distancia y la ausencia, el que nos asegura la puesta en valor del (con)tacto como un motor determinante y fundamental ya no sólo para una performance poética.

Bibliografía

Fuentes:

- Gandolfo, Elvio (2015), *Poesía Beat*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue.
- Ginsberg, Allen (2016), *Prosa deliberada*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2018), *Ginsberg esencial*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- (2006), *Howl: Original Draft Facsimile, Transcript, and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts, and Bibliography*, Miles, Barry (Ed.), Nueva York, Harper Perennial Modern Classics.
- Kerouac, Jack (2014), *En el camino. Los subterráneos. Los Vagabundos del Dharma*, Barcelona, Anagrama Compendium.
- McClure, Michael (1982), *Scratching the Beat Surface*, San Francisco, North Point Press.
- Miles, Barry (2010), *Ginsberg*, Londres, Virgin Books.
- Raskin, Jonah (2004), *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation*, Berkeley, University of California Press.
- Schumacher, Michael (2016), *Dharma Lion*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Bibliografía referida:

- Álvaro, Daniel (2007), "Un cuerpo, cuerpos...", en *58 indicios sobre el cuerpo / Extensión del alma*, Buenos Aires, La Cebra, pp. 53-66.
- Artaud, Antonin (2019), *El teatro y su doble*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- (2015), *Para terminar con el juicio de dios. El Teatro de la crueldad*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Barthes, Roland (2015), *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Berardi, Bifo (2017), *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación colectiva*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra.
- Bernstein, Charles (1998), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford - Nueva York, Oxford University Press.
- Davidson, Michael (1989), *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*, New York, Cambridge University Press.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2019), *El Anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.
- Foster, Edward (1992), *Understanding the Beats*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Foucault, Michel (1979), *Microfísicas del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.
- Garbatzky, Irina (2013), *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Ginsberg, Allen (2017), *First thought: Conversations with Allen Ginsberg*, Michael Schumacher (Ed.), Minneapolis, University Minnesota Press.
- Ginsberg, Allen y Kerouac, Jack (2012), *Cartas*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Gramsci, Antonio (2000), *Cuadernos de la cárcel*, (T. 6), Puebla, Ediciones Era.
- Grossman, Évelyne (2015), “El cuerpo xilofónico de Antonin Artaud” en *Para terminar con el juicio de dios. El Teatro de la crueldad*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El cuenco de plata, pp. 7-18.
- Hobsbawm, Eric (1999), *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.
- Hoffman, Tyler (2011), *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Jones, Leroi (2014), *Black Music: Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Kerouac, Jack (2015), *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Maurette, Pablo (2015), *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mardulce.
- Nancy, Jean-Luc (2002), *Corpus*, Madrid, Arena.
- (2007), *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Novak, Julia (2011), *Live Poetry. An integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam – Nueva York, Editions Rodopi.
- Phelan, Peggy (1996), *Unmarked. The politics of performance*, Londres, Routledge
- Pfeiler, Martina (2003), *Sounds of poetry: Contemporary American Performance Poets*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen.
- Preston Whaley, Jr (2004), *Blows like a horn*, Cambridge, Harvard University Press.
- Raskin, Jonah (2011), “Allen Ginsberg, “Howl,” and the 6 Gallery Poetry Performance”. *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Gräbner, Cornelia y Casas, Arturo (Eds.), Nueva York, Editions Rodopi.
- Rexroth, Kenneth (1971), *American poetry in the twentieth century*, Nueva York, Herder and Herder.
- Rothenberg, Jerome (2005), “How we came into performance. A personal accounting”. Ubuweb papers. Disponible en: www.ubuweb.com

Stephenson, Gregory (1990), *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

Watson, Steven (1995), *Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels and Hipsters 1944-1960*, Nueva York, Pantheon Books Inc.

Weidman, Rich (2015), *The Beat Generation FAQ: All That's Left To Know About The Angelheaded Hipsters*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation.

Whalen-Bridge, John (2016), "Howl and the Performance of Communion". *Beat Drama Playwrights and Performances of 'Howl' Generation*, Geis, Deborah R. (Ed), Nueva York, Bloomsbury Publishing Plc.