



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN LETRAS

**FIGURA Y FLUIDEZ: AUTORREPRESENTACION Y MOVIMIENTO EN LA OBRA
TEMPRANA DE DIANE DI PRIMA**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:

Mtra. AMBAR GEERTS ZAPIEN

TUTORA PRINCIPAL:

Dra. NATTIE LILIANA GOLUBOV FIGUEROA
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Mtra. CLAUDIA ELISA LUCOTTI ALEXANDER
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dra. CHARLOTTE BROAD BALD
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1: “I leaped often enough that it felt like a way of life”: autonarrativa e intersubjetividad.	
Introducción	7
1. <i>Autobiografía e historiografía beat: la reescritura de los mitos</i>	9
2. <i>Estado de la cuestión: las fuentes</i>	14
3. <i>Autobiografía femenina: la afirmación de la intersubjetividad</i>	24
4. <i>Sidonie Smith, Jeffner Allen y la sinuosidad de la experiencia femenina</i>	31
5. <i>“It’s essentially nobody’s business but my own”: La construcción de una subjetividad desafiante en Recollections of My Life as a Woman.</i>	37
a) <i>Apropiación del discurso y patrilinealidad</i>	43
b) <i>La construcción encarnada de los recuerdos</i>	46
c) <i>“The life of the renunciant”: el ideal artístico</i>	52
d) <i>El cambio de voz: fin de la etapa neoyorquina y el desfase temporal</i>	56
Capítulo 2: <i>Memoirs of a Beatnik</i>: trascendencia y memoria en la escritura pornográfica	
Introducción	62
1. <i>Memorias eróticas/autoficción pornográfica y lectura corporal</i>	64
2. <i>La pornografía en el debate crítico</i>	69
3. <i>Auto-escritura erótica en el contexto bohemio: las “memorias” de una “beatnik” como pretexto para un archivo histórico</i>	74
4. <i>El cool y las políticas de la autorrepresentación sexual</i>	83
5. <i>Vocabulario e inverosimilitud pornográficos</i>	89
6. <i>Deseo y vida: un final feliz</i>	95
Capítulo 3: <i>Flânerie</i> y esoterismo en la ciudad porosa	
Introducción	102
1. <i>Di Prima y la tradición poética de la metrópolis</i>	105
2. <i>Lo privado y lo público en la ciudad porosa</i>	116
3. <i>“You are / or were / hub o’ the universe”: la canonización de la vanguardia</i>	124
4. <i>Ciudad onírica y mágica: porosidad entre estados de conciencia</i>	131

5. <i>Hacia una poética esotérica</i>	142
---------------------------------------	-----

Capítulo 4: Relacionalidad y corporalidad materna

Introducción	149
--------------	-----

1. <i>La ductilidad como forma relacional</i>	153
---	-----

2. <i>“Pregnancy always makes me want to fuck more”: maternidad y deseo</i>	163
---	-----

3. <i>El cuerpo volitivo y la inteligencia somática</i>	174
---	-----

4. <i>“Except when ‘it’ was my kids”: empoderamiento, maternidad y escritura</i>	181
--	-----

Conclusión	199
-------------------	-----

Bibliografía citada	203
----------------------------	-----

Agradecimientos

Quiero agradecer a Nattie Golubov por estar pendiente y atenta a mis aciertos y extravíos, y a mis co-tutoras Claudia Lucotti y Charlotte Broad por su disponibilidad. Agradezco también a Irene Artigas y a Rocío Saucedo por sus cuidadosas lecturas y sus comentarios. Estaré por siempre agradecida con las personas que conocí en el camino y me dieron lecturas, aliento, comida y cobijo, principalmente Anne Waldman, Ambrose y Reed Bye, Cedar Sigo y Manuel Beltrán del Río. Gracias al Coro de Posgrado de la UNAM por brindarme felicidad cuando las tinieblas del doctorado se hicieron densas. Gracias a Felipe por compartir el espacio literal e imaginario. Esta tesis va dedicada a Diane di Prima, quien dejó este mundo un día antes de que le pusiera el punto final.

Le génie féminin, mère ou pas, témoigne d'une présence d'un lien à l'autre dès le début de l'expérience de la femme.

Julia Kristeva

Introducción

Como respuesta al problema de la escasez de la crítica referente a las autoras de la Generación Beat y el desconocimiento general de los escritos de Diane di Prima (1934-2020), esta tesis busca aportar al proceso de reexaminación y evaluación de la importancia individual de las autoras de este movimiento.¹ Para alcanzar este objetivo general, propongo un análisis de la obra autobiográfica y autoficcional de la poeta estadounidense, así como de una parte de su obra poética temprana, es decir escrita entre 1955 y 1971, mediante diferentes enfoques teóricos y temáticos, repartidos a lo largo de cuatro capítulos.

La intención ginocrítica² que motiva esta tesis permite potenciar la forma en que di Prima maneja las tensiones entre la construcción de un camino propio y las narrativas socioculturales preescritas que le son provistas como mujer. Me acerco a estas estrategias a través de enfoques que buscan cuestionar la rigidez de las oposiciones binarias y así reflejar y a la vez resaltar una de las principales características tanto de la vida como de la obra diprimiana, es decir la permeabilidad y transgresión de los límites. Evidencio esta permeabilidad en términos de desborde y desdibujo de los límites, más específicamente a través de conceptos que imprimen estos movimientos, como la intersubjetividad sinuosa, la interpenetración de opuestos, la porosidad del espacio, y la ductilidad

¹ El uso de “beat” sin mayúscula corresponde al término en posición de adjetivo, salvo en “Generación/movimiento Beat”. En los otros casos utilizo la mayúscula.

² Elaine Showalter lo define de la siguiente manera: “...the study of women *as writers*...the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition” (185, cursiva en el original). En este sentido el estudio una poeta a través de temas y enfoques en los cuales “lo femenino” es primordial abre un espacio para leerla como escritora y como mujer, más que como miembro de una cofradía tan marcada por la masculinidad.

corporal. Lo que entonces reúne y articula los diferentes temas abordados son enfoques críticos que resaltan la noción de transgresión y conexión, para así trazar un movimiento de continuidad entre varios opuestos de índole sociocultural y simbólica.

Al recurrir a diversas fuentes primarias correspondientes a las primeras dos décadas de la carrera literaria de Diane di Prima, que corresponden al periodo durante el cual vivió en la ciudad de Nueva York, uno de los objetivos particulares de esta tesis es trazar la construcción y el desarrollo de un yo autoral mediante el uso de la representación autobiográfica y la búsqueda de una voz poética, todo ello por medio de la interacción entre el texto y su contexto, así como a través de la identificación de la presencia/ausencia del cuerpo material y textual. Mi hipótesis es que la presencia del cuerpo manifiesta en los diferentes textos diprimianos revela, por medio de diversos movimientos de desborde e interpenetración, las múltiples y singulares estrategias implementadas por la poeta para crearse un espacio y una voz encarnada como mujer, poeta y madre en un medio social que, aunque contracultural, también fue profundamente hostil a la agencia femenina y su representación subjetiva a través de la expresión artística. Porque la manifestación del cuerpo en la práctica artística —la autorepresentación encarnada— supone situar a éste en el cruce de la historia social, personal y literaria, en numerosos textos no hegemónicos, como los de di Prima, requiere ser explorado como una de las tensiones formativas de las identidades alternas. Me esfuerzo aquí en analizar los textos diprimianos a través de esta perspectiva, para así esclarecer la construcción de una feminidad desafiante y compleja —incluso contradictoria— que por su originalidad y fuerza tiene mucho que aportar a la historia de la literatura contracultural estadounidense, y requiere entonces ser recuperada de la semioscuridad en la que ha permanecido hasta ahora.

De acuerdo con este objetivo, el primer capítulo, ““I leaped often enough that it felt like a way of life”: autonarrativa e intersubjetividad”, además de proveer información contextual y teórica en torno al género de la autobiografía, aborda la construcción de la imagen autoral diprimiana en la autoescritura a través del paradigma de la experiencia sinuosa de la intersubjetividad. Mi pesquisa

se basa en una exploración de la obra autobiográfica de di Prima para demostrar cómo las intersecciones entre la autoescritura y las narrativas sociales convencionales a las cuales está sujeta representan los centros y los márgenes desde y a través de los cuales ella se mueve para negociar su subjetividad y su búsqueda de identidad artística. El objetivo es revelar que la sinuosidad como paradigma de una experiencia existencial femenina constituye el movimiento mediante el cual construye y negocia una imagen autoral desafiante.

Entablo, en el capítulo 2, “*Memoirs of a Beatnik: transcendencia y memoria en la escritura pornográfica*”, una discusión sobre la autoficcionalidad y el género pornográfico con base en sus memorias eróticas. En este segundo capítulo, la exploración da pie a una discusión sobre la corporalidad sexual y la representación del deseo femenino escenificados mediante la ficcionalidad extrema y lúdica de la pornografía. Esta ficcionalidad, lejos de mantener el texto en los marcos genéricos y las funciones convencionales del erotismo, revela una afirmada voluntad de acceder a formas de conocimiento alternas por medio de la transgresión. En este sentido, la afirmación y celebración de su cuerpo en sus aspectos eróticos y potencialmente maternos representan formas transgresivas de autoconocimiento. Asimismo se asoma el elemento lúdico en el uso de la forma pornográfica que realmente permite trascender las convenciones del género y crear no sólo un archivo histórico, sino también un recuento de lo cotidiano y una memoria social de la contracultura juvenil neoyorquina a mediados del siglo XX.

La identidad literaria parece estar estrechamente relacionada con el entorno urbano, que en el caso diprimiano refleja la complejidad que implica una actitud desafiante en una urbe donde las esferas de lo público y lo privado son claramente delimitadas y separadas en términos de clase y de género. El capítulo 3, “La poeta en la ciudad: vanguardia, *flânerie* y esoterismo en la metrópolis”, se enfoca en los textos que plasman su relación con la ciudad en el marco de la contracultura neoyorquina de los años 1950. Mi análisis traza la interrelación de la producción literaria diprimiana con la ciudad de Nueva York en cuanto espacio físico y metafísico. Efectivamente, el

medio urbano, con sus múltiples posibilidades de experiencia humana, brinda a la poeta material fundamental para la construcción de su voz y su imagen autoral, y es en este sentido una fuente primordial de su identidad. La cuestión de la experiencia literaria en la ciudad permite explorar diversos aspectos de la relación con la urbe desde un punto de vista artístico y femenino, para revelar cuán determinante es la corporalidad en el campo de la movilidad y la socialización. El diálogo que crea di Prima con la tradición poética de la metrópolis pone en jaque varios supuestos ligados con la masculinidad asumida de ésta y a los mitos de su construcción desde lo masculino, dando como resultado una intertextualidad que cuestiona esta filiación a través de un juego de alteraciones de algunos de sus componentes paradigmáticos, como la mirada, la alienación, y la indeterminación de las fronteras entre lo que se define culturalmente como privado y público. Al cuestionar las relaciones entre género y espacio urbano en su experiencia de la ciudad, di Prima modifica la lectura de ésta, y la ciudad que construye la poeta deviene un espacio “poroso”, un adjetivo que tomo prestado a Walter Benjamin para resaltar el movimiento de interpenetración y continuidad del espacio metropolitano plasmadas en la poesía y la prosa diprimianas.

La importancia de lo sensorial en la discusión en torno a la representación corporal en la literatura erótica o pornográfica diprimiana desemboca en un cuestionamiento de los lazos que relacionan la corporalidad femenina en cuanto centro del deseo, sea sexual, experimental y, en el caso de la poeta, maternal. Inevitablemente, el *corpus* diprimiano invita a discutir la importancia del deseo, la maternidad y la corporalidad en el marco de un diálogo entre los textos poéticos y la biografía de la literata. Así, el cuarto y último capítulo, “Relacionalidad y corporalidad materna” prosigue la indagación en su obra a través del análisis de la corporalidad materna. Recorro al concepto de “maternal reliance”, sobre el cual Julia Kristeva elabora una construcción de la maternidad como forma y movimiento unificador, para repasar la continuidad intrínseca entre deseo sexual y deseo de procreación y maternidad que caracteriza la poética diprimiana; pongo de manifiesto que su forma de abordar los deseos sexual y maternal en sus textos no reitera la

concepción que los define como mutuamente exclusivos, sino que los coloca como una continuidad tanto en su poética como en su construcción biográfica. Esto es análogo al movimiento que manifiesta al resistir la dualidad corporalidad/intelecto, en contraposición al enfoque históricamente predominante que posiciona la carne y el espíritu como opuestos fundamentales. Veremos que esta concepción de la corporalidad no sólo le permite otorgar a su cuerpo una cualidad dúctil, sino también una voluntad que le proporciona una inteligencia propia, además de suponer una práctica *matricéntrica*, es decir una reorientación de la maternidad hacia el deseo materno. La constante sinuosidad de la subjetividad diprimiana y su imagen fluctuante como mujer-heterosexual-lesbiana-poeta-ícono-cool-madre etc. preservan de alguna manera el potencial emancipatorio de las diferentes categorías identitarias en una forma que la solidificación subjetiva no permitiría. Termino por relacionar esto con el conocido debate acerca de la histórica exclusión entre la maternidad y la escritura, porque así como su maternidad viene con el deseo, la continuidad dibujada por la poeta le permite negociar la coexistencia de la creatividad con la procreación. Es así como reescribe la dialéctica entre el cuerpo y el espíritu en los campos de la maternidad y la creación artística, desmontando estas oposiciones al privilegiar la interpenetración y continuidad.

El carácter exploratorio de esta investigación es evidente en la diversidad de aspectos que se abordan. Entre análisis biográfico e historia cultural, muchas preguntas planteadas generan respuestas tentativas que refieren a pistas que no se exploran más adelante. Esto es debido, por un lado, a la enorme cantidad de material primario existente, en contraste con la escasez de fuentes secundarias que discutan o se enfoquen de manera específica en la obra diprimiana. Por el otro, la naturaleza elusiva, hiperbólica y mítica de las historias de vida beat, así como la hostilidad de los poetas de este movimiento hacia las instituciones y la documentación oficial, brindan pocos datos duros con los cuales contrarrestar estas características. Así, más allá de un “proyecto monográfico” en torno a una “figura particular”, esta tesis documenta y propone dar a conocer un caso individual, representativo de la escasez de crítica que aqueja prácticamente toda la producción artística de las

mujeres de la Generación Beat. De esta manera mi labor es también un intento de construcción de y desafío al canon, de (de)formación de un corpus, y de apropiación académica del movimiento Beat y de la poesía contracultural femenina como un llamado a su inclusión en la historia de la literatura de vanguardia estadounidense.

CAPITULO 1

“I leaped often enough that it felt like a way of life”: autonarrativa e intersubjetividad.

Introducción

Mi primer capítulo es una reflexión en torno a la prosa autobiográfica de di Prima para demostrar cómo las intersecciones entre la autoescritura y las narrativas sociales a las cuales está sujeta la poeta son los centros y márgenes sociales y culturales desde donde y a través de los cuales negocia su subjetividad³ y su imagen de autora. La insistencia sobre la corporalidad como cimiento de la identidad que iremos revelando sostiene mi premisa de que di Prima va adoptando una serie de estrategias para construir una feminidad desafiante en la tensión entre consenso e idiosincrasia, muy a pesar de un contexto sociocultural hostil a sus elecciones. Recorro al paradigma de la sinuosidad para definir la experiencia existencial femenina que constituye la materia con la cual di Prima crea su imagen autoral. El estudio crítico de la obra de la poeta requiere tomar en cuenta que es prácticamente desconocida en México, por lo que es también relevante comenzar precisamente con una reflexión en torno a su obra autobiográfica.

En el primer apartado brindo una descripción del contexto literario en el que se sitúan la autobiografía y la autoficción de di Prima como forma de relacionarla con el movimiento beat en el cual se le suele ubicar. Enseguida hago un recuento de las principales fuentes secundarias que existen en torno a su obra, las cuales son sorprendentemente escasas en relación con la cantidad de textos que publicó, por lo que es importante reunir las a fin de tener una visión lo más completa posible del horizonte crítico en el cual se sitúa este análisis.⁴ Después de este breve estado de la

³ Entiendo la subjetividad aquí en el sentido que le ha dado Isabelle Stengers, para referirme a “...what could be generically called events of ‘productions of subjectivity’, when what has been silenced or derided finds its own voice, produces its own standpoint, its own means of resisting a moral consensus, or a settled definition of what must be taken into account, or for granted.” (s/n) De esta forma se entiende como un proceso en constante producción, indefinidamente parcial e inacabado.

