

**“Howl” en performance: una experiencia sensorial y colectiva (Six Gallery,  
San Francisco, 1955)**

**“Howl” in performance: a sensory and collective experience (Six Gallery,  
San Francisco, 1955)**

Sofía Gina Barelli  
Licenciada en Letras  
Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca – Argentina  
[sofiabarelli@gmail.com](mailto:sofiabarelli@gmail.com)

**Resumen:** El presente trabajo se propone indagar en la dimensión performática de la primera lectura pública del poema “Howl” (“Aullido”) de Allen Ginsberg. La noche del 7 de octubre de 1955, en la Six Gallery de San Francisco y frente a un auditorio completo—que contaba, entre sus presentes, con escritores como Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti y Neal Cassady—, Ginsberg protagonizó una escena que con los años sería recordada como una instancia fundacional para la poesía norteamericana del siglo XX. Partiendo de las crónicas y los testimonios escritos sobre lo acontecido y, también, considerando a aquella ejecución del poema como una experiencia, fundamentalmente, sensorial y colectiva buscaremos analizar una serie de repercusiones corporales entre los presentes. El recorrido por las fuentes seleccionadas estará signado por un abordaje que pondrá en valor las percepciones de la escucha, el tacto, la vista e inclusive el gusto, en favor de reconocer a la performance poética como un “estar en común” que afecta, en la misma medida, a quienes leen y quienes escuchan.

**Palabras clave:** lectura – performance – cuerpo – afecto – poesía en vivo

**Abstract:**

This paper aims to research the performative dimension of the first public reading of “Howl” by Allen Ginsberg. On the night of October 7, 1955, at the Six Gallery in San Francisco and in front of a full auditorium—which included writers such as

Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti and Neal Cassady—Ginsberg carried out a performance that would be remembered as a foundational moment for the twentieth-century North American poetry. Based on that poetic performance as a fundamentally sensory and collective experience, we have worked with chronicles as well as written testimonies about that night to analyze a series of bodily repercussions among those who were present. The selected sources will highlight the perceptions of listening, touch, sight and even taste emphasizing the poetic performance as a 'being in common' that affects, in the same measure, those who read and those who listen.

