

RECENSIONES

RECUPERANDO LA VOZ DE LAS ESCRITORAS DE LA GENERACIÓN “BEAT.” Johnson, Ronna C. & Nancy M. Grace, eds. *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*. New Brunswick: Rutgers UP, 2002.

Para William Burroughs el movimiento *beat* “came at exactly the right time and said something that millions of people of all nationalities all over the world were waiting to hear.”¹ Es verdad que en un inicio se trataba de una subcultura creada por escritores que compartían el sentimiento de introducir una nueva voz libre, espontánea, y deliberadamente no conformista, en una atmósfera ostracista y conservadora, con carencias en derechos civiles y llena de miedos hacia el comunismo y la guerra nuclear. Sin embargo, el fenómeno *beat* contagió a toda la nación americana atravesándola de Este a Oeste no sólo simbólicamente, como ocurre en la novela *On the Road* de Jack Kerouac, sino que trajo un fructífero intercambio de artistas y escritores entre Nueva York y San Francisco. Su desafiante posición frente a la autoridad, la preocupación por el genocidio y las masacres, el culto y la experimentación con las drogas, una personal visión apocalíptica del mundo, la búsqueda de la paz y de nuevas vías espirituales como el Zen o el Budismo, sus deseos de liberación sexual y el ecologismo, son algunas de las aproximaciones renovadoras impulsadas por figuras representati-

vas como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Philip Whalen, Lawrence Ferlinghetti y Gary Snyder.

La voz de los *beats* es agresiva, intensa y radical. Poemas como “Howl” y “America” de Ginsberg, el “Dog” de Ferlinghetti, o el menos conocido “1001 ways to Beat the Draft” de Tuli Kupferberg, en donde se sugieren acciones tan violentas como “*Blow Up the Statue of Liberty*” o “*Burn Down the Pentagon*” dejan traslucir individuos transformados en víctimas directas del sistema. Se definen a sí mismos como marginales, subterráneos, callejeros, agotados. Formalmente darán prioridad al factualismo, la sensualidad y la espontaneidad —donde Walt Whitman, William C. Williams, Blake, Platón, el anarquismo, los ritmos jazzísticos, la benzedrina y el Zen— se entremezclaron para producir la protesta social y confesiones desnudas y urbanas, bastante alejadas del Modernismo y el poema autotélico. Y por qué no decirlo también, hasta incluyen un toque confesional que incide todavía más en la soledad y angustia de esta generación de poetas, como ejemplifica Ginsberg en su poema “America”: “It occurs to me that I am America./ I am talking to myself again.”²

Sin embargo, hoy en día todavía tengo la impresión de que faltan algunas piezas para completar ese puzzle que he apuntado anteriormente. Especialmente me refiero al rol de las escritoras *beat* que desafiaron los estereotipos, la pa-

¹ Ann CHARTERS, ed. *The Portable Beat Reader* (New York: Viking, 1992) xxxi.

² Allen GINSBERG, “America,” *Collected Poems: 1947-1980* (New York: Harper & Row, 1984) 147.



sividad y su presunta frigidéz en los años cincuenta del siglo xx en los Estados Unidos. No debemos olvidar que después de la II Guerra Mundial la política social del gobierno americano pretendía la redomesticación de la mujer mediante su vuelta al hogar y la potenciación de familias numerosas. Esto implicaba la pérdida de independencia. El Estado se encargó de difundir sutilmente este concepto mediante anuncios en diversos medios de comunicación “Class differences were masked and social struggle reduced in this atmosphere of prosperity. Advertising helped to create and sustain support for an increasingly privatized way of life built around home, family, and automobile.”³ El mensaje subliminal podía venir también a través de una Marilyn Monroe con su corsé de satén rosa para conseguir un marido rico que la mantuviera. Sin embargo, hubo un colectivo femenino que se sintió atraído por un fenómeno que prometía dar voz a sus propias demandas sociales. Al menos lo intentaron, ya que es en este punto cuando las contradicciones de la generación *beat* se hacen más patentes. La barrera del sexo fue suficiente para que estas escritoras fueran consideradas por sus propios compañeros como simples asistentes, colaboradoras o accesorios, en sus diferentes papeles de amantes, novias o esposas. El propio Ginsberg culpa a las propias mujeres de ser las responsables directas de la falta del talento necesario para escribir “a lack of outstanding genius in the women we knew... [of]... such power as Kerouac or Burroughs.”⁴ Tan solo Diane Di Prima y Anne Waldman son la excepción a esta norma hegemónica, “where there was a strong writer who could hold her own, like Diane di Prima, we would certainly work with her and recognize her” (Peabody 1).