⁴ Vale la pena aclarar que en el transcurso de la escritura de esta tesis se publicaron algunos libros sobre di Prima, notablemente acerca de la importancia del budismo y las prácticas esotéricas presentes en su poética. Véase David Stephen Calonne y Max Orsini.

cuestión entablo un diálogo con las teorías que se han desarrollado en el campo de la autoescritura, que servirán enseguida para enmarcar el texto autobiográfico que constituye el *corpus* de este capítulo, cuyo título es *Recollections of My Life as a Woman. The New York Years. A Memoir* (RLW).

Para empezar, cabe aclarar que la decisión de no acudir a la crítica autobiográfica tradicional, que justifico con detalle más adelante, se debe en primera instancia a lo inadecuada que resulta para la intención ginocrítica de esta investigación.⁵ Puesto que la autobiografía es una de las “narrativas maestras” de la literatura occidental, cumple su función dentro de los contratos genéricos masculinos que reproducen la patrilinealidad y sus ideologías de género (Smith, *A Poetics* 44). El aparato crítico de la autobiografía desarrollado por un cierto número de autoras feministas ofrece, en cambio, múltiples enfoques para analizar textos que en varios niveles revelan una posición ambigua con estos contratos genéricos. Opté por acudir al análisis propuesto por Sidonie Smith sobre los lazos de intersubjetividad⁶ como base de la autobiografía femenina y los procesos relacionales que construyen las diferentes identidades narrativas de la misma, así como al paradigma de la sinuosidad de Jeffner Allen como modalidad de experiencia femenina (459) complementaria a la propuesta de Smith. Con esta perspectiva desarrollo las formas en que di Prima teje los temas de la corporalidad y de la imagen de autora en términos de la intersección de género, sexualidad y postura estética contracultural. Al manifestar las negociaciones que opera la poeta entre las representaciones convencionales disponibles para las mujeres en el contexto contracultural y las autorepresentaciones con las que las desafía, la construcción de su imagen aparece como una narrativa que pone de manifiesto la sinuosidad de la experiencia femenina en el contexto específico de la mitad del siglo XX.

⁵ En el sentido de aportar a la historia y la tradición literaria específicamente femenina, esto, como veremos más adelante, tiene un significado particular en el contexto de la literatura beat.

⁶ Definida como el proceso y producto del reconocimiento y la afirmación de la identidad de los otros, restando importancia a la subjetividad ideal del individuo.

Además de la cuestión de las herramientas críticas elegidas para el análisis autobiográfico, es importante señalar que los términos que designan las diferentes formas de autoescritura mantienen relaciones equívocas y muchas veces contradictorias entre ellos, en función de los autores y el periodo histórico. En primer lugar, hay múltiples posibilidades para designar el “género autobiográfico” o los “relatos memorialísticos” de forma general, como: “autoescritura”, “literatura/escritura/narrativa del yo”, “autonarrativa”, etc. Conforme se busca mayor especificidad se incrementa la superposición semántica de las palabras, la cual se refleja textualmente en el sinfín de combinaciones posibles entre “memorias” (Miller 2007), “autoficción” (Colonna 1989), “memorias ficticias” (Alberca 2007), “novela autobiográfica” (Alberca 2007), sin adentrarnos en enfoques más radicales, que niegan a la autobiografía el estatuto de género literario (de Man 1979) o consideran que toda literatura es (y no es) autobiográfica (Spengemann 1980).⁷ En términos generales, la crítica suele tomar una definición y compararla con algunas de las anteriores, situándola históricamente, y citando invariablemente a los grandes teóricos del campo, como James Olney, John Paul Eakin o Philippe Lejeune, por citar solamente a tres, justificando enseguida el uso que defiende para sus propios fines (Durán Gimenez-Rico 72). Catalogar, ordenar y articular entre sí las múltiples teorías y nomenclaturas que existen al respecto sería la labor de una tesis completa. Opto por pensar que no es forzoso retomar la imposición normativa de un aparato crítico tan subjetivo en su multiplicidad, y recurro a una descripción abierta de las diferentes formas que reviste la escritura autobiográfica de Diane di Prima (y éste último, junto con “autoficción”, que procedo a definir más adelante, son los términos que usaré de manera holgada a lo largo de este capítulo).

⁷ Esta multiplicidad se refleja en inglés con “life writing”, “life narrative”, “self-narrative”, “autobiography” etc.

1. Autobiografía e historiografía beat: la reescritura de los mitos

Al abordar el *corpus* crítico beat se advierte que, si bien existen algunos estudios cualitativos, hay relativamente poco material que se refiere específicamente a las obras escritas por mujeres. Sin embargo, tanto en la autobiografía como en la literatura en general, el predominio de una crítica literaria tradicional que favorece el estudio de las figuras masculinas desde un enfoque masculino ha estado cambiando conforme crece la influencia de la crítica feminista y la ginocrítica. Claramente (y este proceso está cambiando lentamente el estado de la cuestión), para tener un cuadro coherente que tome en serio la influencia beat como catalizadora de neovanguardias y como influjo artístico renovador y transgresivo, es preciso recobrar las obras femeninas, leerlas, estudiarlas y situarlas en el paisaje literario estadounidense al lado de las de los hombres beat y de otros movimientos contemporáneos. El hiato en la crítica literaria es en parte debido al escaso interés académico que se les ha dado a los autores de la Generación Beat, que como ya mencionamos es aún más pronunciado en lo que concierne a las mujeres. Sin embargo, estas consideraciones han sido abordadas por varias estudiosas del tema y constituyen hoy un lugar común para las académicas que se han acercado al corpus. Aunado a este retraso, la rápida recuperación y mercantilización del estilo de vida “bohemio” y el aparato simbólico beat por la publicidad y la cultura mediática (principalmente el cine) lo han vuelto un grupo fácil de ridiculizar. Al crear la caricatura del “beatnik” se divulga una versión parcial y estereotipada que opaca el valor del movimiento como contracultura, y oculta el interés literario que presenta, las vanguardias que lo inspiran, y la influencia que tiene sobre los movimientos literarios posteriores.

El progresivo (re)conocimiento de las escritoras beat resulta del trabajo de un cierto número de investigadoras/es, pero muchas veces también de las mismas escritoras de la segunda y tercera generación, en un proceso de autorrecuperación llevado a cabo a través de la publicación de sus

memorias y autobiografías (Johnson y Grace, *Breaking the Rule of Cool* 4).⁸ Las obras autobiográficas que se conocen hoy son *Minor Characters* (1983) y *Come and Join the Dance* (1962) de Joyce Johnson, *Off the Road: My Years With Cassady, Kerouac and Ginsberg* (1990) de Carolyn Cassady, *How I Became Hettie Jones* (1990) de Hettie Cohen, *Troia: Mexican Memoirs/ For Love of Ray* (descatalogado) de Brenda Frazer (1969), *You'll be Okay: My Life with Jack Kerouac* de Edie Kerouac-Parker (2007), *Tracking the Serpent: Journey to Four Continents* de Janine Pommy Vega (1997) y *Nobody's Wife: The Smart Aleck and the King of the Beats* (2001) de Joan Haverty Kerouac. Las obras autobiográficas de Diane di Prima son *Memoirs of a Beatnik* (1969) y *Recollections of My Life as Woman* (2001).

Sin entrar en el juicio filológico al cual están sujetas estas obras y sus autoras,⁹ quiero subrayar un aspecto importante manifiesto en esta lista, y es la obvia referencia, para la mayoría de ellas —en el título pero también en el contenido temático, incluso hasta en los apellidos utilizados— a los hombres a través de los cuales las autoras se relacionaron con el movimiento beat. Visto que generalmente el peritexto es ajeno a las decisiones del/la autor/a, podemos suponer que la influencia de los editores incidió en lo que se refiere a ello, pues es evidente que un libro se vende mejor si presenta el nombre y/o la cara de Jack Kerouac en la portada. Sin embargo, en varios casos también la base narrativa se centra en dicha relación, reforzando así la impresión de que estas mujeres fueron “personajes secundarios” en la escena literaria. En su libro *Women Writers of the Beat Era* (2018), mediante un brillante análisis sobre la intertextualidad en la autobiografía beat,¹⁰ Mary Panicia Carden rechaza la visión que clasifica a estas autoras como periféricas. En lo

⁸ Grace y Johnson operan una útil división cronológica de las autoras beat en tres generaciones. Véase *Breaking the Rule of Cool* (8) y *girls who wore black* (12).

⁹ A pesar de que a varias de ellas no se les reconoce como escritoras, Cassady y Haverty son las únicas que no lo fueron de manera profesional. Acerca de las artistas consideradas beat, véase Brenda Knight, *Women of the Beat Generation*.

¹⁰ Autobiografías femeninas. No especifico más adelante, ya que salvo Neal Cassady y Herbert Huncke, los hombres de la Generación Beat no publicaron autobiografías *stricto sensu*.

particular, su reflexión socava un mito bastante común, básicamente creado por Allen Ginsberg y Jack Kerouac, que se refiere a di Prima como “excepcional” en el grupo de mujeres beat. De esta manera Paniccia Carden revela la continuidad de una visión misógina latente (y por ende menos visible) de estas autoras, la cual discrimina doblemente a las Beat, primero respecto a los hombres, y segundo entre ellas mismas, jerarquizándolas en función de su autonomía con respecto a sus parejas artistas.

Si bien en su mayoría no articulan una crítica propiamente feminista, las autoras citadas arriba tampoco disimulan el sexismo y la misoginia de los Beat en sus autobiografías. Desde esta perspectiva es interesante la tensión que pese a esto genera la participación fundamental de esas mujeres en la edición, publicación y diseminación de los textos beat. Esta paradoja está basada en parte sobre una dimensión simbólica de la mujer, que la relaciona con una domesticidad contra la cual los Beat se rebelan (Schlievert 1095). Sin embargo, el desafío de éstos al *statu quo* que impone una vida marital estable y la producción de una familia nuclear no alcanza a cuestionar la condición de las mujeres de sus círculos. Así, desde un punto de vista sociológico, el hecho de que las escritoras beat sean relegadas a un papel artístico secundario o prácticamente invisible puede explicarse en parte por las normas que prevalecen en la sociedad estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial y, paradójicamente, por la posición específica de las autoras, en muchos casos proveedoras de la familia y de los ingresos de un Beat que podía entonces dedicarse a la escritura y la vagancia. Además, en muchos casos, sus hogares son espacios en los cuales se reúnen los poetas y artistas, y en ocasiones estas reuniones son clave para la interpenetración artística del grupo. Como lo atestiguan numerosos pasajes escritos por hombres y mujeres beat, en estas asambleas las mujeres suelen encargarse de proveer la comida y de alojar, cuidar y atender a los presentes.

Significativamente, la falta de reconocimiento artístico de las mujeres por sus pares masculinos socava e invalida parte de los mitos beat de insubordinación y de autosuficiencia, así

como su autorepresentación en la lucha antihegemónica y su rebelión contra una sociedad que consideran mojigata, materialista y reaccionaria. El resultado es que los modelos femeninos que aparecen en las obras masculinas son muy parecidos a los que prevalecen en la sociedad que boicotean: la configuración madre-santa/seductora-puta es consistente con una visión misógina y reductiva muy común en los textos beat. Al brindar una reescritura de los mitos que formaron parte de su historia, el corpus autobiográfico de las mujeres produce también representaciones mucho más complejas de sus experiencias e identidades y de sus relaciones con los varones del grupo. Veremos que en lo que concierne a di Prima individualmente, su compromiso con la maternidad contrarresta y problematiza los mitos antimaternales de autorrealización y autonomía de los Beat que oponen la domesticidad y la maternidad al movimiento y la aventura.

Dicho esto, aunque reconoce y honra las afinidades artísticas y afectivas, Diane di Prima nunca insistió en validar su afiliación con los Beat. Sin embargo, su obra temprana refleja los elementos que se consideran típicos de la poética (un tanto heterogénea) de este grupo, y su estilo de vida poco convencional y en ruptura con las normas sociales de la época son representativos del *ethos* del grupo, aunque, como veremos, aplica esta idiosincrasia de forma muy personal. Posteriormente, hacia la década de 1970, coincidiendo con su partida definitiva de Nueva York para la Costa Oeste y su implicación formal con el budismo zen, la poesía de di Prima tiende mucho más hacia el contenido político y místico.

En esta tesis no voy a hablar del grupo en específico ni indagar más en el tema de “lo Beat”, ya que existen numerosos estudios al respecto, con sendos enfoques teóricos. Persigo en cambio aquí un objetivo general planteado al inicio, es decir, a través de la exploración de la obra diprimiana, aportar al proceso de examinación y evaluación de la importancia individual de la autora en cuanto voz beat que contrarresta y reescribe numerosos mitos que sostienen hasta hoy la historia literaria de este grupo. Asimismo, mi deseo evidente es que la obra diprimiana no permanezca callada; para hacerla hablar es necesario otorgarle y acumular capas que únicamente

puede adquirir al entrar en contacto con diversos campos y contextos, creando vínculos y relaciones a través de su publicación, compra, venta, lectura, reseñas, crítica, estudio, apreciación, denostación, etcétera. Esta tesis pretende así participar en una polifonía a la que aún le faltan múltiples voces, es decir, dimensiones que enriquezcan los textos diprimianos. Para esto quiero también reseñar brevemente a las y los autores y académicas que han aportado a este proceso. Con el fin de dar un resumen general de lo que se ha escrito hasta ahora y delinear las perspectivas a través de las cuales se le ha estudiado reúno en el siguiente apartado los principales estudios críticos referentes a los textos de di Prima.

2. Estado de la cuestión: las fuentes

Hasta el final de su vida di Prima produjo una gran cantidad de textos poéticos, dramáticos y autobiográficos, impartió decenas de cursos, dio un considerable número de entrevistas, sostuvo una rica correspondencia y participó en varios proyectos cinematográficos. Sin embargo, existen hoy pocos estudios críticos enfocados a su obra, y (a mi conocimiento) sólo una monografía: en enero de 2019, Bloomsbury publicó *Diane di Prima: Visionary Poetics and the Hidden Religions* de David Stephen Calonne. De manera general y exceptuando este último, pocos estudios proponen una lectura exhaustiva de la autora, u ofrecen un análisis que vaya más allá de lo anecdótico, aunque cada uno de ellos subraye uno o varios aspectos pertinentes de su obra. La investigación sobre esta autora conlleva ciertamente varias dificultades de accesibilidad, debido, por un lado, a la cantidad y heterogeneidad de sus textos escritos a lo largo de los últimos sesenta años. Por el otro, la mayoría de estas obras fueron publicadas en tan pocos ejemplares, por editoriales pequeñas hoy desaparecidas, que es difícil procurárselas. Su autobiografía, *Recollections of My Life as a Woman*, y su autoficción erótica, *Memoirs of a Beatnik*, circulan relativamente bien, las otras se venden en línea a precios exorbitantes. No obstante, además de que los y las poetas de su círculo social conservan ediciones limitadas de sus libros, y agradezco que algunos y algunas tuvieron la

amabilidad de ponerlos a mi disposición, existen varios archivos muy extensos en diferentes centros de investigación de los Estados Unidos que resguardan sus textos, diarios, manuscritos y correspondencia, entre otras cosas.¹¹ Un estudio sistemático y completo de estos documentos y de su obra publicada hasta ahora seguramente requeriría varios años de trabajo; sin embargo, estos archivos permiten acceder a algunos de sus textos que ya no se encuentran a la venta, a muchos documentos personales y familiares, y, por último, a los manuscritos de sus libros, que brindan una gran cantidad de información sobre los procesos editoriales ligados a la escritura y publicación de su obra autobiográfica.

Entonces, como menciono arriba, la mayoría de las obras críticas que existen respecto a esta autora se presentan como capítulos dentro de volúmenes que intencionalmente abarcan sólo a autoras, y di Prima suele ser la única mujer que figura invariablemente en las antologías beat. Por otra parte, hay algunos trabajos académicos que vale la pena destacar, como el ya mencionado *Women Writers of the Beat Era. Autobiography and Intertextuality* de Mary Paniccia Carden (2018), y los dos libros de Ronna C. Johnson y Nancy M. Grace, *girls who wore black. Women Writing the Beat Generation* (2002) y *Breaking the Rule of Cool, Interviewing and Reading Women Beat Writers* (2004), los cuales también ya fueron mencionados. Reúno aquí otros estudios destacados.