**Keywords:** reading – performance – body – affection – live poetry

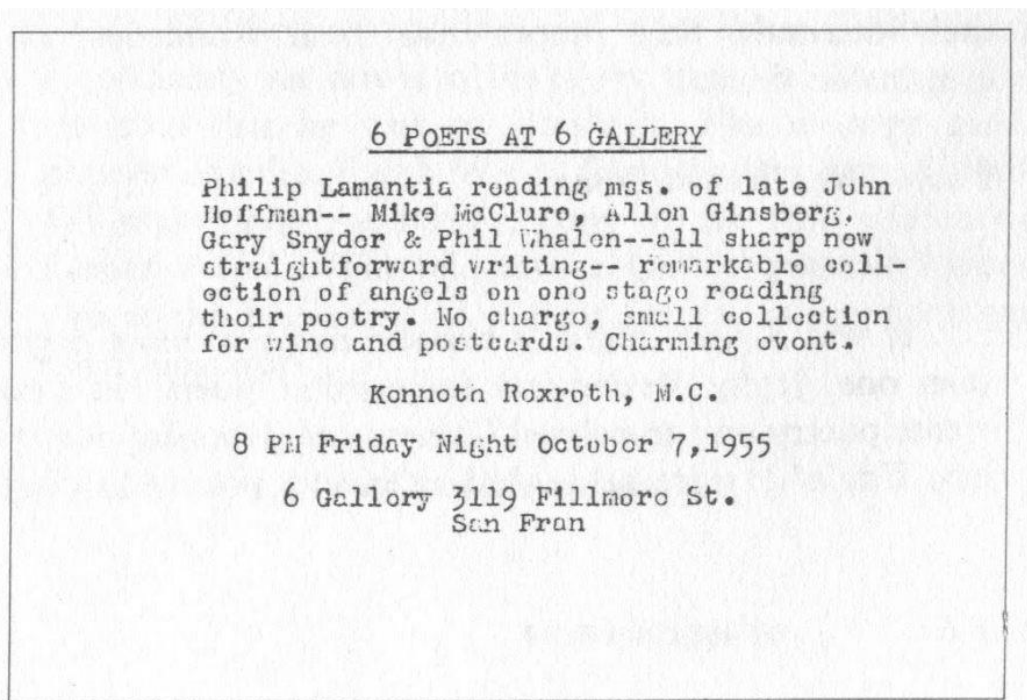


Imagen 1

## 6 poets at 6 Gallery

El 7 de octubre de 1955, en el escenario de la Six Gallery de San Francisco, Allen Ginsberg leyó, por primera vez, el que sería el poema más emblemático de su trayectoria, “Howl”<sup>1</sup>. Aquel acontecimiento, del que también participaron poetas como Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder y Kenneth Rexroth, superó las expectativas de la convocatoria y se transformó en un hito para la poesía de los Estados Unidos. Ginsberg, con poco menos de 30 años y casi sin tener poemas publicados<sup>2</sup>, formó parte de una experiencia tan significativa como irreversible al momento de configurar un nuevo escenario poético norteamericano.

“Howl” fue publicado por *City Lights* en 1956, un año después de su lectura en la Six Gallery, y lleva consigo décadas de innumerables análisis dedicados, en su mayoría, a explorar la dimensión textual del poema. A pesar de que su primera lectura se haya consolidado como un acontecimiento mítico para esta generación de escritores —el propio McClure asevera: “Si no hubiese existido la lectura en la Six Gallery, no hubiese habido una Generación Beat” (Raskin, 2004: 7)—, no existen hasta el momento estudios que reparen específicamente en la dinámica de aquella presentación pública del poema.

Por esa razón, en el presente trabajo nos proponemos retomar aquella primera recepción de “Howl” partiendo de la hipótesis de que dicha performance poética, desde una trama de aspectos corporales y afectivos, implicó una instancia colectiva en la que la participación del entorno no fue menos significativa que la ejecución del poeta. Intentaremos además pensar a Ginsberg ya no solo como

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Lights*). 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 8).

una voz, sino como un cuerpo afectado y transformado por la sonoridad de sus versos, así como también por el resto de los cuerpos presentes. Revisaremos cómo la audiencia, con un comportamiento propio de una jam session, se comprometió directa o indirectamente con una escena que resultaría fundacional de la poesía norteamericana.

Para reconstruir una dinámica signada por el impacto sensorial que produjo y retornó sobre la presentación, 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 estuvieron allí presentes 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. 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” (“howling poets”) de la lectura de la Six Gallery. 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 al mismo tiempo que 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* de Barry Miles y *Dharma Lion* de Michael Schumacher. Por último, algunos años más tarde, Jonah Raskin suma una serie de aportes valiosos y observaciones específicas sobre “Howl” en *American Scream*<sup>3</sup> que también serán tenidos en cuenta.

Cuando hablamos del poeta como un cuerpo afectado por su audiencia, en principio es necesario reparar en lo que Julia Novak denomina “estar situados”. Tener en cuenta la “esencia de la performance como experiencia compartida”

---

<sup>3</sup> 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.

(173), implica recuperar tanto el espacio donde se lleva a cabo el evento como también el tiempo cronológico e histórico compartido; ambos elementos han de ser relevados al momento de analizar la relación entre el poeta y su audiencia. La Six Gallery, 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 155). Ese 7 de octubre fueron más de cien personas—entre las que se encontraban personajes como Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Neal Cassady y Peter Orlovsky—las que participaron de una lectura (McClure 13) en la que los límites entre quienes fueron a leer y quienes fueron a escuchar no estuvieron del todo claros. Tampoco lo estuvo 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 214). En definitiva, el marco de aquella performance abandonó la solemnidad y las jerarquías espaciales en favor de un clima celebratorio, descontracturado. Ese taller de reparación de autos—antes un eslabón más de la cadena productiva de la nación—ahora no tenía otro propósito más que acoger a una generación de jóvenes poetas exigiendo transformar su presente.

### **Del ritmo frenético de Kerouac al ritmo frenético de Ginsberg**

Trabajar con una lectura de poesía como objeto implica reconocer que estamos ante una experiencia irreductible a la obra escrita. En el ensayo que introduce *Close listening. Poetry and the performed word*, Charles Bernstein propone el concepto de “audiotexto” como una forma de referir a la presentación acústica del poema sin perder de vista su dimensión escrita, ni tampoco al propio cuerpo del poeta en tanto productor de sonidos. La presentación pública de poesía añade “otra capa semántica a la multiformidad del poema” (339) y, en este punto, Bernstein está también desterrando la idea del poema como un mero objeto lingüístico finito, fijo y estable en favor de su existencia fundamentalmente plural (337).