³ HEDGES, Elaine & Shelley FISHER, eds. *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism* (New York: Oxford UP, 1994) 52.

⁴ PEABODY, Richard, ed. *A Different Beat: Writing by Women of the Beat Generation* (London: High Risk, 1997) 1.

Dentro de este contexto el recientemente publicado libro de ensayos, *Girls Who Wore Black*, pretende ser un homenaje y una recuperación de esas escritoras *beat* que intentaban hacerse un hueco en el panorama literario de la época. Con un título sugerente, al que el lector intentará gradualmente dar un sentido, y el soporte visual de una foto en blanco y negro con cuatro chicas, tomada en una fiesta *beat* en 1960, la atención queda asegurada y el interés por conocer más acerca de estas mujeres aumenta al leer el prólogo de Ann Charters —especialista en Jack Kerouac y autora o editora entre otros libros representativos dentro de este campo como *Beats & Company: Portrait of a Literary Generation* y *Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation?*— en donde se resalta especialmente la figura de Diane Di Prima como modelo de mujer *beat*, ya que inventó un espacio doméstico propio y su propia presencia minoritaria dentro del movimiento se tornó precisamente en el origen de su fuerza, “Di Prima was so hip that she had found a way to exploit her ‘minor’ status and gain strength from it” (xii). No obstante y curiosamente, debo señalar que Charters se olvida de nombrar a Helen Adam, aún cuando cita a todas las demás escritoras que aparecen estudiadas en *Girls Who Wore Black*. La duda acerca de si es una intención deliberada nos lleva a leer el ensayo de Kristin Prevallet para tratar de hallar la respuesta. ¿O quizás se deba a que Adam nació en Escocia? En cualquier caso, conscientes de que tan solo incluyen a algunas escritoras, las editoras de este libro, Ronna C. Johnson y Nancy M. Grace, explican que su objetivo es revisar los dominios e intereses de la generación *beat* para llegar a la conclusión de que los bordes no están bien delimitados, “The intent of this volume is not to suggest a new cannon, but to show that the domain of Beat has fluid, even arbitrary, boundaries” (18). También es pertinente su aclaración de que la recopilación de artículos realizados por profesores de diferentes universidades estadounidenses, críticos y poetas no obedece a ninguna metodología feminista específica, “The essays are arranged according to the three-generation concept of women Beat writers in order to suggest layers of development and influence in the Beat literary movement” (18).

Dentro la primera generación nos encontramos a Helen Adam. Kristin Prevallet defiende que, pese a que muchos críticos no perciben su poética relacionada con la generación *beat* por no ajustarse al verso libre espontáneo de sus colegas masculinos, es precisamente el aspecto revisionista de las baladas de Adam, junto con su sentido de la improvisación, lo que le aporta una fuerza coincidente con el estilo de cantautores posteriores como Joan Baez o Bob Dylan cuyas composiciones pegadizas criticaban el orden social e influenciaron enormemente a los activistas de la época. De hecho, Baez y Dylan cantaron poemas de Adam ante grandes audiencias. Y aunque es cierto que en ocasiones Adam ha sido desprestigiada en ciertas ocasiones por asumir un rol pasivo de sacerdotisa o musa en el círculo de escritores *beat*, poco a poco fue capaz de crear su propio universo de leyendas, donde mujeres vengativas atrapadas en mundos oprimidos y oscuros van en busca de la libertad, tal como como le sucede a la Worm Queen —su alter ego— en *San Francisco's Burning*. Pienso que esta sección dedicada a la primera generación *beat* es la parte más deficiente de este volumen de ensayos, al obviar otros nombres significativos como Madelaine Gleason, Ruth Weiss o Sheri Martinelli, quienes fueron las verdaderas artífices de las primeras luchas y los pequeños logros por despertar la conciencia entre las mujeres de la época, mediante reuniones en diversos enclaves literarios en San Francisco. Tal sería el caso del grupo llamado “The Maidens” al que pertenecían Adam y Gleason.