Entre las compilaciones que incluyen exclusivamente mujeres, cabe mencionar la antología *Women of the Beat Generation. The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution* de Brenda Knight (1996), que como primera recopilación dedicada a las Beat representa un parteaguas en la crítica.¹² Se trata de material biográfico con una selección de obras, y revela mucho acerca de la recepción y percepción de estas autoras. Al agruparlas en cuatro secciones: “The Precursors”,

¹¹ La constante falta de dinero empujó a di Prima y a sus parientes a vender los documentos a acervos universitarios que en esas décadas estaban interesados y contaban con los fondos para comprarlos. Las principales instituciones que los resguardan son la Universidad de Louisville, Kentucky; UCONN, Connecticut; y la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill.

¹² Será seguida por la publicación, un año más tarde, de una antología de Richard Peabody, *A Different Beat*, que sólo contiene obras selectas de mujeres beat.

“The Muses”, “The Writers” y “The Artists”, Knight impone una categorización interesante, puesto que varias de las “musas” escribieron y algunas de las “escritoras” fueron también “musas”, es decir pareja, inspiradora o proveedora de un poeta beat (cita incluso a Gabrielle, a.k.a. *mémère* Kerouac, la madre de Jack). Cabe cuestionar si esta clasificación es relevante o útil en el movimiento de rehabilitación literaria que se ha llevado a cabo respecto a estas autoras (Encarnación Pinedo 32). No queda muy claro qué es lo que fue contundente para que Knight determinara quién es escritora o inspiradora, ya que no sólo corresponde al número de publicaciones (a pesar de que algunas de las mujeres incluidas en la categoría de “musas” publicaron, y Brenda Frazer, quien está catalogada como “escritora”, publicó sólo un libro), sino a una aparente apreciación cualitativa. Como lo hace notar Estíbaliz Encarnación Pinedo en su tesis, definir si una mujer es escritora o no en este contexto, a saber, un mundo editorial al cual era difícil acceder para ellas, es un criterio problemático, ya que no contempla la escritura sino la publicación (33). Sin embargo, el volumen tiene el mérito de haber llamado la atención sobre una serie de artistas bastante desconocidas o ignoradas hasta entonces. El capítulo dedicado a di Prima menciona sus principales datos biográficos, y contiene una selección de su poesía en diversas fases representativas, además de un pasaje de *Memoirs of a Beatnik*. La poeta es presentada como *la* mujer que puede reclamar su lugar al lado de los hombres beat, tanto por su modo de vida como por su actividad y producción artística, subrayando la imagen de excepcionalidad que se le ha dado.

Como se puede deducir de los archivos que resguardan su correspondencia, a lo largo de muchos años di Prima mantuvo una relación cercana con grupos sociales y literarios italo-estadounidenses. Algunas críticas se enfocan en ese aspecto de la autora, como Blossom S. Kirschenbaum, quien en su ensayo de 1987, “Diane di Prima: Extending la Famiglia”, relaciona la huida de di Prima de su familia consanguínea con la búsqueda de una familia de afinidades, afirmando que al elegirla, la poeta cambia la definición misma de “familia”. Menciona las diferentes mujeres con las que di Prima mantuvo lazos cercanos, una información escasamente

documentada en otros estudios. Kirschenbaum repasa de manera somera los poemas tempranos, sin embargo expone de forma interesante cómo di Prima juega a acatar la tradición familiar, para en un mismo gesto burlarla o subvertirla. De hecho extiende esta característica a los Beat en general. Sitúa a di Prima dentro de un linaje, como ancestro y descendiente a la vez, ejemplificando con los poemas en los cuales la poeta hace referencia a su familia de sangre —sus hijos y su abuelo— y a su familia de afinidades —los anarquistas y revolucionarios, los poetas italianos, Dante, Giordano Bruno... Kirschenbaum concluye reflexionando sobre el significado y el impacto que podemos otorgarle o concederle a una contracultura globalmente recuperada por los medios masivos, y su potencial revolucionario, feminista, espiritual o cultural. Asimismo, examina la transformación de los aspectos anti-académicos y anti-institucionales de los Beat a la hora de volverse “frecuentables” o “respetables” miembros de diferentes instituciones.

En su ensayo “The Willingness to Speak,” (2003), Roseanne Giannini Quinn indaga aun más en el aspecto identitario. Se trata de un análisis de la obra diprimiana en el contexto cultural y femenino italo-estadounidense. Plantea que la escasa atención que ha recibido su obra y la ausencia de un estudio dedicado al aporte de la autora a las letras estadounidenses se debe a las razones ya avanzadas referentes a la masculinidad que caracteriza el movimiento beat y al sexismo imperante en la crítica, pero también a la omisión sistemática que se ha hecho de las autoras italo-estadounidenses respecto al canon literario estadounidense.¹³ Hace un análisis rápido de *Memoirs of a Beatnik*, un tanto fuera de contexto y haciendo caso omiso de las condiciones editoriales de la obra. Subraya una inversión de los códigos que imponen el silencio en cuanto a asuntos sexuales y situaciones familiares: el hecho que di Prima sea la protagonista y la narradora de sus aventuras pornográficas subvierte la regla que garantiza la respetabilidad y el honor de los miembros del clan. Giannini Quinn hace igualmente una interpretación de un poema de la colección *Seminary Poems*

¹³ Giannini Quinn explica: “Certainly, it has been well established by Italian American scholars such as Fred Gardaphé, Helen Barolini and Marie Jo Bona that Italian American literature by men and especially women has received little or no scholarly attention outside Italian American studies itself” (176).

como alegoría de la huida de la familia italo-estadounidense emprendida por la poeta, y prosigue afirmando que las dos principales influencias políticas en la obra de di Prima son, por un lado, el anarquismo y el radicalismo revolucionario heredado de su abuelo, y por el otro el feminismo de la Segunda Ola. Sustenta este argumento a través del poema épico *Loba*. En mi opinión, lo más relevante del análisis es cómo Giannini Quinn contextualiza la obra de di Prima en el ámbito italo-estadounidense, y no contracultural como lo hacen otros críticos, desplazamiento que permite un enfoque diferente, el cual toma en cuenta aspectos importantes de la búsqueda identitaria que se omiten en los otros análisis, tal como la continuidad y la ruptura en la identificación cultural. Estos aspectos aportan una lectura de la figura autoral de di Prima en la intersección de su género, su etnicidad, su origen social y su postura estética. Sin embargo, la brevedad de estos artículos y el tiempo que ha transcurrido desde su publicación apuntan hacia el hiato mencionado anteriormente, que en este caso revela la necesidad de una crítica que retome reflexiones teóricas más recientes en torno a la lectura desde un enfoque interseccional.

Ronna C. Johnson y Nancy M. Grace son las primeras en publicar un volumen de carácter específicamente académico, *girls who wore black. Women Writing the Beat Generation* (2002). El título sobrepone de manera eficiente la visión estereotipada y misógina con el valor artístico y profesional que buscan darles las autoras mediante este libro (“women writing” como afirmación de su estatus de escritoras y miembros de la Generación Beat).¹⁴ Se trata de una serie de ensayos de diversas autoras y autores en torno a las principales protagonistas del movimiento, aproximándose a ellas desde diferentes perspectivas. Dado que hasta entonces los estudios habían sido muy escasos y se hallaban dispersos, la compilación abre al fin un espacio muy necesario para considerarlas desde puntos de vista más teóricos que apreciativos. El capítulo dedicado a di Prima, “Nothing Is Lost; It Shines in Our Eyes” de Anthony Libby, propone varias interpretaciones del pensamiento de la poeta

¹⁴ En cambio, “girls...who say nothing and wear black” es una descripción que hace Kerouac de las mujeres que acompañan a los Beat en “The Origins of the Beat Generation”, publicado en la revista *Playboy* en 1959 (61).

respecto a temas como el aborto, la resistencia y el amor. Libby ve en las ideas políticas de di Prima y en su relación personal con Ezra Pound y la influencia de éste sobre la joven poeta un “primitivismo”, matizando así el conservadurismo de Pound. Prosigue con una crítica mitigada de *Revolutionary Letters* (1968), un volumen de poemas de resistencia y métodos de lucha antisistema que ha sido bastante popular desde su publicación, y expone los diferentes aspectos en los que di Prima hace mezclas de opuestos en una tensión poética e ideológica singular.¹⁵ Las mismas autoras publicaron, dos años más tarde, una serie de entrevistas bajo el título *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers* (2004), un volumen que incluye un capítulo en el que definen el estado de la cuestión de la crítica beat femenina. Como en la introducción a su estudio anterior, Johnson propone una clasificación cronológica que permite obtener un panorama más estructurado de las protagonistas del movimiento, dividiéndolas en tres generaciones, la primera contemporánea del icónico triunvirato formado por Kerouac, Ginsberg y Burroughs; la segunda, aquella conformada por las autoras que nacieron en los años treinta y que se han destacado por la producción de memorias y autobiografías (a la cual pertenece di Prima); la tercera, cuyas integrantes se formaron en un contexto social que podría decirse más libertario y menos opresivo para las mujeres (por la Segunda Ola del feminismo y la influencia del movimiento *hippie/flower power*, así como los movimientos de protesta contra las guerras en Corea y Vietnam). El libro reúne una serie de entrevistas con las autoras, con preguntas principalmente enfocadas a su praxis literaria y su subjetividad como artistas. Tony Moffeit interroga a di Prima acerca de los diversos materiales que han fungido como sustrato a su obra poética, el nacimiento de la comunidad artística en Nueva York, la filiación poética, y las influencias y técnicas en su trabajo. Una parte de la entrevista es de 1989, la otra se llevó a cabo en 2002, y revela algunos aspectos del desfase temporal entre sus

¹⁵ *Revolutionary Letters* ha circulado libremente en fotocopias desde la década de los setenta, y más tarde en la red. Es retomado por varios movimientos antiglobalización, notablemente los grupos de resistencia que protagonizaron Occupy Wall Street en 2011, y es frecuentemente citado por jóvenes autores y autoras contemporáneos implicados en movimientos de resistencia. Di Prima siguió añadiendo nuevas cartas (se esperaba una nueva edición, más extensa, para el año 2020). Algunas fueron traducidas al español por el poeta mexicano David Rojas: <https://rojasazules.wordpress.com/tag/diane-di-prima/>

autonarrativas pero también entre la autora “real” y la voz y representación autobiográfica, las cuales se presentan de maneras distintas en sus memorias eróticas, publicadas en 1969, y su autobiografía, publicada en 2001.

Algunos trabajos críticos se enfocan en la etapa posneoyorquina de la autora (es decir de aproximadamente 1970 en adelante) y en sus viajes y textos de la Costa Oeste. Su vida cotidiana después de su partida de Nueva York está amplia y detalladamente documentada en unos diarios, cuyas copias se encuentran en el acervo de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Por falta de tiempo y espacio, el presente estudio no contempla este vasto periodo, sin embargo cabe mencionar algunos de los trabajos que tratan esta fase, porque reflejan la influencia de los cambios geográficos en la obra diprimiana. En *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century* (1989), el cual no es un análisis exclusivamente enfocado en las obras femeninas, Michael Davidson dedica un capítulo a algunas de las Beat, como di Prima, Joanne Kyger y Helen Adams, entre otras, en el contexto particular de la Costa Oeste. Se refiere a sus obras como escritas en una posición de “apropiación”, que si bien no se inscribe específicamente en una corriente feminista, sí subvierte el contexto literario masculino del llamado “San Francisco Renaissance”. Asimismo, en el capítulo dedicado a di Prima en *Contemporary American Women Poets, an A-to-Z Guide* editado por Catherine Cuccinella (2002), Timothy Gray se enfoca en los viajes emprendidos por la poeta a partir de los años sesenta. Ironiza sobre las dificultades de la transición de una vida esencialmente urbana a la de una *hippie* en el medio rural, cambio que pone en paralelo con el acercamiento al budismo realizado por di Prima.¹⁶ Asimismo, Gray dedica más tarde un capítulo de su *Urban Pastoral: Natural Currents in the New York School* (2010) a la influencia de di Prima en la Costa Oeste desde la geografía cultural. En el ámbito de los estudios culturales, Benjamin Lee

¹⁶ La relación entre la obra de di Prima y su creciente implicación con el budismo zen a través de los años brinda material interesante: en el verano de 2018, Max Orsini publicó *The Buddhist Beat Poetics of Diane di Prima and Lenore Kandel*, dedicado al influjo del budismo en la obra poética de estas autoras, libro que fue seguido un año más tarde por el de Calonne.

dedicó un ensayo comparativo a di Prima y Norman Mailer (2010), el cual se basa en los textos de *Dinners and Nightmares*, para brindar un análisis de la vanguardia que encarnaba el “hipster” de la década de los cincuenta. Retoma la noción de Raymond Williams acerca de las “estructuras de sentimiento” para describir el cool como característica principal del hipster. Traza un paralelo entre éste y el dandi burgués o incluso aristócrata del siglo XIX introducido, entre otros, por Charles Baudelaire, indicando que ambas son figuras tradicionalmente masculinas, por lo cual la adopción por di Prima de la perspectiva que se asocia con el hipster representa un “potencial” para la poeta y una actitud coherente con su visión resolutamente anti-burguesa de la búsqueda de reconciliación entre el arte y la vida.

En cuanto a trabajos de investigación de posgrado, existen dos tesis de doctorado publicadas sobre las mujeres de la Generación Beat, una, en alemán, de Larissa Bendel (*“The requirements of our life is the form of our art”: Autobiographik von Frauen der Beat Generation*, 2005) y la otra de Heike Mlakar, quien en *Merely Being There Is Not Enough. Women’s Roles in Autobiographical Texts by Female Beat Writers* (2007) propone una categorización de algunas de las memorias escritas por di Prima, Brenda Frazer, Joyce Johnson y Hettie Cohen, y un análisis enfocado a estos textos a través de las expectativas sociales de su época. La tesis (no publicada) de Katie Jennifer Stuart de la Universidad de Glasgow, *A Kind of Singing in Me. A Critical Account of Women Writers of the Beat Generation* (2007), no es exclusivamente sobre di Prima, pero es a mi entender la más completa y mejor sustentada de las tesis dedicadas a las Beat. Stuart decide evitar la cuestión de “escritores y escritoras beat” o sus diferencias, y lee los textos femeninos en relación con varios temas (influencias literarias, el universo literario bohemio de la ciudad, las relaciones intergeneracionales, el cuerpo, la sexualidad, la metáfora del camino). Asimismo, la tesis de Kirsten Bartholomew Ortega de la Universidad de Florida (2006), ofrece un valioso estudio de la figura de la *flâneuse* en la escritura de di Prima, por lo que me refiero a esta investigación en el segundo capítulo de esta tesis. Más recientemente, Estíbaliz Encarnación Pinedo, de la Universidad de

Murcia, reúne en su tesis de doctorado (*Beat and Beyond: Memoir, Myth and Visual Arts in Women of the Beat Generation*, 2016, no publicada) a las autoras que han producido memorias y autobiografías. Su investigación se centra en la rehabilitación del género autobiográfico, así como en su uso como herramienta para el reconocimiento de las mujeres beat como artistas. Hace un análisis minucioso de las obras autobiográficas de Joyce Johnson (*Minor Characters* 1983), Brenda Frazer (*Troia: A Mexican Memoir* 1969), Hettie Jones (*How I Became Hettie Jones* 1990), Carolyn Cassady (*Off the Road* 1990) y Diane di Prima (*Memoirs of a Beatnik* 1969, y *Recollections of My Life as a Woman* 2001).