Aquella noche, la lectura de “Howl” en la Six Gallery no se desentendió del ritmo concebido en la escritura del poema, cuyo desarrollo y crecimiento se basa en el propio aliento del poeta. Si bien Ginsberg no había tenido hasta entonces la experiencia de leer el poema en voz alta—salvo delante de algunos amigos—, se encontraba cada vez más involucrado en la dimensión oral del lenguaje escrito y en la vinculación entre el verso y la respiración. La espontaneidad o, como diría Kerouac, la escritura de “lo que le pase a uno por la cabeza como vengá” (*La filosofía de la Generación Beat* 93), los movimientos de la oralidad y de la música, formaron parte de las experiencias y reflexiones que hicieron desde sus inicios los escritores Beat. Kerouac, de hecho, diseñó un método de composición en prosa bajo el título “Essentials of Spontaneous Prose” (“Fundamentos de la Prosa Espontánea”) en el que resulta 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.

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, tal como se puede ver en la secuencia “poverty and tatters and hollow-eyed and high” (*Howl* 3), y también por una serie 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” (3). Estos patrones rítmicos, que en principio podríamos caracterizar como sincopados, pueden pensarse—tal como hace gran parte de la crítica—en relación con el Bebop Jazz; de hecho, para Schumacher la primera parte de “Howl” cuenta con “expresiones saxofónicas” (207) que remiten a las líneas de Charlie Parker y Lester Young.

Cuando hablamos de Bebop Jazz nos referimos a un estilo musical—cuya presencia es 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 esa generación y autor de numerosas reflexiones sobre el jazz y la cultura afroamericana—describe al saxofonista, justamente, como un “aullante espíritu de invocación” (188) (“howling spirit summoner”) e incluso sostiene sobre la ejecución musical: “Los instrumentos gritan y vociferan del mismo modo que las personas” (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 judío<sup>4</sup>, sosteniendo su largo aliento, saboreando el escandaloso lenguaje (Miles 193)<sup>5</sup>.

Pero la progresión en la intensidad de la performance, además de—como observa Miles—vincularse con los propios ritmos del poema escrito (“con su intensidad emocional”), se manifiesta con 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

---

<sup>4</sup> 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. En este sentido, cabe destacar que el aspecto religioso estará presente en todo el recorrido poético y vital de Ginsberg, adquiriendo progresivamente mayor relevancia. Tan solo tres años después de aquella lectura, Ginsberg comenzó a escribir el poema “Kaddish”—cuyo nombre refiere un tipo de plegaria que en el judaísmo solía formar parte de los funerales—dedicado a la muerte de su madre, Naomi. El poema fue considerado por buena parte de la crítica como su obra maestra. Sus versos intentan seguir el ritmo del Kaddish hebreo, pero también retoman “la forma de la letanía que ya había utilizado en Aullido” (*Kaddish* 205). Además, unos años más tarde, Ginsberg no solo viajó por Latinoamérica para experimentar los rituales de la toma ayahuasca (ver *Las cartas de la ayahuasca*, 2006), sino que también, durante 1962 y 1963, escribió en India una serie de diarios que repasan su experiencia con el misticismo oriental (ver *Diarios indios*, 2013). Hacia el final de su vida, ya como budista practicante, pero también después de haber estudiado distintas disciplinas religiosas orientales, Ginsberg se incorporó como profesor a la Universidad Naropa (una institución con inspiración budista fundada por Chögyam Trungpa) para comenzar con 'The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics' en 1974.

<sup>5</sup> Traducción propia.

audiencia presente? Esta sospecha surge 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 (*Prosa deliberada* 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 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”). Frente a esta relevancia que adquiere la audiencia y su ámbito, podríamos señalar que una propuesta como la de Bernstein, en la que el sonido aparece como el eje central del análisis, resulta un tanto acotada. En este sentido, conviene acudir a una noción más amplia como la de “poesía en vivo” (“live poetry”) de Julia Novak, en la que el poeta se vuelve tan imprescindible como su entorno y quienes lo están viendo y/o escuchando.