Anthony Libby es quien analiza la figura más reconocida de la segunda generación *beat*, Diane Di Prima, presentando su evolución poética desde los años cincuenta del siglo XX hasta ahora. Desde entonces hasta su última aportación, *Recollections of My Life as a Woman: The New York Years* (2001), la creación de esta poeta viene determinada para Libby por “The combination of opposites... could be said to be the defining characteristic of her work, both in aesthetics and in more general habits of mind, from her earliest publications onward” (52). Di Prima siempre ha manifestado su deseo de permanecer en los márgenes destacándose como defensora a ultranza de la vida bajo una idealización

primitivista del cuerpo, que se deja entrever en poemas como “I Get My Period: September 1964,” “Brass Furnace Going Out: Song After an Abortion,” “Indeed, blood is the issue, a sort of blood mysticism, reminiscent of D.H. Lawrence, embedded in the mysteries of the flesh, the sacred processes of the body” (50). Es curioso observar cómo después de esta poeta, alejada de toda etiqueta feminista convencional, aparezca a continuación en este libro un estudio sobre una novela protofeminista centrada en una mujer *beat*, *Come and Join the Dance*, escrita por Joyce Johnson en 1962. La relevancia de Johnson es su anticipación a los movimientos más radicales de las mujeres en los años sesenta del siglo XX, centrándose en la recurrente experimentación sexual y en el mito de la carretera y la huida como temas principales. Su narrativa desconstruye el discurso centrado en lo masculino “As a subject, who must tell or fictionalize, Susan —the protagonist— moves into the masculine, the ‘phallic position’ of language” (87), donde es fácilmente perceptible que la presencia activista de la mujer es incómoda para esos bohemios *beat* que buscaban la liberación integral del yo. Sin embargo, no puedo dejar de indicar que desde la perspectiva actual, el protofeminismo de Johnson aparece todavía determinado por un punto de vista masculino (86-89), al tratar su concepto de pérdida de virginidad, o la aceptación de su estado adulto siguiendo las reglas del hombre, “The novel embraces for its heroine a Beat (male) sexual ethos. Virginity is seen... as a state of infantilization and passive spectatorship” (87).

La segunda generación de escritoras *beat* se completa con ensayos de Barrett Watten sobre Hettie Cohen, donde el autor desarrolla una sugerente combinación entre poesía y conocimiento basándose en los recuerdos de Cohen sobre su relación con su marido, Amiri Baraka, y que se torna en una labor de recuperación del pasado partiendo de los conocimientos acumulados en el presente, en donde ella es definida por el espacio que los demás dejan. Asimismo, un estudio de Tony Trigliio sobre Elise Cowen nos revela a una autora olvidada —no en vano sus padres quemaron casi todos sus poemas después de su suicidio en 1962 tras saber de sus





experiencias lésbicas y bisexuales. Trigilio logra rescatar parte de su obra enfatizando su vena profética, su visión especial de Dios y la utilización de un lenguaje bíblico de autoafirmación, el cual ha sido indudablemente eclipsado por su comparación con el de Allen Ginsberg. Finalmente, dentro de este apartado, Linda Russo se centra en un poema épico y revisionista, “The Tapestry and the Web,” de Joanne Kyger, inspirado en la *Odyssey* de Homero. La poca filosofía Zen que le dejaron absorber durante su estancia en Japón con su primer marido, el poeta *beat* Gary Snyder, le ayudará a fortalecer sus versos, a la vez que tomar conciencia de su subyugación “rewriting Penelope’s role, Kyger managed to mingle her own wilful vision and pursue the Zen-like ‘questions of identity & how to act’ that urged her on” (191).

Aquellas escritoras que nacieron en la década de los cuarenta del siglo XX son asignadas convencionalmente en este libro a la llamada tercera generación *beat*. El cambio es notable y una de las características que tienen en común es que expresan con seguridad su libertad y, al mismo tiempo, se muestran conscientes de la evolución. En este sentido, hay que tener en cuenta que son jóvenes nacidas durante la II Guerra Mundial, experimentando la agobiante atmósfera de los cincuenta, y que cuando se deciden a escribir aparecen como “writers who worked with, lived with, formed literary or spiritual common cause with, and were nurtured and recognized by the established Beat writers” (14). Janine Pommy Vega es el claro ejemplo de poeta que, usando las primeras influencias *beat*, convierte su obra en una extensión o diversificación del fenómeno. Maria Damon nos acerca a una poesía mística donde Vega idealiza el amor romántico que le despierta su marido Fernando poco antes y después de su muerte en “Poems to Fernando”. La figura de su esposo se convierte en icono del propio Jesucristo, tanto en la narración del dolor por su pérdida, como en la portada del propio libro donde aparece su autorretrato. El amor para ella es el vehículo espiritual que le une a Dios, “you have taken him from me & the pain/ runs/ deep as my life/ & I bless you” (221). Una obra que, sin duda, se muestra llena de una sensibilidad anacrónica en