Significativamente, los textos en los cuales se enfocan las investigaciones más recientes revelan la formación progresiva de un *corpus* autobiográfico femenino beat, el cual por sí sólo otorga posibilidades de estudio que a la fecha están lejos de estar agotadas. Si bien “lo Beat” no se confina a una definición literaria, y las diferentes prácticas poéticas de las mujeres beat son, como las de los hombres, muy heterogéneas, hay claramente una serie de obras autobiográficas que comparten características no solo genéricas, sino que también son narrativas de búsqueda de identidad y de construcción de figura artística. Si bien el modo confesional y la autoficción son relativamente frecuentes, este corpus propiamente autobiográfico no tiene correspondencia entre los hombres beat, lo cual implica asimismo una serie de cuestionamientos sobre la relación de estas artistas con la autoescritura. Para autoras como Hettie Cohen o Brenda Frazer, el texto autobiográfico es una forma de inscribirse en la historia literaria de los Beat, de volver pública su implicación con el grupo, y, como ya fue mencionado, es para todas una ocasión de rectificar, desmentir o reforzar una serie de mitos persistentes en el folclor beat, en una afirmación de su legitimidad y su identidad como autoras y como mujeres. Este gesto implica “hacer historia”, crear memoria colectiva, tanto para los casos individuales como considerando este *corpus* autobiográfico en su conjunto. El resultado es un archivo de las diferentes formas de feminidad, de identidad artística y de “ser beat” que cada una de estas autoras (re)presenta a su manera, lo cual no sólo

complica el canon beat, sino que crea un *corpus* independiente de los textos masculinos, desmintiendo una visión muy común de que las mujeres fueron “artistas accidentales” (Paniccia Carden XIV), y rehabilitando la importancia de sus actividades para la difusión, publicación y la mera posibilidad de la práctica literaria beat.¹⁷

En términos de género literario, este *corpus* incluye muchos ejemplos de la reflexión de Sidonie Smith acerca del gesto autobiográfico: “Dialogically engaging the laws of genre, the autobiographical subjects often take up the old autobiographical forms, piece by piece. They turn them over, around and inside out, to tell another kind of story. In doing so they try to dematerialize the very cultural apparatus that would materialize them as specific kinds of subjects” (*Subjectivity* 183). Esta descripción entronca con la definición delineada por Stengers acerca del proceso de producción de la subjetividad como un salir del silencio y encontrar su propia voz y posición, así como de resistir un consenso moral o una definición de lo que es relevante en un contexto dado (s/n). En este sentido esta (re-)escritura cuenta una historia diferente acerca de los hombres del grupo y, sobre todo, de ellas mismas. La importancia cultural de este *corpus* reside por un lado en presentar imágenes más complejas de este movimiento, y, desde un punto de vista ginocrítico, revelar aspectos fundamentales de la escritura de mujeres partícipes de un movimiento literario hasta ahora considerado preponderantemente masculino. Asimismo, la importancia de la relación de estas mujeres con la autobiografía radica en que es una expresión cultural en la que se sobreponen la historia del cuerpo femenino y el desarrollo de la subjetividad. Veremos cómo tanto estas negociaciones y resistencias como la relación entre la historia corporal y la intersubjetividad son igualmente estructuras mediante las cuales di Prima construye su imagen autorial.

¹⁷ Desempeñaron este papel a través del trabajo doméstico, pero también como editoras, publicistas, escritoras, etc., permitiendo la existencia de revistas, teatros, eventos y editoriales imprescindibles para el movimiento contracultural. También mencioné anteriormente el papel que tuvieron sus casas como lugares relacionales de intercambio artístico en los cuales se podía discutir, leer, opinar y así influenciarse y apoyarse mutuamente.

El recuento de los textos primarios y secundarios de la escritura beat femenina trazado en este apartado permite obtener una visión tentativamente panorámica de lo que se ha escrito hasta ahora. A partir de ello, esta tesis brinda una indagación más profunda en algunos aspectos de los textos de Diane di Prima. La intención es partir de un recuento temático general de su obra autobiográfica y poética temprana, para adentrarnos más específicamente en cuestiones de corporalidad y construcción de imagen en el marco de la “escritura encarnada”, estableciendo lazos entre el texto y el contexto para conocer mejor la obra diprimiana y su trascendencia en la genealogía literaria femenina.¹⁸ Busco, mediante esto, eludir la imagen de “excepcionalidad” anecdótica a la cual es asociada para resaltar el valor literario y contracultural de la vida y la obra de la poeta. Antes de entrar de lleno a un análisis textual de su obra autobiográfica, quiero brindar una reflexión acerca del desarrollo de la autobiografía y las teorías de la crítica autobiográfica que han llevado a leer los textos femeninos a través del lente de la intersubjetividad, para definir de qué manera abordo el texto diprimiano más adelante.

3. Autobiografía femenina: la afirmación de la intersubjetividad

En términos generales, el interés por la biografía y la autobiografía, así como el auge de estos géneros en el mercado literario de las últimas décadas, son el resultado de un proceso complejo de valorización por parte del público, la academia y los círculos de aficionados/as literarios/as. Este proceso ha visto también un cambio temático esencial en las biografías y autobiografías que se publican hasta la mitad del siglo XX, las cuales suelen hasta entonces representar en su mayoría “vidas ejemplares” de hombres blancos célebres (Gilmore 17). Progresivamente, y de manera más contundente en las últimas décadas, surgen, o se reconocen y se estudian obras escritas desde los

¹⁸ Para la idea de escritura encarnada, en este contexto, me inspiro de las diferentes propuestas que nos llegan tanto desde el feminismo francés de Hélène Cixous como de figuras como Sara Ahmed o Deborah Withers para referirme a la inscripción del cuerpo autoral y de la subjetividad corporal en el texto. La marca del cuerpo en el texto deviene aquí tan importante como la marca del texto en el cuerpo, y ambas son huellas que busco y exploro en esta tesis, si bien es obvio que son elusivas y muchas veces se expresan justamente a través la ausencia o el silencio de una o de la otra.

márgenes, y por ende muchas veces por mujeres.¹⁹ Este proceso pugna, por un lado, por la creación de un espacio de publicación, lectura y estudio de los escritos autobiográficos olvidados o desaparecidos, reinsertándolos en una genealogía y una tradición literaria, y, por otro, ayuda a socavar la visión hegemónica que clasifica la autoescritura como literatura secundaria en oposición a la ficción, más específicamente a la novela. El interés que estas obras generan se inscribe asimismo, hacia los años ochenta del siglo XX, en el creciente número de estudios críticos sobre voces alternas por su etnicidad, género y sexualidad. De esta manera, la autobiografía, y más tarde también la autobiografía “femenina”, toma cada vez más importancia en estudios que contemplan la escritura en la intersección del feminismo y las teorías críticas poscoloniales y posmodernas (Smith y Watson, *Reading Autobiography* 5). Así, a la luz de las teorías feministas y el desarrollo del posestructuralismo, el énfasis tradicional sobre la individualidad masculina como sujeto universal que caracteriza los estudios críticos clásicos de la autobiografía²⁰ presenta cada vez más problemas teóricos y estéticos por ser inadecuado para expresar las múltiples otras voces, y se desarrollan nuevos paradigmas que toman en cuenta las diferencias radicales que reflejan estas voces con respecto a la autobiografía clásica.²¹ En este proceso, la supuesta referencialidad del lenguaje y la pretendida autenticidad del ser son desmanteladas por enfoques estructuralistas y posestructuralistas,²² para los cuales el texto autobiográfico es un artificio narrativo que proyecta una presencia o identidad que no existe fuera del lenguaje, desplazando así la cuestión hacia el o la

¹⁹ Sin embargo, al comienzo de la década de 1990, las autobiografías escritas por mujeres seguían representando cerca de una quinta parte de la bibliografía autobiográfica en los Estados Unidos (Culley 6).

²⁰ William C. Spengemann: *The Forms of Autobiography* (1980); James Olney: introducción a *Essays Theoretical and Critical* (1980), y *Metaphors of the Self* (1972); Francis R. Hart: “Notes for an Anatomy of Modern Autobiography” (1970); George Gusdorf; “Conditions and Limits of Autobiography” (1980), entre otros.

²¹ Smith explica: “To the degree that such critics assume a transparency to language as well as its ideological neutrality, they ignore the implications for the woman autobiographer of moving from the margins of culture toward the center in order to engage in a ‘master narrative’ that defines the speaking subject as always male” (*A Poetics* 9).

²² Véase Paul de Man, *Autobiography as De-Facement* (1979); Paul Eakin, *Fictions in Autobiography* (1985); Elisabeth Bruss, *Autobiographical Acts* (1976), entre otros.

lector/a de la autobiografía (Smith, *A Poetics* 5-6). La crítica autobiográfica va revelando, entonces, un número de complejidades equiparables a las del mismo sujeto que supone representar, aunadas a la dificultad que implica la relación entre subjetividad y lenguaje desde la perspectiva del posestructuralismo, que más que mediar entre un sujeto auténtico y su expresión por medio del lenguaje, sugiere que son mutuamente constitutivos.

Consecuentemente, el énfasis que hace la teoría feminista sobre la falta de enfoques adaptados a la autobiografía femenina en el *corpus* crítico tradicional toma formas diversas y desemboca en diferentes reflexiones. Es importante aclarar que esto no significa que la crítica autobiográfica clásica no sea significativa o no tenga algo que aportar: además de plantear los cuestionamientos fundamentales que dieron lugar a reflexiones posteriores, presenta lineamientos que todavía son terreno fértil para intensos debates teóricos, políticos e intelectuales. No obstante, es lógico que como los críticos que más han contribuido al desarrollo de un análisis del género autobiográfico construyeron su aparato teórico casi exclusivamente con base en el estudio de autobiografías masculinas, el resultado es prácticamente un enfoque planteado por hombres con ejemplos escritos por hombres. Sin embargo, la emergencia de formas autobiográficas que rompen con los paradigmas tradicionales del género literario pugna por la búsqueda de nuevos parámetros que permitan potenciar las nuevas narrativas personales y dar razón de la complejidad de las representaciones que estas aportan a través de voces alternas a la del individuo masculino blanco que hasta entonces había encarnado el “sujeto universal” asociado con la figura de autor.

De este hecho surge una de las cuestiones centrales desde donde se generan las diferentes reflexiones acerca de la escritura autobiográfica femenina, la cual es un problema clásico no sólo en este campo, sino en toda la literatura. Se trata del asunto de la diferenciación, suponiendo que exista una diferencia entre escritura femenina y masculina, y la determinación de las marcas de ésta, que en términos generales se desglosan en tres tendencias críticas. Académicas como Estelle Jelinek consideran la escritura genéricamente diferenciable, apoyándose en una serie de características que

esencializan los géneros, así como sus manifestaciones literarias. La base de la diferencia, para Jelinek, se sitúa en la discontinuidad y fragmentación que caracteriza las obras autobiográficas femeninas: “In contrast to the self-confident, one-dimensional self-image that men usually project, women often depict a multidimensional, fragmented self-image colored by a sense of inadequacy and alienation” (*The Tradition* 14). A su vez, en “The Other Voice” Mary Mason afirma que los modelos establecidos por los dos prototipos de la autobiografía, San Agustín y Rousseau, no aparecen en ninguna autobiografía escrita por una mujer; la estructura dramática de la conversión religiosa agustiniana, en la cual el ser se presenta como un escenario donde luchan dos fuerzas opuestas, y la subsecuente victoria del espíritu sobre la carne, así como el arquetipo secular egocéntrico de Rousseau, en el cual los otros personajes y los eventos aparecen prácticamente como aspectos del desarrollo de la consciencia del autor, no figuran, según Mason, en escritos autobiográficos de mujeres, y son totalmente inapropiados como modelos para la narrativa de vida femenina (321). Para Nancy K. Miller, además de la verdad del pacto autobiográfico delineado por Lejeune²³, la condición y fundamento de la autobiografía escrita por mujeres son “los otros”: “perhaps it is time to understand the question of relation to the other —to others— as being as important, foundational to the genre as the truth conditions of the autobiographical pact. Not the exception but the rule” (“The Entangled Self”, 544).²⁴ Miller prosigue su reflexión cuestionando este postulado, porque, según ella, esta importancia de la relación con el otro o los otros no es

²³ El fundamento del “pacto autobiográfico” teorizado por Lejeune en 1973 es la relación contractual establecida entre autor y lector en un “espíritu de verdad”, en el sentido en que la sinceridad es una parte fundamental de lo que valida este pacto y por ende la existencia de una obra autobiográfica como tal. De esta manera, la biografía se define como un acto voluntario de identificación entre el autor y el texto, basado en una “verdad” que el lector acepta por sentido común. Más adelante, y por la problemática que supone ese aspecto de “verdad”, la transparencia del lenguaje a la que alude Smith, le añade un criterio propiamente textual: el del nombre propio del autor, que en la autobiografía coincide con el del narrador y el del personaje principal de la narración, y que corresponde a un acto de intención por parte del autor, abriendo así paso a una poética centrada en el lector. Vemos entonces que el desarrollo posterior de su crítica refuta el esencialismo y la normatividad de su teoría a favor de una definición de la autobiografía como “una forma de escritura” y a la vez “una forma de lectura” históricamente variables (45).

²⁴ Por otro lado, el análisis de Miller es relevante para este estudio porque en su ensayo “But Enough about Me: What Do You Think of My Memoir?” demuestra sus postulados basándose en dos autobiografías de mujeres beat: *Minor Characters* de Joyce Johnson y *How I Became Hettie Jones* de Hettie Cohen.

propia de la auto-escritura femenina sino de la forma autobiográfica misma. Sin embargo, va más allá al afirmar que esta supuesta característica no sólo se encuentra en la auto-escritura, sea obra de mujeres o de hombres, sino también en la *lectura* autobiográfica. En este sentido problematiza el esencialismo²⁵ latente que presupone la idea de una subjetividad específicamente femenina, la cual sería, a fin de cuentas, una característica cuyo origen es la “confiabilidad” que, de acuerdo con las premisas del patriarcado, es propia de la figura femenina, exaltando esa confiabilidad como una de las cualidades de la mujer ideal. Extiende la reflexión sobre la relación con el otro hacia el lector: “in autobiography, the relational is not optional” (544) y el “otro” más necesario al autor podría ser, a fin de cuentas, el lector.

Así, el análisis de este postulado enriquece y amplía una discusión teórica que parecía irremediabilmente enredada. A estas se añaden otras reflexiones, entre las cuales destaca la de Domna C. Stanton, quien en 1984 publica un ensayo titulado “Autogynography. Is the Subject Different?” en *The Female Autograph*. Propone una revisión del esencialismo de género a través de una exploración heurística de la diferencia sexual/textual. A través del término “autogynography”,²⁶ Stanton busca replantear la pregunta, sugiriendo que la deficiencia se ubica en el acercamiento a la diferencia. Argumenta en contra de las tres características diferenciales más frecuentes que mencioné anteriormente, es decir la fragmentación o discontinuidad textual, la temática íntima y personal, y la relación con los otros. El punto común que halla en la autobiografía femenina, y del cual, de hecho, la autobiografía de di Prima y todas las autobiografías de las Beat son ejemplos claros, es el conflicto que genera la tensión entre binomios culturales como lo privado y lo público,

²⁵ Esencialismo entendido aquí como la creencia común de que existen rasgos naturales que constituyen y diferencian las categorías, aquí en específico la categoría “mujer”. Esta creencia conlleva una tendencia a definir dichas categorías como expresiones de características fijas, naturales y uniformes compartidas por todos los miembros del grupo. En el cuarto capítulo hablaremos de las consecuencias de esta creencia y cómo la discusión esencialismo vs constructivismo ha estado muy presente en la teoría feminista desde la década de los setenta.

²⁶ La excisión de *bio* se explica por la voluntad de “(to) bracket the traditional emphasis on the narration of a ‘life,’ and that notion’s facile presumption of referentiality” (Stanton vii).

lo personal y lo profesional; el conflicto sistemático entre los roles convencionales de madre, esposa o hija, y el otro “yo”, no-convencional, que tiene una ambición o una vocación fuera de la maternidad (13). Vale la pena aquí mencionar que ese aspecto es uno de los conflictos que construyen la experiencia femenina en el medio artístico o profesional en general; en el caso específico de la autora que nos concierne, en el último capítulo veremos cómo lleva a cabo la negociación de estos binomios impuestos.