Desde esta perspectiva, resulta esperable que Kerouac, siendo un desconocido para la gran mayoría, haya terminado con el tan consabido silencio asociado, hasta entonces, a 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)” (*En el camino* 494). Kerouac logró transformar la atmósfera 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. Escribe Raskin: “Nadie había sido tan emotivo y catártico en una lectura de poesía, ni siquiera el veterano Kenneth Rexroth” (18). La mención a Rexroth, el mayor de todos ellos,



indica una larga tradición que, con la experiencia de la Six Gallery,<sup>1</sup> comienza a tener sus primeras fisuras.

También es necesario reconocer el efecto “catártico” mencionado por Raskin. Frente a un Ginsberg inexperto, nervioso y “bastante sorprendido por su propio poder” (*Prosa deliberada* 68), el clima festivo fue mutando en un estímulo transformador para todos los involucrados. 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 (13) o bien “calma y de tono tranquilo” (215) para Schumacher. Inmediatamente después pasaron a ser, según Kerouac, “oyentes admirados” (“admiring listeners”), “participantes salvajes” (“wild participants”), y hasta enérgicos (“energetic participants”) (Raskin 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”<sup>6</sup> (Schumacher 215).

### **“Queríamos voz y queríamos visión”<sup>7</sup>**

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? El nivel visual de la performance se conecta, sin duda, con lo que Novak denomina “comunicación del cuerpo” (*body communication*): 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 (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

---

<sup>6</sup> Traducción propia.

<sup>7</sup> (McClure 13)

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, se trata de una instancia que, así como puede indicar el estado mental y físico del poeta, también puede explicar o incluso inducir el estado de la audiencia (163).

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”<sup>8</sup> (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, los consumos, 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”). 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”<sup>9</sup> (Miles 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 una conexión

---

<sup>8</sup> Traducción propia.

<sup>9</sup> Traducción propia.

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 [...]” (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” (*En el camino* 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”<sup>10</sup> (13).

### **“No charge, small collection for wine...”**

Ya desde sus inicios Ginsberg 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 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 (*Ginsberg esencial* 254).

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 168). En esas ilusiones, plantea Berardi en *Fenomenología del Fin*, nuestra memoria recurre a fragmentos de experiencias pasadas que, reconvertidas ahora en epifanías<sup>11</sup>, se vuelven “activadoras de una cadena de reacciones sensoriales” (168).

---

<sup>10</sup> Traducción propia.

<sup>11</sup> 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” (169).

Es necesario ahora explicitar una dimensión más y reparar en aquellas referencias a un estado fisiológico “intoxicado”<sup>12</sup>. La repartición del vino 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 audiencia<sup>13</sup> (Miles 193).

En *Los vagabundos del Dharma*, Kerouac se define a sí mismo como el responsable de “poner las cosas a tono” (493) una vez llegadas las “tres garrafas de Borgoña californiano de cuatros litros cada una” (494). La audiencia, inicialmente tensa, pasará a ser descripta como un grupo completamente animado (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”). Activo y estimulado, el público se movía al mismo tiempo que Ginsberg gemía sus versos 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”, pero tampoco podía ser enunciado en voz alta y compartido públicamente desde un cuerpo así. De ahí que Schumacher escriba sobre Ginsberg: “había estado bebiendo vino durante toda la noche y, según admitió más tarde, estaba intoxicado para el momento en que las luces se atenuaron y comenzó su lectura” (215).

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

---

<sup>12</sup> Raskin va a hablar de “una audiencia intoxicada y poetas intoxicados” (“Intoxicated audience and intoxicated poets”) (15), mientras que Schumacher refiere al estado de Ginsberg como intoxicado para el momento en que debía comenzar su lectura (215).

<sup>13</sup> Traducción propia.

relación con la intoxicación<sup>14</sup>. Incluso en el propio texto del poema ese vínculo ya está 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: “peyote solidities of hall” (3), “looking for an angry fix, (3), “with a belt of marijuana” (3), “the endless ride from Battery to holy Bronx on benzedrine” (3)<sup>15</sup>.