una era de convulsión y desorientación. Finalmente, Anne Waldman aparece con el privilegio de ser aceptada por los escritores *beat*. La influencia de Allen Ginsberg se puede apreciar fácilmente en consejos precisos, como el que se dedicase a escribir poemas largos, así ocurrió con el popular “Fast Speaking Woman”, o en poemas donde se combinan ideas políticas revolucionarias y nociones sobre el acto creativo estrictamente relacionado con la creencia budista de la energía kármica, “The Bhuddist creation myth in Iovis exemplifies what Waldman and the Beats long have seen as a pressing need: to bring into poetry and society what the West has ignored or marginalized” (248). No obstante, el autor sobre la poesía de Waldman en este libro, Peter Puchek, va más allá y también presta atención al volumen “Baby Breakdown”, donde se pone en duda la eficacia del movimiento antibelicista, o el poema épico “Iovis: All Is Full of Jove” —desarrollado en dos volúmenes (1993, 1997), donde en lugar de centrar el poder en su lado femenino prefiere explorar el mundo masculino en todas sus formas posibles. Contrariamente a la tendencia por parte de las poetisas modernistas, como H.D. en “Helen in Egypt”, de reconstruir el espacio literario mediante la revisión de personajes mitológicos femeninos, y a la propia ideología *beat* de huir del simbolismo y del eurocentrismo mitológico, Waldman toma a Júpiter, el dios supremo de los romanos, como el protagonista del poema, pero, significativamente, descrito bajo un punto de vista femenino, lo cual implica tanto una revisión como una evolución del concepto *beat*, “...the poem presents a variation upon and continuation of Beat feminism by treating (male) civilization and literature as subjects in process, on trial, traditions to be challenged and remade” (241).

Es evidente que la historia de la generación *beat* queda incompleta sin la presencia de éstas y otras muchas mujeres no reseñadas en este libro. Su exclusión disminuye considerablemente la comprensión de los pensamientos políticos, transcendentales y bohemios de esta “mad generation” como la describe Ginsberg en “Howl”, y distorsiona la visión de aquella época agresiva y, a la vez, tan frágil. Ellas estaban allí, no eran invisibles, se movían alrededor de sus maridos y aman-

tes, criaban y educaban a sus hijos y de vez en cuando escribían pero eran definidas con relación al espacio que faltaba entre ellos. Se las podía reconocer porque vestían de negro, no porque estuvieran de luto, sino porque se sentían distintas, rebeldes, y de esta manera voluntaria y conscientemente se automarginaban: "I see the girl Joyce Glassman, twenty-two... all in black, she's not mourning for her life. How could she have been, with her seat at the table in the exact center of the universe, that midnight place where so much is converging, the only place in America that's alive? As a female she's not quite part of this convergence... Merely being there, she tells herself, is enough... It's only her silence that I wish finally to give up" (XVIII). Muchas fueron silenciadas por el propio sistema, otras absorbidas por la misma corriente de la vida, mientras que las que pudieron soportar la presión llegaron a convertirse en

las pioneras de una revolución sexual y feminista que más tarde se extendería por toda la nación y otros muchos países. Afortunadamente, libros como éste nos hacen apreciar el valor de unos ideales que ellas defendían junto a sus compañeros masculinos. A veces con incomprensiones y afrontando duras discriminaciones sociales, pero siempre aportando una nueva, compleja y más completa visión de la vida conectada a la literatura. Se trata de un volumen necesario para todos aquellos estudiosos del fenómeno *beat* que con demasiada frecuencia se han olvidado del lado femenino del movimiento. En este sentido, *Girls Who Wore Black* no debería ser considerado como un mero complemento, sino como parte integrante de la mejor bibliografía especializada relacionada con aquella época.

BEATRIZ FREIRE BETANCOR