En términos generales, los ejemplos que brindan cada una de estas académicas en sus investigaciones sostienen muy bien sus argumentos. Sin embargo, todos señalan la importancia de la relación entre el contexto histórico y la representación de la propia vida. Las diferencias entre escritos femeninos y masculinos corresponden, a fin de cuentas, al entorno cultural y discursivo en el cual están situadas las protagonistas, aún si contemplamos la serie de contra-ejemplos disponibles para cada uno de los aspectos que plantean. Así, el universo discursivo y simbólico patriarcal dentro del cual ejercen su escritura las mujeres se refleja en temáticas, modos narrativos y modos de autorepresentación que no son los mismos ni para el autor varón que escribe desde esa misma sociedad ni para todas las mujeres. Las opresiones ejercidas por el patriarcado son una constante que se suma a las diferencias culturales y al proceso histórico de las sociedades desde las cuales se escribe, si bien aquí hablamos únicamente de una literatura occidental. El peligro radica en que la esencialización de la experiencia femenina o masculina conlleva la anulación de las diferentes formas de feminidad (o masculinidad), borrando categorías igualmente determinantes como la raza, la clase, la identidad de género, etc. Si bien es primordial tener esto en cuenta, la pista de la intersubjetividad desemboca en lecturas específicas que permiten un análisis interesante del corpus de esta tesis. Por otro lado, vale la pena considerar que la ginocrítica como metodología de la crítica literaria supone la existencia de aspectos distintivamente femeninos en la escritura, lo cual deja abierto el debate delineado arriba. La ventaja de adoptar este enfoque como instrumento para explorar el corpus diprimiano, si bien me esfuerzo por situarlo en un espacio crítico, es doble:

además de ser una propuesta teórica que surge en el contexto histórico en el que la poeta estaba escribiendo, veremos más adelante que la propia di Prima concuerda y aporta a los fundamentos de este esencialismo.

Finalmente, con todo y su latente esencialismo, las diferentes pistas plantean cuestionamientos de los cuales surgen una serie de reflexiones muy interesantes para los estudios autobiográficos y para el *corpus* que nos ocupa. Mary Mason sugiere que “the self-discovery of female identity seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness, and the disclosure of female self is linked to the identification of some other” (321). De acuerdo con esto, el otro, sea cual sea su lugar, hace referencia a las redes de los “otros.” Vislumbramos aquí un giro que ayuda a esclarecer la dificultad que conllevan los diferentes intentos por definir y tipificar la autobiografía femenina. Efectivamente, dentro de esta discusión teórica y las reflexiones que aporta, un aspecto importante que parece conllevar una cierta resolución es el de la recepción/ intersubjetividad. El desplazamiento de la definición genérica hacia un creciente énfasis en los modos y el análisis de la recepción marca una dirección interesante: el “otro” necesario al autobiógrafo es el lector. Como vimos arriba, Miller pregunta si esta forma particular, que aparece una y otra vez en los textos autobiográficos de las mujeres, no podría también vislumbrarse en la experiencia de la lectura de la autobiografía (“But Enough about Me” 423). Abriendo esta perspectiva, propone que leer memorias, como escribirlas, es parte de una importante “memorialización colectiva” y de la creación de un archivo histórico. A partir de esta propuesta, los recuerdos en las autobiografías serían entonces una forma de recordar, de mantener viva la memoria cultural, como “the record of an experience in search of a community, of a collective framework in which to protect the fragility of singularity in a postmodern world” (432). Esta visión conlleva la identificación del sujeto autobiográfico en una situación de interconectividad inevitable cuya estructura se puede definir como una red o un modelo rizomático.

Entonces, si el “yo” individual se deconstruyó para dar lugar a un “sujeto”, ese sujeto, en la auto-escritura de mujeres, aparece situado en una serie de intersubjetividades que reconoce y la conectan y construyen, la resaltan y la forman en una red de narrativas culturales, genéricas, geográficas y afectivas. La relación entre el sujeto concebido de esta forma y los otros traza la intersubjetividad como una serie de redes fluidas. Este modelo presenta movimientos y características que no aparecen como rectas o claramente orientadas, sino como sinuosas, curvas, serpenteantes. En el caso específico de la auto-escritura de di Prima, el paradigma del sujeto contingente en sus características situado en el movimiento de la intersubjetividad como marca de una negociación de la identidad femenina y de la auto-representación, permite pensar cómo negocia el discurso y la voz autobiográfica masculina, la cual *define*, como vimos, la autobiografía, para la construcción de su figura autoral. En el siguiente apartado explico el concepto de la sinuosidad como el parámetro sobresaliente de estas negociaciones entre centros y márgenes, para retomarlo enseguida en el análisis textual. Así, la sinuosidad permite crear un modelo para la lectura de la autobiografía diprimiana desde su *locus* de mujer y a través de todas las narrativas que lo constituyen y que ella retoma, reescribe, subvierte, contradice, refuerza o deshecha mediante sus gestos autobiográficos. Veremos que la autorepresentación de di Prima se halla marcada por paradojas respecto a la experiencia femenina convencional, creando una tensión, la cual ella resuelve a través de un movimiento sinuoso, que al nivel del texto se refleja en posiciones elusivas.

4. Sidonie Smith, Jeffner Allen y la sinuosidad de la experiencia femenina

Si bien las diferentes posiciones críticas que acabamos de delinear aportan a la reflexión sobre la autobiografía escrita por mujeres, naturalmente siguen desarrollándose y surgiendo otras conforme las recientes autobiografías de carácter novedoso amplían o rompen los paradigmas del género, (como por ejemplo el caso de la autoteoría). Para acercarme al corpus que abordo en este capítulo, me interesa retomar la reflexión de Sidonie Smith sobre los diferentes modos de negociación entre

las narrativas sociales e individuales de género y las categorías que sobresalen de estas narrativas. Primero, su análisis permite cuestionar el esencialismo que conlleva adjudicar características “femeninas” a una forma de auto-escritura, y evitar el riesgo de caer en una invisibilización de los diferentes tipos de experiencia de la feminidad. Segundo, la problematización genérica que plantea Smith para el estudio de la autobiografía ilumina la auto-escritura diprimiana: al situarse en ciertas categorías aparentemente constrictivas (mujer, bisexual, poeta, madre...), di Prima encuentra bases de resistencia desde esas mismas categorías, que permiten desestabilizarlas y crear las premisas de una feminidad desafiante anclada en su subjetividad.²⁷ Como veremos, a pesar de las ficciones culturales a las cuales se encuentra sujeta por su género, su origen étnico, su clase social y su anclaje histórico, la poeta adopta, rechaza y desafía toda una serie de posiciones céntricas y periféricas dentro de y entre las cuales se va desplazando en el texto. Al hacer esto colapsa la rigidez de los binomios, y subvierte la jerarquía que antepone las narrativas sociales a las individuales, de manera que se vuelve difícil distinguir los límites que separan los opuestos, restándoles así su función paradigmática. La apropiación de ciertas posiciones que no le son autorizadas como mujer y el uso que hace de ellas complican su figura, permitiéndole cuestionar y problematizar las narrativas dominantes, creando inestabilidad y apertura a las categorías más complejas que constituyen su figura autoral. A través de la escritura autobiográfica, ella rectifica, reescribe, afirma o desmiente las piezas que construyen su imagen autoral, y las ofrece para confirmación a su público lector. Así, veremos cómo su excepcionalidad entronca con una corporalidad que no tiene nada que ver con el sujeto metafísico de la autobiografía clásica: es la

²⁷ Me inspiro aquí de la expresión con la que Paniccia Carden califica la imagen autobiográfica de di Prima “her life writing asserts an impossibly *defiant female individualism*” (8).

mujer “fálica”²⁸ al desidentificarse de la madre y al tomar la palabra públicamente usurpando la voz masculina artística y autobiográfica, y es, también, la poeta de la maternidad (mas no de la familia), que ancla su fuente de creatividad tanto en la escritura como en la procreación, subvirtiendo así los paradigmas de centro y periferia y revelando puntos de resistencia desde los mismos confines del género, de la clase, o de la etnicidad.

En este sentido, la protagonista de la autobiografía diprimiana encarna el precepto que dicta que para alcanzar la subjetividad artística, una mujer necesita involucrarse en la rebeldía, porque, al percibir la estrechez existencial que es el destino de su género, ser artista es un gesto rebelde y una forma de exigirle sentido al mundo y a la existencia. Sin embargo inscribe esto en una paradoja al llevar a cabo este proyecto existencialista a través de su corporalidad: al contrario del existencialista autosuficiente, que se hace a sí mismo, cuyo modelo es el dios padre, cuyo origen es la nada y que niega o ignora todo el ámbito doméstico, el cual idealmente sostiene y permite la existencia misma, di Prima se define como fiel a una inteligencia corporal y emocional, perpetuando la vida y dando una importancia primordial al linaje, al cuidado y a los aspectos supuestamente esencializantes de su papel de mujer. En el capítulo 4 de esta tesis nos detendremos más en este último punto para delinear la deconstrucción diprimiana del paradigma que fija al cuerpo como fuente de esencialización y su acercamiento al cuerpo inmanente como una forma de explorar ontologías alternativas.

Mencioné arriba cómo los límites y la esencia misma de la individualidad masculina consagrada en la autobiografía tradicional se han ido desmoronando, deconstruyendo y deshaciendo

²⁸ Aquí y en otros puntos de esta tesis me refiero a “mujer fálica” no en el sentido estrictamente freudiano sino en el que le adjudican las psicoanalistas que comentan el concepto posteriormente. En palabras de Smith: “... an artificial or man-made product turned in the cultural and linguistic machinery of androcentric discourse. Rejecting the realm of the mother for the realm of the father and his sword in “the law of the same...” (she) allows for her own recuperation in the symbolic order of patriarchy” (*A Poetics* 53). Josette Feral explica al respecto: “The woman can attain the status of unitary subject only through integration with the laws of the Father, either by submitting to them or by identifying with them, thereby becoming the phallic woman, at the price of repressing her maternal attachment” (“Antigone or *The Irony of the Tribe*” 4).

bajo la presión de la crítica moderna y posmoderna, con la cual el ideal, el individuo metafísico, se vuelve una narrativa cultural permeable a todo tipo de cuestionamientos.²⁹ Vimos igualmente que la propuesta de Smith, delineada en su ensayo “Self, Subject and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice”, implica que uno de los intersticios abiertos por la posmodernidad es la deconstrucción de ese centro de individualidad, ya sea metafísico (en el caso del hombre) o corporal (en el caso de la mujer), ese “ser” unificado, esencial y coherente. El paradigma de la individualidad occidental aparece entonces como una construcción cultural, una narrativa fundacional pero a fin de cuentas ficcional. Plantear esta ficcionalidad es pensar los elementos constitutivos de ese “ser” como igualmente ficcionales, abriendo paso a una multiplicidad mucho más compleja de categorías. El desliz inducido por el posmodernismo en la terminología teórica, de un “yo” (*self*) a un “sujeto” (*subject*), que no tiene esencia ni centro definido, implica un proceso en el cual “a site of dialogue with the world, others, memory, experience and the unconscious, the subject is implicated in a sinuous³⁰ web of intersubjectivity” (15). La expresión de Smith tiene su origen en un ensayo de Jeffner Allen, “An Introduction to Patriarchal Existentialism”, publicado en *Sinuosities: Lesbian Poetic Politics*. Para resumir, el texto de Allen apela al problema que aqueja la mayor parte de la especulación filosófica occidental, y es su anclaje en un mundo masculino, lo cual conlleva una subrepresentación de la voz, la experiencia y la subjetividad de las mujeres. En este sentido, el ensayo de Allen tiene tonos de manifiesto, abogando por la reescritura de una narrativa existencialista que abarque estos aspectos, así sea a costo de su misma destrucción.

²⁹ Este saludable proceso de deconstrucción tuvo muy poco efecto sobre el “ideal femenino”, que es fundamentalmente estable desde el siglo XIX y hasta hace poco (Smith, “Self...” 13).

³⁰ En el mismo texto, Allen refiere a la etimología de “sinuoso” (proveniente del latín *sinus*: “curva, cavidad, pliego, dobladez”, y “el pliego de la toga sobre el pecho”, de ahí “pecho” y de manera figurada “amor, afecto, intimidad, interior”, de origen desconocido (Online Etymology Dictionary)): “Through insinuation we perceive the sinuosity of women’s lives as a curving, winding, turning, folding out of and into itself. In its folding [sinus], approached according to its primordial meaning, there is the fold of a garment, the fold — gulf or great bay— of the sea, the fold of the body in the breast of a woman, in the breast of the earth.”(461).

Además de esto, y este es el elemento primordial que retomo aquí para los fines de este capítulo, Allen presenta la sinuosidad como un paradigma característico de la vida de las mujeres, como alternativa y subversión del existencialismo que las excluye de sus vivencias y las ve solamente a través de las lecturas que el patriarcado hace de ellas: “Sinuousity is to be understood as a mode of being that founds women’s specific experience of being-in-the-world. Sinuousity is a structure that enables the emergence of a positive women-identified sensibility and feminist experience” (459). Considero que la imagen planteada por Allen representa una herramienta útil para leer la forma en que di Prima se sitúa en el mundo de su autobiografía y su construcción de una época que el alejamiento temporal nos rinde cargada de clichés culturales. Es importante mencionar que Allen admite la elusividad de la sinuosidad como herramienta empírica: “There is no absolute objective ‘guarantee’ or proof of when sinuosity is present”, sino que su existencia se vuelve únicamente posible en la presencia de un “guarantee” y un “guarantor” expresados en su significado etimológico, es decir “trust” y “care”, el cuidado y la confianza como forma de relacionalidad subjetiva (460).

En el caso de la obra autobiográfica *diprimiana*, la lectura de la sinuosidad se puede hacer en diferentes niveles. Aquí cito algunos: 1) la intersubjetividad: la sinuosidad como paradigma de una red relacional permite una crítica de la subjetividad de la autora y de la narrativa en medio de la cual se sitúa con respecto a los otros personajes de su autobiografía. La estructura misma de la ciudad y de la forma de vida “bohemia” que narra presenta una serie de fluctuaciones entre paradigmas de consenso y de resistencia, de fuerza y de vulnerabilidad que imposibilitan una definición clara de la silueta a su personaje en sus diferentes manifestaciones; 2) el cuerpo: la sinuosidad como lectura de la corporalidad revela los procesos no-lineales y a veces abruptos de la narrativa del cuerpo y de la relación que teje con la sexualidad, el sufrimiento y el placer físicos, y la intersubjetividad que construye en el campo afectivo del amor, la amistad, la familia y la maternidad; 3) el texto: la sinuosidad como forma genérica para una auto-escritura que se pasea

entre la narrativa de infancia, la historia cultural, la historia íntima, la historia familiar y el *Künstlerroman*, en un tejido urbano que sirve de fondo a varias cronologías simultáneas que se articulan en una mimesis de las dinámicas de la memoria; 4) la recepción: la sinuosidad en la lectura de la autobiografía y la intersubjetividad que se teje entre la autora, la imagen de autora y la lectora como formas relacionales no rectas ni circulares sino de múltiples formas, sentidos e intensidades.

La noción de sinuosidad es, como veremos, el movimiento que exhibe la búsqueda de identidad femenina y de identidad autoral en la autobiografía de di Prima. En la medida en que el acto autobiográfico es también performativo, sus discursos de afirmación, de convencimiento, de justificación, de enaltecimiento de sus propias posiciones, y la identidad que busca construir a través de estos actos son constitutivos de la dinámica sinuosa de su auto-escritura.

A través de este concepto de red sinuosa de intersubjetividad voy a problematizar los diferentes aspectos mencionados arriba y responder a las preguntas que plantea la auto-escritura de di Prima a través de un enfoque cultural que reúne las diferentes características del paradigma de la sinuosidad (ver Elaine Showalter “Feminist Criticism in the Wilderness”). La ginocrítica propuesta por Showalter, con su énfasis en el *locus* cultural de las identidades femeninas y las fuerzas que se entrecruzan en el campo cultural específico de la escritora, ofrece la ventaja de revelar las subjetividades narrativas de di Prima como fuentes de resistencia y poder, y también como substratos negativos a la impotencia y la frustración dentro de esa red sinuosa de intersubjetividad. Las preguntas que planteo se articulan a varios niveles: ¿cuál es ese *locus* desde el cual ella ejerce su auto-escritura y su autorrepresentación como hija, mujer, madre, amante, poeta, amiga?, ¿hasta dónde su subjetividad le otorga empoderamiento y hasta dónde es en realidad una mujer “fálica” que imita la masculinidad?, ¿dónde está el cuerpo en el texto y dónde el texto en el cuerpo?, ¿cómo lleva a cabo la textualidad de su autorepresentación y la construcción de su imagen de autora?, ¿cuáles son los actos autobiográficos que lleva a cabo para esta construcción? En los apartados

subsecuentes de este capítulo buscaré explorar y resolver estas preguntas a través de la lectura de la obra autobiográfica de di Prima.

5. “It’s essentially nobody’s business but my own”: La construcción de una subjetividad desafiante en *Recollections of My Life as a Woman*.