Si volviésemos a esa noción del “estar situados” que mencionamos al inicio, deberíamos decir que los Beats fueron contemporáneos de un modelo de producción en masa que se caracterizó por la conformación de un nuevo trabajador, de un cuerpo exigido en función 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. Los cuerpos ebrios de “Howl” aparecen para mostrar en su intoxicación ya una diferencia con respecto a la sociedad en que vivían: “wine drunkenness over roof-tops” (3), “finished the whiskey and threw up groaning into the bloody toilet” (5), “sat through the stale beer afternoon” (3)<sup>16</sup>. 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 orgía<sup>17</sup>. Esta no era una lectura de poesía común y corriente. De

---

<sup>14</sup> 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”, 32)

<sup>15</sup> “Sólidos vestíbulos del peyote” (73), “en busca de un pinchazo furioso” (72), “con un cinturón de marihuana” (72) “el viaje sin fin de Battery al santo Bronx en benzedrina” (73).

<sup>16</sup> “borrachera de vino en las terrazas” (73), “terminaban el whisky y vomitaban gruñendo en el inodoro ensangrentado” (78), “se sentaban a pasar la tarde de cerveza rancia” (73).

<sup>17</sup> 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” (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

hecho, se parecía a muchas cosas, pero no a una lectura de poesía (*Prosa deliberada* 66).

Es evidente que esa generación de jóvenes escritores ya parecía advertir el “lado b” de la consolidación de una edad de oro del capitalismo norteamericano (Hobsbawm 470). El inicio de la Guerra Fría, el Macartismo y la conformación del Comité de Actividades Antiestadounidenses daban cuenta de un clima más cerca de la represión que de la liberación<sup>18</sup>. Mientras la economía capitalista mundial comenzó a desarrollarse en torno a los Estados Unidos, y en particular en torno a una industria signada por ese modelo de producción en masa, Ginsberg leía en voz alta la primera parte de un poema como “Howl”: “Yo vi a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas”.

### **El (con)tacto de los cuerpos**

Pablo Maurette en *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* 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” (59).

Maurette sostiene que para revisar la gama de variedades de la experiencia táctil conviene recurrir al concepto de lo háptico: 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

---

es, presentándose como un renacimiento de la moral de los pioneros, del “verdadero” americanismo, etcétera.”

<sup>18</sup> 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” (xi) y eso se debía en parte, justamente, a la conformación de espacios como fue el Comité de Actividades Antiestadounidenses.

el tacto, la “simultaneidad del afectar y del ser afectado” (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” (45). 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 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.

Nancy problematiza las limitaciones que surgen al hablar del “cuerpo propio” teniendo en cuenta que su posibilidad de singularidad está regida por una existencia plural, expuesta. El espacio que habita el cuerpo es uno compartido con otros cuerpos; esto significa que su existencia está vinculada a la existencia de otros y, justamente, a la posibilidad de afectar(se):

El énfasis puesto por Nancy en el carácter ambivalente de la relación con el otro pone de manifiesto que para extender el análisis de la “comunidad” o de lo que recientemente pudo llamarse la experiencia del “estar en común”, habría que repensar la lógica de la exposición desde un enfoque que tome en consideración a los cuerpos en su dimensión propiamente afectiva (Álvaro 60).

La modalidad fundamental del afecto es, para Nancy, el “contacto”, la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión. No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo expuesto, de forma inevitable y necesaria, al “toque”, al diálogo con los otros (*Corpus*):

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 *A la escucha* 23).

Cuando Maurette piensa el tacto, también se detiene en la dimensión afectiva del arte, en su “gama de sensaciones”. En ese caso, habla de un efecto estético que “se manifiesta (se siente) como un cosquilleo intermitente, como una titilación afectiva que inspira o repele, que mueve y conmueve” (47). Si retomamos la performance poética de “Howl” en su total dimensión, es decir, considerando el beat del poema, su sonoridad cacofónica, pero también la euforia, el vino de mano en mano, el aglutinamiento de los presentes, podemos ya confirmar la existencia plural, el estar en el afecto, una “gama de sensaciones” aunadas en la construcción de un sujeto colectivo: “La lectura de la Six Gallery fortaleció el espíritu de comunidad que se estaba formando entre los poetas de San Francisco” (Schumacher 220). El propio Gary Snyder, de hecho, reconoce que al menos hasta esa noche no se había registrado un sentido de comunidad entre los poetas y mucho menos uno con su audiencia (Schumacher 215). Estar juntos, unos al lado de otros, afectando y siendo afectados, generó el afianzamiento de un espíritu comunitario que habitó el silencio:

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 poder<sup>19</sup> (McClure 15).