Entre los más de treinta libros escritos por Diane di Prima desde 1958 (año en que publica su primer poemario, *This Kind of Bird Flies Backward*) encontramos poca prosa: si bien varios de sus libros de poesía contienen cuentos o fragmentos, su obra es esencialmente poética. Dos textos en prosa son inequívocamente autorreferenciales: su autobiografía *Recollections of My Life as a Woman*, y sus memorias eróticas *Memoirs of a Beatnik*.³¹ Antes que nada es pertinente mencionar un marcado desfase temporal entre los dos textos: di Prima escribe su autobiografía *Recollections of My Life as a Woman* en las décadas de 1990-2000, que narra, como veremos aquí, el periodo que va desde su infancia hasta alrededor del final de la década de 1960, mientras que escribe las memorias eróticas *Memoirs of a Beatnik* en 1969. Estas cubren de manera condensada los primeros años de su vida en Manhattan, es decir aproximadamente de 1953 hasta 1958. El desfase temporal y narrativo se expresa en dos voces autobiográficas, dos “yo” narradoras y dos “yo” narradas, y brinda varios puntos desde donde problematizar la imagen autoral de di Prima. Aunque abarco estos puntos en la discusión sobre sus memorias en el segundo capítulo, no por ello se trata meramente de un enfoque comparativo; el objetivo es revelar de qué manera la autorrepresentación en un texto de carácter pornográfico contribuye a crear un relato memorialístico en términos de arte y experimentación, y al mismo tiempo mostrar cómo la autora se apropia de un género muy codificado para trasgredirlo y revertir, contaminar y parodiar sus convenciones. En este sentido las memorias eróticas y la sexualidad radical que articulan forman parte de la primordial inasibilidad de la protagonista en términos definitivos.

³¹ Para el año 2020 estaba prevista la publicación *Spring and Autumn Annals*, también prosa.

Sin embargo, esa discusión forma parte de un capítulo ulterior; en este apartado, me enfocaré en la primera, una obra autobiográfica publicada en el 2001 por Viking, mientras que las memorias serán objeto de discusión en el segundo capítulo de esta tesis. A esta fuente se añade información recolectada en documentos personales de la autora, así como en manuscritos y pruebas editoriales de ambos libros que vendió a lo largo de las últimas décadas. La elección de este texto corresponde a los fines de este capítulo, es decir, mostrar que di Prima construye su imagen de autora, desestabiliza los límites de las narrativas culturales y colapsa una serie de binomios rígidos a través del paradigma de sinuosidad de la experiencia femenina. Además, la lectura de su obra autorreferencial proporciona conocimiento biográfico útil para abordar su obra poética temprana en los capítulos subsecuentes.

La autobiografía de di Prima, *Recollections of My Life as a Woman*, es a la vez un relato de aprendizaje y de búsqueda de identidad, un documento histórico y cultural que describe un periodo corto en un lugar específico que fue especialmente fértil para la creación y actividad artística, así como una mimesis de la memoria y una negociación de la subjetividad. Presenta características del *Bildungsroman* y del *Künstlerroman*, en el sentido en que narra la trayectoria de la protagonista desde su nacimiento, describe detenidamente su infancia y el descubrimiento de su vocación, para enseguida relatar las diferentes etapas de autorrealización y de construcción de identidad a través de su ambición artística, sus fracasos y sus éxitos.³² Estos aspectos identifican al texto diprimiano con los paradigmas de la autobiografía clásica, reproduciendo el mito del individuo como sujeto autónomo que alcanza su pleno y singular potencial a través de una serie de experiencias formativas. Sin embargo, este modelo narrativo no se encuentra trazado en forma lineal, sino que se va desviando del paradigma clásico conforme se desarrolla la narrativa, en un ir y venir entre el género convencional de historia de vida y un texto más denso y complejo, marcado por rasgos

³² La cronología de la narrativa, escrita en la década de 1990, cubre sus primeros treinta años de vida, es decir el periodo que va desde su nacimiento en 1934 hasta alrededor de 1966.

polifónicos e incertidumbres genéricas. Se compone de fragmentos holgadamente ligados entre sí, pero muchas veces interrumpidos por anécdotas, saltos cronológicos, cartas, sueños, párrafos en cursivas, escenas breves y entradas de diario, cambios de voz y de temporalidad de pasado a presente y de primera a tercera persona, dando como resultado final un *collage*. En este sentido no sólo recurre a una de las técnicas apreciadas por los artistas beat, sino que el texto imita la memoria, narrando los recuerdos con imágenes y sensaciones de diferentes niveles de consciencia articulados en una trayectoria de vida.

Además de todo lo anterior, *RLW* es el relato de sobrevivencia de una mujer poeta, sujeto que se desvía de formas de vida convencionales para individuarse y cumplir sus ambiciones de escritura y de experiencia. La importancia del cuerpo en la infancia y la adolescencia, así como su relación con él en los campos de la educación, la sexualidad y la maternidad establecen el punto de partida en su encarnación—en el sentido del habitar su cuerpo—el tronco desde donde ramifica su desarrollo como artista y sujeto social. Así, su corporalidad es un eje a través del cual se pueden leer las estrategias implementadas por la autora para crearse un espacio y una voz encarnada como mujer, poeta y madre en un medio contracultural profundamente hostil a la agencia femenina y a su representación subjetiva. A su vez, la autorepresentación encarnada permite situar al cuerpo en la historia social, personal y literaria, como tensión formativa de su identidad alterna y desafiante a la narrativa establecida.

En cuanto a los aspectos editoriales, el libro propone una serie de paradigmas que son fundamentales al contrato de lectura y significativos en la construcción de su imagen de autora.³³ La portada presenta dos subtítulos discretos: “*The New York Years*”, y abajo, más discreto aun: “*a*

³³ Esta es la primera vez que publica con una casa editorial corporativa, todos los textos anteriores fueron auto-publicaciones o colaboraciones con editoriales independientes. Di Prima relata haber tenido varios desacuerdos con Viking Press, primero porque en un primer tiempo el editor cambió su prosa vernácula a un inglés estándar, luego porque tuvo que indicar cuáles de los personajes todavía estaban vivos, y entre ellos quiénes podrían demandar a los editores por cuestiones de privacidad. Como sucede a menudo con textos autobiográficos, le pidieron cambiar o eliminar nombres que pudieran presentar problemas de orden jurídico. “We ironed things out. And I was sworn to silence”, comenta en una entrevista llevada a cabo en 2001 por Jonah Raskin.

memoir”, con una foto de 1959 que representa a di Prima sonriendo, muy joven, sentada sobre un piano frente a algunas personas.³⁴ La poeta tiene abierto entre sus manos un ejemplar de su primer poemario *This Kind of Bird Flies Backwards*. La foto refiere directamente a su estatus de autora, y equivale a indicar “autora de tal libro” o “de tantos libros”. Di Prima refleja toda la seguridad y el *cool* que puede tener una joven poeta beat leyendo frente a un público atento. El peritexto editorial la describe como una mujer excepcional, y hace hincapié en su compromiso con la vanguardia y la subcultura artística de su época. La foto, así como la correspondencia entre el nombre de la portada, el de la narradora y el del personaje principal de la narrativa cumplen con la condición básica del pacto autobiográfico planteado por Lejeune. Otra función que cumple el diseño de la portada es la historicidad del relato: el ambiente de la foto, la ropa, el cartel que anuncia “Gas Light Café” crean la expectativa de que se trata de un documento histórico.³⁵ Esta dimensión funciona como una manera de sumar autoridad al relato personal, además de identificarla con un periodo específico, lo cual viene reforzado en el texto mediante la dominación del tiempo subjetivo por un tiempo colectivo que traza una época bien identificada en la que se halla circunscrita la historia individual.

La mención de “As a Woman” en el título podría leerse en oposición a los “men” que representan la mayoría de los personajes del relato, sin embargo, aunque di Prima escribe este libro entre 1990 y 2000, cuando tiene entre sesenta y setenta años, tiende a favorecer el modo descriptivo, evitando generalmente articular explícitamente un discurso crítico sobre las relaciones de poder que imperan entre hombres y mujeres en momentos claves de la narrativa.³⁶ Empero, la

³⁴ La diferencia entre “memorias” y “autobiografía” es un tema polémico, que implica aspectos de minoría, de canon, de autoridad y de prestigio.

³⁵ El Gas Light Café fue un sitio famoso en MacDougal Street, Manhattan, que existió entre 1958 y 1971, donde leyeron poetas y tocaron músicos que luego fueron célebres.

³⁶ En varias entrevistas di Prima menciona que frecuentemente le preguntan acerca de su posición como mujer en medio de un grupo literario predominantemente masculino: “...I address that because I’ve been asked a million times, ‘What happened to the women of the Beat Generation?’” (Entrevista con V. Vale, 2015). La recurrencia de esta pregunta parece provocarle algo de fastidio. Por ejemplo, termina una entrevista con Ellen Sazlow, diciendo: “Well I’m glad that we talked about the stuff we talked about. I was afraid we were going to do one of those endless numbers about women and the arts” (s/n).

mención de su identidad femenina en el título coincide con la importancia de su desarrollo corporal y afectivo como mujer a lo largo de la narrativa. El uso del artículo indefinido, en cambio, contrasta con la imagen de excepcionalidad que construye a lo largo del relato, identificándola como “una” mujer, entre otras. La elección del título, omitiendo “lo beat”³⁷ y presentando a la mujer, apunta hacia un proceso de identificación que alcanza más adelante, es decir en el momento de la escritura, a comparación de la voz y la figura que protagonizan las memorias eróticas de 1969, que llevan el título significativo de *Memoirs of a Beatnik*. En el caso de *Recollections*, como escritora con una trayectoria a espaldas en el momento de la publicación, podría asimismo estar respondiendo a expectativas genéricas de lo que hace que una historia de vida sea considerada representativa: la autobiografía de una autora que ya alcanzó un cierto reconocimiento y brinda al público el relato de su vida apela a narrativas que resuenan con ficciones de subjetividad masculina culturalmente privilegiadas, mediante las cuales se inscribe en lo que Sidonie Smith llama el “patrilinear contract” (*A Poetics* 52). La tentación de privilegiarlo como el relato de vida de una mujer excepcional es fuerte, y di Prima se encarga de reforzar esto a través del texto. Veremos más adelante que esta elección sustrae potencial feminista a la obra diprimiana en general y la identifica más con una postura desafiante al nivel individual, no colectivo. Asimismo, su relativo respeto del pacto de silencio en cuanto a las estructuras misóginas del mundo literario, si bien después de su periodo neoyorkino se irá transformando, la coloca en una posición de pertenencia al grupo masculino, como lo hace hasta cierto punto también su “excepcionalidad”. Como iremos aclarando, esto está relacionado con su ocasional adhesión al paradigma de la “mujer fálica” y el de la figura del autor como individuo singular y excepcional heredada del siglo XIX y transformada con la aparición del autor como celebridad.

³⁷ A diferencia de las memorias de la mayoría de las otras Beat, que como vimos recalcan la identificación con el movimiento desde el título de sus obras.

Las notas personales preparatorias a la escritura del libro indican: “This book is like a great preliminary cry —the voicing of the unvoiced— which will leave me free to be the writer I want to be— the poet I want to be—this book is the threshold to the next phase of my work” (UNC Special Collections, s/n). No está claro si con “free” se refiere a una expectativa de estabilidad económica o de rectificación/reconstrucción de una imagen, al establecimiento de una trayectoria en la historia, a su consolidación como poeta, o a todo esto y más cosas a la vez. Aunque no aparece en las notas preliminares, según la autora el proyecto original había sido un libro para sus hijas: “I wrote it initially for my own daughters. I wanted to describe the stupid things I did as a woman who bought into the macho-feminist myths and the Italian-American myths” (entrevista con Jonah Rasquin, 2001). Efectivamente, aunque el texto hace múltiples referencias a los papeles de género en los primeros capítulos, después pone un mayor énfasis en su identidad y su trayectoria como artista. El declarar haber caído en los mitos “macho-feminist” y los “Italian-American myths” es un primer indicio de la sinuosidad: veremos que a la vez que se apega a las narrativas sociales que dicta la convención, di Prima se aleja de ellas, y re-escibe esos mitos privilegiando sus narrativas personales de feminidad desafiante. También indica una forma de equivalencia supuesta entre machismo y feminismo que la coloca fuera de un posible cuestionamiento del desequilibrio que implican los términos. Al relatar una vida excepcional desde su experiencia subjetiva, la autora cuestiona los límites de las narrativas culturales dominantes acerca de la feminidad. Así, aunque muchas veces la protagonista se apega a las reglas patriarcales en la forma y en el fondo, es importante no restarle todo el potencial de resistencia: “Ultimately, every woman who writes autobiography ends up interrogating the prevailing ideology of gender, if only unconsciously and clumsily” (Smith 175). El resultado es un sujeto “open-ended”, de acuerdo con la multiplicidad de imágenes que ella misma elabora para su personaje; así, siempre sorprenden en las direcciones que toman, que en vez de ser rupturas torcidas o engañosas, en la interpretación que le daría una visión patriarcal, se alejan de la línea aceptada de gravedad, balanceando en las posiciones más

inesperadas, sinuosas, curvas y ondulatorias, revelando elasticidad en todas las tomas de riesgos: “I leaped. I was an acrobat in life as well as in art. I leaped often enough that it felt like a way of life./ Of death” (*RLW* 227-28). Su valoración de esta actitud arriesgada es uno de los fundamentos de su excepcionalidad, pero también la expresión de una confianza en la trayectoria desafiante.

Como se narra a ella misma infinita, abierta, los cambios que demanda son posibles sólo si se inscribe en estas sinuosidades. Esto muestra la sinuosidad relacional de su subjetividad: no hay una trayectoria recta, o circular, o progresiva, como sería el caso si siguiese el modelo del *Künstlerroman* tradicional, sino que su desarrollo de identidad se desvía una y otra vez de los modelos accesibles, apropiándose de ciertos aspectos y alejándose de otros en una constante negociación entre los centros y los márgenes: “I write this book to try to understand what messages I got about being a woman. How to do it. Or get through it. Or bear it. Or sparkle like ice underfoot” (*RLW* 26-27). Esta frase traza las diferentes formas que puede tomar su experiencia de “ser mujer,” a través de las narrativas que se inscriben en torno a ella (“what messages I got”), pero también su agencia propia (“how to do it”), lo que implica soportar, padecer (“get through it,” “bear it”) y finalmente crear su propia trayectoria ideal, con su propio brillo a pesar de la opresión y la represión que conlleva su educación como niña y la rigidez de la sociedad a la que pertenece (“sparkle like ice underfoot”).

Apropiación del discurso y patrilinealidad

Los primeros capítulos de *Recollections* son especialmente importantes y llaman a una lectura atenta, porque establecen los diferentes roles desde los cuales la protagonista va construyendo su propia imagen a través de la aceptación y el rechazo de ciertas filiaciones de parentesco y poéticas que sostienen esta imagen. Por un lado, ofrece una narrativa que destaca su excepcionalidad al ocupar una posición fálica y usurpando la voz masculina, y, por otro, la subvierte al usarla para transmitir la experiencia supuestamente “estrecha” del universo doméstico, brindando a través de

escenas detalladas del interior un texto que es más un registro de la cotidianidad que la construcción de una ideología personal claramente definida. Esto se inscribe culturalmente en lo que se considera la experiencia “femenina” y es fundamental a ese discurso patriarcal que esencializa a la mujer y le otorga ese *locus* como una característica innata. Sin embargo, lejos de glorificar lo doméstico, su valoración en *Recollections* resulta más en una ruptura del binomio público/privado, y en una tajante afirmación antiburguesa de que el arte y la vida cohabitan, de manera más o menos exitosa, pero al fin de forma inseparable. Al afirmar su legitimidad como autora, volviendo pública esa experiencia, lleva a cabo, sinuosamente, un movimiento de negociación entre su propia subjetividad y las narrativas culturales de la feminidad. Esto está claro si observamos cómo las voces masculinas dominan su relato, reafirmando la subordinación de lo femenino a la autoridad masculina, empezando por su insistencia en la filiación amorosa/ideológica con su abuelo materno Domenico Malozzi. Esta filiación es, empero, fragmentada, porque se salta deliberadamente una generación al desafiliarse de sus padres, de los cuales se esmera en diferenciarse. La ascendencia del abuelo es primordial para su propia identidad, porque representa a la vez el obrero anarquista revolucionario y el detentor del capital simbólico necesario para justificar y legitimar su vocación artística. También es el representante del ideal romantizado del italiano, un hombre auténtico con firmes valores humanistas, que las dificultades de una trayectoria de migrante no pudieron corromper. Significativamente, los párrafos que establecen matrilinealidad con sus bisabuelas italianas, presentes en el manuscrito, fueron excluidas de la versión final. En este sentido, independientemente de las razones que motivaron ese cambio editorial, en el texto final acaba por re-inscribir el mito de la patrilinealidad del discurso, a la vez que se lo está apropiando de la manera más conveniente, omitiendo la filiación con su propio padre.