Además de reparar en el comportamiento del poeta, Novak también pone su atención sobre un aspecto que denomina “factor motivacional” y que le permite atribuir a la audiencia cierta responsabilidad sobre esa dinámica compartida. La circunstancia particular del auditorio completo dice Novak, podría traducirse, en la performance, en un aumento de confianza del poeta (212). Esto mismo aparece en los ejemplos que hemos trabajado y nos permite insistir en la idea de

---

<sup>19</sup> Traducción propia.



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 simplemente sobre el estado de su audiencia, sino que recibió de ella el impulso necesario para encarnar el ritmo de su poema.

### **Las reacciones electroquímicas de la poesía**

Pensar la experiencia de lectura desde una perspectiva sensorial está en consonancia con el carácter transformador que el propio Ginsberg encuentra en poemas como “Las campanas” de Poe o “Congo” de Lindsay: “hay en ellos un ritmo hipnótico que cuando se introduce en tu sistema nervioso produce todo tipo de cambios electrónicos, alterándolo de manera permanente” (*Ginsberg esencial* 333). Este cuerpo, sometido alguna vez a las terapias de electro-shock, ahora también reconoce como parte de la propia experiencia de lectura “reacciones electroquímicas en el cuerpo” (*Ginsberg esencial* 333) que modifican el funcionamiento del organismo de forma irreversible.

Si en aquella escena fundacional de la poesía norteamericana se logró trascender los límites esperables de una lectura de poesía tradicional, al punto que hoy, más de medio siglo después, 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 histórica desnuda” que formó parte inequívoca de aquel evento. Por eso, en este trabajo, la “lectura” de los cuerpos trasciende el mero registro de la audiencia en favor 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 esos efectos electroquímicos de la poesía. 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. Ya no pensamos en la instancia de lectura solitaria, ni en el momento de la composición del poema; queremos pensar en esa transformación 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. En definitiva, en tiempos como estos, asediados por la virtualidad y mediados casi constantemente por la tecnología, la pregunta por el estar en común de los cuerpos adquiere toda su posible dimensión. Porque es justamente en este momento, signado por 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, selecc. *Poesía Beat*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2015.

Ginsberg, Allen. *Prosa deliberada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

---. *Ginsberg esencial*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.

---. *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, 2006.

Kerouac, Jack. *En el camino. Los subterráneos. Los Vagabundos del Dharma*. Barcelona: Anagrama Compendium, 2014.

McClure, Michael. *Scratching the Beat Surface*. San Francisco: North Point Press, 1982.

Miles, Barry. *Ginsberg*. Londres: Virgin Books, 2010.

Raskin, Jonah. *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Schumacher, Michael. *Dharma Lion*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

Bibliografía referida:

Álvaro, Daniel "Un cuerpo, cuerpos...". *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007. 53-66.

Berardi, Bifo. *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación colectiva*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford - Nueva York: Oxford University Press, 1998.

Davidson, Michael. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Foster, Edward. *Understanding the Beats*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Ginsberg, Allen y Kerouac, Jack. *Cartas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

Ginsberg, Allen. *Diarios indios*. Ediciones Escalera, 2013.

---. *Kaddish y otros poemas: 1958-1960*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014.

Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*, (T. 6). Puebla: Ediciones Era, 2000.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1999.

Hoffman, Tyler. *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

Jones, Leroi. *Black Music: Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Kerouac, Jack. *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

Maurette, Pablo. *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2015.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2003.

---. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Novak, Julia. *Live Poetry. An integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam – Nueva York: Editions Rodopi, 2011.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. Londres: Routledge, 1996.

Pfeiler, Martina. *Sounds of poetry: Contemporary American Performance Poets*. Gunter Narr Verlag Tübingen: Tübingen, 2003.

Preston Whaley, Jr. *Blows like a horn*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Rexroth, Kenneth. *American poetry in the twentieth century*. Nueva York: Herder and Herder, 1971.

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

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

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

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