Los primeros personajes femeninos que aparecen en su relato reproducen perfectamente el prototipo de la mujer silenciosa: “Grandma never complained” (5), “Those years must have been hard and sad for her, but I don’t remember that she ever complained” (8), contrastando con la

autoridad y la importancia de la palabra del hombre: “he (grandpa) told me stories...he read me Dante” (7). La larga descripción de una reunión (de hombres) en la que su abuelo toma la palabra y se gana el respetuoso silencio de los presentes demuestra la preponderancia de la voz dentro del orden simbólico: “At one point my grandfather begins to speak. Everyone is still to listen... I am proud of him, and afraid, but mostly amazed. His words have awakened my full acknowledgment, consent. I hear what he says as truth, and it seems I have always known it” (13). La última frase de la cita indica una anomalía, porque ella, como niña, es una intrusa en ese mundo lingüístico en el cual se construye la narrativa del poder y la autoridad. Su presencia es excepcional, casi herética. Es uno de los hilos que atraviesa todo su relato y la re-inscribe en uno de los paradigmas de los contratos de género: la mujer que toma la palabra y se apodera del lenguaje es una excepción. Así, en conformidad con el aparato simbólico patriarcal de la familia tradicional, los aprendizajes transmitidos por la mujer lo son a través de los sentidos: el olor a comida, la luz y la sombra, la sensación de la piel, mientras que adquiere los aprendizajes del hombre mediante lecturas clásicas, historias, la palabra, la voz, y en general elementos culturalmente valorados: “we listened to Italian opera...he (grandpa) told me stories...we would practice my bit of Italian together” (6-7).

A un lado de la re-inscripción de la filiación de parentesco a través de los abuelos, traza una filiación poética igualmente masculina, conformada por sus mentores en el campo poético e intelectual, principalmente Ezra Pound y John Keats. Este último sobresale como interlocutor imaginario, mientras que con Pound tuvo una breve correspondencia y lo conoció durante su visita al hospital psiquiátrico en el que estaba recluso el poeta. Como muchas personas jóvenes, Di Prima relata haber descubierto a Keats en la adolescencia, a través de sus cartas, cuya lectura la confortó en su deseo de dedicarse a escribir poesía, una vocación que interpreta en términos proféticos: “Seeing a life of striving, possibility of living with a vision...It was as if I remembered why I had come here. Fallen to earth” (77-78). Porque provoca la revelación de su vocación, Keats se vuelve una presencia, un mentor idealizado, una mirada que desde entonces rige su ambición y su escritura

mediante la cual se reivindica parte de un linaje literario. Esta estrategia establece una autoridad discursiva, y valida su vocación a través del poeta, para interpretarse públicamente en una cultura patriarcal y un género androcéntrico en el cual la historia femenina ha sido escrita por hombres, es decir ficcionalizada y silenciada (Smith, *A Poetics* 45). En este sentido es claro e igualmente significativo su silencio en torno a las figuras o los modelos literarios femeninos.

La construcción encarnada de los recuerdos

Ya mencioné que los capítulos que abren el relato autobiográfico diprimiano se centran en la memoria de sus primeros años y en las relaciones con los hombres y las mujeres que habitan el espacio familiar de su niñez. La voz traza los recuerdos afectivos primordialmente a través de imágenes sensoriales de luz, de sombra y de olores, en las cuales lo epidérmico es el órgano principal desde el cual se construye la memoria, y la primera forma que toma el cuerpo en la narrativa. Más adelante, las imágenes corporales se van ligando con la visión/la visibilidad y su trabajo como modelo, pero hasta la adolescencia se hace presente a través de las sensaciones epidérmicas y las relaciones hápticas entre ese órgano y el mundo exterior.

Así, el primer capítulo abre con una imagen háptica y olfativa positiva: “The light fell on my grandmother’s hands as she sat rocking, saying her rosary. She smelled of lemons and olive oil, garlic and waxes and mysterious herbs. I loved to touch her skin” (1). La piel es un símbolo importante de relacionalidad subjetiva, el límite entre el ser y el mundo exterior, la membrana física y simbólica a través de la cual permean las sensaciones, los recuerdos afectivos y las marcas de abuso y de invasión que caracterizan su relato de infancia: “(mom) hurt you even when she wasn’t mad: dressing, washing, everything was painful. *She* was a methodical hurter” (10, cursivas en el original). A través de la memoria de las sensaciones epidérmicas, la poeta construye un recuerdo profundamente negativo de esa relación interior/exterior. Jay Prosser sugiere que las memorias de la piel son fantasmagóricas, invadidas por el inconsciente (52). Podemos verlas así en el relato

autobiográfico de di Prima, quien las construye como un tejido dañado por agentes exteriores: “The body is pain. Is known from the inside out. Has no exterior. Is pain, grief, discomfort. Imploded anger... Most of my early memory of touch, all of my memory of my mother’s touch is pain” (*RLW* 33). Así crea una relación compleja con la piel: “My skin the interface was always red. From scrubbing, from battering, from starch, from shame” (38), en la cual su madre suele estar presente como agente de dolor, de cosificación, de deshumanización en el disciplinamiento del cuerpo de esta niña. Para Prosser, las autobiografías de la piel son catárticas, en cuanto revelan un ego epidérmico dañado en la memoria original de la piel. En este sentido, las memorias de la piel son “rememorias”, estructuradas en capas, al igual que la piel. Así, estas memorias son tanto una fabricación de lo que no pasó como un archivo de lo que si ocurrió; tanto ficción como hecho. “Indeed, the fact that we continue to invest the legibility of identity in the skin in spite of knowing its unreliability suggests skin to be a fantasmic surface, a canvas for what we wish were true —or of what we cannot acknowledge to be true” (52). Entonces, si el archivo biográfico de la piel es real, no significa que sea históricamente verdadero, exactamente como sucede con la autobiografía. De esta manera se construye lo que Bal y van Boheemen llaman “the structure of reality”, es decir, no es una realidad contenida en la ficción, pero tampoco en un discurso sobre la “realidad”, generando una visión del mundo selectiva, reductiva y particularizada (338).

De hecho, otro pasaje, que describe la forma en que su madre le daba pecho, revela hasta qué punto sus memorias refabrican la imagen que busca dar de ella: lo que narra no es el recuerdo (debió haber tenido menos de dos años) sino una reconstrucción textual del evento, que le permite dar testimonio del poder sádico que ejercía su madre. “My memory of nursing is painful and double, the breast held out like a weapon, a shield or wall between us” (23). Toma la palabra para crear una figura materna amenazante. Vale la pena preguntar hasta dónde su propia experiencia de dar pecho a sus hijos contrasta con lo que ella narra que fue la forma en que su madre la amamantó y hasta qué punto esto sirve para nutrir la ira que subyace la relación con ella. Sin embargo, una

frase en la misma página revela el carácter construido de sus recuerdos: “I have frequently argued theories of infant care with my mother to no avail. It is as a result of these ‘discussions’ that a picture emerges of the next few months of my life” (23). Es interesante notar que en este caso no duda de que el discurso de la madre sea consistente, cuando en muchas ocasiones sabe y afirma que este no concuerda con los hechos reportados por otras personas. Así, paradójicamente, y trazando la sinuosidad de su experiencia, la poeta de la maternidad implementa una estrategia de desmistificación de la imagen maternal, volviéndola ambigua.³⁸ Si bien representa positivamente la imagen de su abuela, rechaza por completo las prácticas de su propia madre, mas sin restarle potencial o valor a la maternidad como práctica vital y creativa.

De esta manera las imágenes corporales, lo sensual, los olores, la sensación de plenitud, totalidad, dolor o sufrimiento surgen en memorias que se originan en la figura femenina: su abuela, su madre, sus amigas del colegio, más tarde su primera hija. La ausencia de la madre de todas las experiencias positivas es obvia. Ella está presente como observadora o como agente de represión, un modelo de abnegación bajo el cual la niña siente una ira latente que la madre esconde bajo lo que llama “determined cheerfulness” (27) “as a form of terrorism” (28), una agresiva afirmación de que todo está bien. Esto es representativo de las omisiones o elecciones de lo que deja en el texto.³⁹ Así la imagen que crea de su madre re-inscribe la historia de silencio y sumisión que ella subvierte en el acto autobiográfico. A la par de que va creando la figura primordialmente negativa de la madre, admite la construcción ficcional que hace de este personaje lo opuesto a lo que es ella: en una anécdota que relata situada en los últimos años de vida de su madre, la describe expresando su

³⁸ Por otro lado y desde un punto de vista demográfico, a través de los cambios sociales importantes que tuvieron lugar durante la década de 1960, la generación de di Prima es ya una generación que puede permitirse una mirada crítica hacia la educación que le dieron sus padres. Los millones de lectores fieles a las prácticas del Dr. Spock cambiaron radicalmente los principios de disciplina y frugalidad interiorizados por las generaciones del *interbellum*. Además del contraste con la educación que ella da a sus hijos, di Prima escribe estas memorias entre 1990 y 2000, y recuerda y narra estos sentimientos negativos siendo madre de cinco y abuela de varios en una sociedad que había visto cambios radicales en las prácticas educativas.

³⁹ Cabe decir aquí que la lectura de las diferentes etapas y modificaciones de su manuscrito revelan decisiones autorales y editoriales que podrían dar pie a otras discusiones acerca del producto final.

frustración de dejar el mundo sin haber visto todo, “‘Isn’t it a shame’ she said fiercely ‘that we leave this earth without seeing everything there is to see on it’? It was then,” continúa, “in that eighty-two-year-old woman, that I recognized something of myself. Something that would not rest before seeing ‘everything there is to see’. Fierce hunger, *a glimpse out of her own father’s eyes*” (30, énfasis mío). Esta construcción le permite negar los lazos de filiación con su madre, reprimir la parte de su personalidad que la identifica con ella, y en un mismo gesto identificarse con la voz masculina (la del abuelo), saltándose a la madre o viéndola únicamente como canal de transmisión pasivo y modelo negativo, revelando apenas un chispazo de empatía en esta ocasión. Al operar esa represión se desentiende del *locus* donde se encuentra lo que culturalmente se relaciona con lo domesticado y por ende con lo desempoderado (Smith, *A Poetics* 53). Así la negociación entre los centros y los márgenes desde donde se posiciona para la construcción de su identidad implica fluctuaciones mediante las cuales adopta y a la vez se libera de las narrativas convencionales de diferenciación de género.

Esto es interesante en tanto que le adjudica valor a sus experiencias en un desdoblamiento subjetivo: aquí, la di Prima que aparece en el texto, como la autobiografía misma, es la creadora y la creación. Este desdoblamiento subjetivo se opera también al nivel del discurso sobre el propio cuerpo. Cuando la madre ya no está presente para disciplinar y peinar por horas el cabello rizado de la hija, ella misma empieza a aplicarse esta presión: “Spent innumerable hours staring at my breasts, trying to keep them from growing any bigger” (69). Enseguida añade: “It was never that I wanted to be a man...but to be a girl in a flat and streamlined body. The opposite of my thick red hair, my Italian figure” (70). Metaforiza la represión física aplicada por su madre en una disciplina de la forma corporal, de un ideal más discreto, que ocupe menos espacio, presente menos protuberancias, un ideal higiénico: “smooth, no curls, no frizzy places.” No quiere ser hombre, aunque tampoco una mujer...italiana. En su mitología, las mujeres que habitan cuerpos curvos ofrecen demasiadas partes vulnerables al mundo. Su ideal es una mujer contenida en líneas rectas, que no muestre

protuberancias y que se aleje del modelo corporal clásico mediterráneo. Así trasciende el sufrimiento físico experimentado en la infancia a través de la eliminación visual de la imagen corporal: “But I could never see it ...Couldn’t see my body. Only feel it as pain...I who could hardly see my face or feel my body, wrote them off as forbidden” (34-35) para más tarde desdoblar su subjetividad a través de su cuerpo de joven mujer. Cuando se muda a Manhattan gana dinero posando para pintores, e interpreta esta experiencia como un intento de ver el cuerpo que su sufrimiento infantil le orilló a negar: “Perhaps this is why I spent years of my life working as a model. Letting the aging painters of New York paint me over and over. I can ‘see’ art. I was looking for myself in it” (37). Su cuerpo adquiere presencia a través de la mirada cosificadora de los artistas y las representaciones que hacen de él, reduciendo la distancia entre ella y el arte hasta volverlos una sola cosa, de la misma manera en que su cuerpo se torna objeto de transacción en la familia italiana, sus tías palpándole los senos al observar satisfechas su desarrollo, sus tíos sugiriéndole encuentros sexuales casuales: “Joy of Italian family life, the men feeling me up as we tangoed, the women pulling at my breasts on the pretext of praising my ‘development’...Weird sexual innuendoes always in the air. What I bought, what I lost, with my body” (53).

Su relación con la belleza y con su imagen es otro aspecto complejo relacionado con la negación y separación de su cuerpo: “It was about this time that I made what I thought of as my decision not to be beautiful. Actually, I had no idea what I looked like. Too many years of grueling programming at the hands of Dick, of Emma, (sus padres) had left me blind to myself in the mirror. I simply couldn’t *see* what was there” (114, cursiva en el original). Una misma frase paradójica expresa la decisión de controlar firmemente su imagen y su incapacidad para aprehenderla. A través de su narrativa se ficcionaliza, encarna a un “tomboy”, adoptando una actitud defensiva, a la vez una forma de protegerse del abuso y una manera de adoptar la masculinidad de la vocación artística. Así, al llegar a la edad adulta ya no permite que se le escape su imagen, fuente de vulnerabilidad, sino que busca conscientemente tenerla bajo control, con el fin de desmentir la objetivación a la

cual está sujeta. En este sentido la mención que hace del espejo es interesante. Relaciona problemas de miopía que padece desde la infancia con un instinto de protección:

There was this ambivalence: one wanted to “look nice” but the cost was so high. There was the pain: prettier = more painful...And the whole process was external to yourself; it was not *you* who looked nice, but some external armor. Descended on you from the skies, or through the agency of your mother and her sisters...Better forget it. Better not see who you are. My houses have always had a paucity of mirrors. Better not to see at all. (36)

Podemos leer esto a través de la analogía entre el espejo y el texto autobiográfico como proyecto autorreflexivo (Anderson 65). En un gesto de repliegue, di Prima afirma la negación de su imagen en un texto que lleva como premisa el proyecto de auto-construcción. El no verse, no distinguir su propia imagen (física), es suplantado por la construcción narrativa de una imagen (textual), una distorsión de la supuesta “realidad” que implica la imagen en el espejo. Asimismo, la valorización de la estética poética y artística por encima de la estética material del cuerpo físico le permite descartar un aspecto fundamental del crecimiento de las niñas, es decir el peso de la belleza física y todas las formas de socialización que implica.

A través de la construcción de sus recuerdos inscritos en la piel, en la visión, en la apariencia, podemos visualizar cómo di Prima construye su imagen de autora a través de lo que desea inscribir y afirmar y de lo que decide callar o modificar. De esta manera se vuelve el producto de esa textualización del cuerpo, de un archivo memorial, un archivo de lo que quiere que se recuerde de ella como escritora. Construye así una infancia en la que ya le incomodaban las formas convencionales de corporalidad, la higiene, las dinámicas de la sexualidad y la belleza, para, a través de la valoración de esa tensión o incomodidad, desembocar en su identidad alterna.

“The life of the renunciant”: el ideal artístico

El deseo de liberarse huyendo de la casa familiar, la declaración de no buscar ser convencionalmente atractiva y el llevar una vida sexual y una maternidad desafiantes, todos aspectos radicales tanto en el plano personal como intersubjetivo, culminan y se articulan en torno a un deseo explícito de “ser poeta”. A los dieciocho años, mientras cursa el segundo grado de *College* en física,⁴⁰ deja la escuela y huye de la casa de Brooklyn para rentar un piso en Manhattan.⁴¹ Esto puede leerse como una sinuosa subversión y re-apropiación del *Künstlerroman*, ya que por un lado retoma el tropo de la heroína que se rebela para seguir su vocación artística, y, por otro, en su contexto social y de acuerdo a la falta de recompensas materiales que implica el dedicarse a escribir, esa ruptura no la lleva a otra etapa con la cual adquiere un estatus más valioso o prestigioso en los ojos de su familia o de la sociedad, sino que decidir vivir al margen es un acto radical de desapego del universo familiar y de afirmación de su autonomía. Textualmente, estos actos autobiográficos oscilan entre la subversión y el consenso en una sinuosidad que deja entrever que admite la incoherencia de su posición, pero oculta la paradoja con su bravado. De esta forma el mensaje es el siguiente: aunque pueda estar cometiendo fallas, el verdadero error sería negarse a cumplir con lo que le dicta su instinto, su mística esencializante, porque esa lealtad a su autenticidad es la coherencia última detrás de sus impulsos.

⁴⁰ Tiene un interés particular por las ciencias, más específicamente las matemáticas, a las cuales recurre como substrato en algunas de sus obras, como *The Calculus of Variation* (1972).

⁴¹ Los archivos personales de la poeta están llenos de sumas y listas de gastos de ese periodo. Ahí se puede leer, por ejemplo, que podía ganar 35\$ semanales trabajando de secretaria en una compañía de seguros, o repartiendo correo por 28.5\$. Sus cuidadosos reportes de gastos informan que la renta de un departamento en Hell's Kitchen en esos años correspondía a menos de 35\$ mensuales. No necesitaba, pues, en su forma de vida escueta, trabajar de tiempo completo para sobrevivir (ver archivos y *RLW* pp. 93, 124, 127, 159, 352, 355...): “By this time my working hours were down to a mere twenty a month. At three-fifty an hour modeling for the Soyer brothers or their friends, that came to seventy dollars a month. Rent was thirty-three...seventy dollars a month was quite enough” (127). También se deduce del relato que en las décadas inmediatamente subsecuentes a la Segunda Guerra mundial el empleo era fácilmente accesible en la ciudad, debido al *boom* económico de la posguerra.

Esta forma de desordenar la experiencia humana y perturbar el valor moral de las cosas representa a la protagonista como un ser voluntariamente alterno, diferente, y por ende excepcional, lo cual corresponde a una experiencia sinuosa, porque como lo expresa Ahmed, contraviene a la línea recta de la existencia progresiva: “To swerve or to deviate can *snap the bonds of fate*, understood as the forward trajectory of a straight line” (*Willful Subjects* 10, cursivas en el original). El sentido y el valor de su experiencia son validados por su impulso artístico, restándole valor a las narrativas femeninas culturalmente dominantes, y sumándoselo siempre a un ideal de artisticidad. “Choosing to be an artist...in the world I grew up in...was choosing as completely as possible for those times the life of the renunciant” (*Recollections* 101). Este ideal no sólo le permite demarcarse de una sociedad cuyos valores desprecia, “(k)eeping one’s hands clean, not engaging” y “to be an outcast was to be eternally innocent of the inflicting of pain”(102), sino también, de una forma típicamente contracultural, romantizar la marginalidad y el papel profético del artista, “...a vocation, like being a hermit or a samurai. A calling. The holiest life that was offered in our world: artist. One that required the purest flames. Clean lines of demarcation” (103), dándole, de acuerdo con su ethos contracultural, un sentido místico a sus actos desviados. Su desarrollo como artista presenta así un proceso que va del activismo artístico hacia el activismo político, el cual se hace mucho más presente en la segunda parte de su carrera, a partir de su establecimiento permanente en California. Cuando Tony Mofeit le pregunta, en 2002, si su visión de ella misma como artista ha cambiado con los años, responde resuelta:

In many ways, the vision is surprisingly still the same. Added to the original vision of the artist is that sense that one wants to be of use: to ease the burden of an almost totally dark world by keeping the spark of the imagination alive and glowing...to stay with the fact that one does the work for its own sake. All else becomes confusing and abstract...As for the life, it has been more samurai than hermit. No regrets, but the times called and still call for a certain amount of action. (100)

Así, el idealismo en su representación de la vida artística tiene claros tintes de romanticismo, pero, como veremos también en el capítulo que atañe al tema de su maternidad, le añade una visión femenina, es decir de una concepción de la mujer poeta como “the door into the world” (*Recollections* 230). Esto impide que su visión subjetiva se confunda con el individualismo, como podría pensarse a primera vista, sobre todo si observamos que la contracultura beat combina característicamente romanticismo y existencialismo.

Por otro lado, es importante subrayar que no sólo la bohemia, sino también la vida intelectual le permite escapar de la subordinación tradicional de su género y situarse en un mundo que valora el capital simbólico, poniendo de manifiesto un deseo transgresivo por el acceso a la autoridad y al prestigio del arte y de la literatura, así fuera un prestigio que sólo reconocían sus pares. En este sentido, la radicalidad intrínseca a esta vocación se puede leer también en términos genéricos, primero porque le otorga legitimidad a su presencia en el universo masculino del discurso, de la misma forma en que opta por identificarse con su abuelo y desidentificarse de su madre, y también porque su visión del arte como un camino “supremo” la engrandece y le da la autoridad necesaria para autonarrarse. Ser artista justifica así su pertenencia al “boy gang” (Ginsberg 80), que a su vez le otorga un reconocimiento: “I realize that there truly was this determinedly male community of writers around me in the 50s....But I never saw it then....Was this denial?...We walked together on the roads of Art...And seeing it thus made it possible for me to walk among these men mostly un-hit on, generally unscathed” (*Recollections* 107). Obviamente el *no ver* o el minimizar las desigualdades genéricas es significativo. En su visión, el arte, la praxis poética y todo ese medio eran primordialmente masculinos, pero no lo cuestionaba entonces, porque lo masculino era lo universal y no hacía falta detenerse a apuntalarlo, ya que hubiese implicado problematizar su propia pertenencia al grupo.

Así, de la misma manera que desgenerifica el mundo del arte, desproblematiza su presencia en la reunión de hombres con su abuelo. Empero, cuando relata su relación amorosa con una

pintora, a la que llama “Bonnie” en la autobiografía (un seudónimo para la persona real, Zella), articula algunas de las opresiones que ya en ese entonces percibía que pesaban sobre las artistas, como la culpabilidad, la falta de redes para el trabajo artístico y la falta de difusión a través de medios como las galerías de arte o las editoriales. Si bien su discurso incluye a la joven protagonista de la autobiografía entre las mujeres que atraviesan o padecen estas dificultades, se siente a la vez integrante de la tradición literaria masculina. Adquiere legitimidad también por su importante trabajo de publicación de revistas de poesía, que por años son un motor de difusión literaria en el *underground* neoyorquino.⁴²

...the “little mags” that were beginning to come out of the new writing— our new writing —and flood the city. There was very much the sense that we younger writers were a part of that life tradition, a sense of the continuity of the arc from Yeats to Robert Duncan and beyond. It was perhaps the first establishment where we, the writers, didn’t feel ourselves to be outsiders. Or even to be *in a tradition of outside* [sic]. *We were* the tradition and that felt good. (215, cursiva en el original)

Este pasaje apunta a una sinuosidad en el plano ontológico: a pesar de abrazar la marginalidad con entusiasmo, no problematiza la cuestión de la canonización en el ámbito literario; su ideal pueden ser Keats, Ezra Pound, los griegos o H.D., y ellos (ella y sus compañeros poetas) se inscriben en ese linaje ilustre como en una tradición, una continuidad poética e intelectual. Esta visión de “ser parte de” un tejido que trasciende el aquí y ahora, en el cual cada participante y cada participación cuenta para la imagen del Arte como práctica y expresión visionaria es muy importante, y se manifiesta numerosas veces en su obra.

⁴² Di Prima siempre estuvo interesada en los procesos editoriales, y a través de la auto-publicación aprende técnicas de imprenta. Es co-fundadora de Poets Press (que publica alrededor de treinta libros, entre los cuales varios suyos, pero también de Audre Lorde, Jean Genet, Jay Wright y Michael McClure) y de Eidolon Editions; co-edita la revista *The Floating Bear* de 1961 a 1963 con LeRoi Jones (a.k.a. Amiri Baraka), y posteriormente la sigue publicando sola hasta 1969. Asimismo contribuye durante varios años en importantes revistas de vanguardia como *Yugen* y *Kulchur*.

En este mismo sentido, el texto hace también múltiples referencias a “the scene”, subrayando el aspecto excepcional del *momentum* neoyorquino de la década de 1950, efervescente en cuanto a innovación en las artes, ya sea música, pintura, escultura, danza, cine, etc. En este contexto el término puede ser interpretado como indicador de la performatividad del “papel” de artista, lo cual indica cómo su identidad en ese momento se construye socialmente mediada por el discurso histórico y cultural. Esto es uno de los criterios que define lo que será incluido y lo que se excluye de la narrativa (Smith y Watson, *Reading Autobiography*, 34): el suyo es un *modelo* de identidad disponible en su contexto social, geográfico, histórico. La sinuosidad de este movimiento se manifiesta si observamos cómo di Prima abre espacios de agencia dentro de los diferentes sitios físicos y simbólicos en los que construye su subjetividad. Termina habitando estos espacios que en un primer tiempo rechaza, subvirtiendo sus usos para abrirse modos individuales de sobrevivencia y de resistencia.

El cambio de voz: fin de la etapa neoyorquina y desfase temporal de la narración

Es relevante mencionar que la voz narrativa presenta cambios importantes al alcanzar la mitad del relato, a partir de la narración de su relación amorosa con LeRoi Jones y el aborto no deseado del producto de esta relación. A partir de ese punto su prosa se caracteriza por un ritmo más sostenido. La aceleración la vuelve más fragmentada, y asimismo contiene un mayor número de pasajes autónomos que detallan su desarrollo artístico, su vida personal y sus relaciones sociales. Los años narrados en la segunda parte del relato describen un *coming-of-age* artístico y personal que describe una mayor implicación en otras disciplinas artísticas: además de la escritura, di Prima tiene un gran interés por la danza, arte que practica asiduamente durante varios años, pero más aun le interesa el teatro. Escribe varios guiones y actúa en algunas obras durante el periodo de existencia del New York Poets Theatre, un proyecto influyente en la escena contracultural neoyorquina, que funda en

1961 con su entonces esposo Alan Marlowe, LeRoi Jones, Fred Herko y James Waring. Sólo presentaban piezas de un acto escritas por poetas, muchas veces obras vanguardistas y experimentales, lo que les valió desencuentros con las autoridades, y en ocasiones serias represalias. En este ámbito, como en el de la pintura y la danza, sus relaciones con artistas de muy diversas disciplinas permiten a la poeta explorar otras artes. Esta inmersión en las diferentes áreas artísticas y la libertad experimental que se permite a través de diferentes medios es una característica muy beat.⁴³

El cambio de la voz en esta parte del relato corresponde a un cambio geográfico en la narrativa: relata su primer viaje a la Costa Oeste y su encuentro con los varios poetas y artistas que forman la comunidad contracultural que gravita alrededor de las ciudades de San Francisco y Los Ángeles. Otro evento importante es su matrimonio con el ya mencionado actor, *hustler* y modelo Alan Marlowe y los subsecuentes viajes que emprende con él y su creciente progenitura. Reporta su encuentro con las mujeres artistas de la Costa Oeste como una apertura hacia una comunidad femenina con la cual no contaba hasta entonces, y una liberación del *cool* neoyorquino: “To be here in San Francisco and appreciated by folks who for whatever reason didn’t seem to expect me to be extraordinarily wise, or cool, or have the keys to abundance; who never even asked what I was writing. ‘Working on’” (263). En esta nueva etapa se declara más identificada con ellas que con cualquiera de las mujeres que frecuenta en la ciudad, y las describe como más auténticas, un ideal en el que se quiere reflejar: “These women were free as I was, didn’t dream of marriage, or a dinette set, gave their love where they wished, with no hidden agenda” (265).

Por otro lado, la segunda mitad de su relato autobiográfico presenta las mismas estructuras narrativas que la anterior y sigue con la construcción de excepcionalidad, de desafío y de

⁴³ Me parece pertinente mencionar aquí que algunos otros aspectos que la identifican con los Beat son la apropiación de ciertos elementos de la cultura afro-americana y de su lenguaje para crear efectos rítmicos y musicales en la poesía, la experimentación con drogas psicodélicas, el recurrir al azar y a lo aleatorio para la creación literaria y la dignificación de la imperfección, lo crudo y lo sucio como material poético.

arrogancia, pero con un cambio importante, perceptible en la mirada de la narradora hacia la protagonista. Efectivamente, la primera parece gradualmente tomar distancia con sus posiciones, con su tendencia a seguir aventuras incongruentes en términos de comodidad, de confort, de lógica. En este sentido, y en el marco del desfase temporal que implica una autobiografía, la figuración que opera la autora, escribiendo en una etapa avanzada de la vida, es determinante para establecer su figura literaria, rectificar mitos, anécdotas o creencias y fijar una imagen que le permita y ayude a seguir su trayectoria como figura literaria. La autoficcionalización que genera su narración dentro de este marco vuelve difícil desprender la imagen de la poeta “real” de la di Prima que narra la autobiografía y la de la protagonista de la narrativa. Sus estrategias tienden asimismo a fusionar los tres personajes en una sola identidad, dado que induce al lector en una fábula íntima y por momentos hasta confesional, además e independientemente de las obligadas elecciones autorales y editoriales que conlleva un texto finito. Entonces, ese desfase temporal puede ser considerado como una toma de distancia en el tiempo y en el espacio, definiendo a la narradora en oposición a la autora textual en una diferenciación a veces mínima o nula, y a veces más evidente, como cuando brinca súbitamente a la narración en tercera persona y a la focalización en la singularidad y la agencia de la protagonista. Está claro que cuando hablamos del pacto autobiográfico definido por Lejeune al inicio de este capítulo salta a la vista el problema de la “identidad”, es decir la prueba irrefutable de que la persona que escribe es la persona que cuenta y a la vez la protagonista de la autobiografía. Si bien di Prima usa la primera persona para autonarrarse, así como un nombre idéntico y personajes y hecho verificables históricamente, su focalización corresponde a la de una mujer madura reflexionando sobre su pasado. Aunque se compromete tácitamente a contar la verdad, es evidente que la “verdad” es un concepto problemático, y un fenómeno altamente subjetivo.

Las dudas que provoca este titubeo entre la “verdad” y la figuración ficcionalizada se agudizan cuando justifica su toma de decisiones adjudicándolas a un inconsciente. Un buen ejemplo

es cuando relata su decisión de casarse con Marlowe, quien siempre le ha inspirado desconfianza y con el que reporta haber tenido varios desencuentros: “...it was a move that made no outward sense at all. Something deeper and other than logic was at work” (315). Sin embargo, podemos razonablemente sospechar en algunos puntos una razón más pragmática, en este caso posiblemente la expectativa de que Marlowe podía ser el proveedor económico de una familia que seguía creciendo. Después de varios viajes termina por instalarse unos meses con Marlowe y sus hijas Jeanne y Dominique en Topanga Canyon, California, donde se embaraza por tercera vez (compraron una casa con la ayuda de los padres di Prima, una decisión que resulta catastrófica *a posteriori*). Describe la relación con Marlowe en términos distantes como utilitaria y desprovista de amor. Esta posición de la protagonista de la autobiografía es problemática si se observa a la luz de los centenares de cartas amorosas que se escriben durante los años que dura su matrimonio (Marlowe emprendió varios viajes solo), que más allá de los aspectos prácticos y económicos que implica educar a los cuatro hijos que forman la familia, contienen una explícita carga emocional, incluso pasional.⁴⁴

El libro termina abruptamente, como si se hubiese apurado en acabarlo,⁴⁵ contrastando con los largos pasajes descriptivos y sensoriales, casi místicos, de los primeros capítulos: “We left the Broadway Central quite easily, almost lightheartedly, not realizing in some sense we were leaving Manhattan for good, not looking back, but eager for the new” (423). Concluye con un breve epílogo que resume tres décadas de vida en un par de frases cortas, y cierra con un “Maybe I’ll write about some of it sometime” (424). El contraste entre el comienzo y el final del libro resalta el carácter parcial de su relato (y posiblemente la existencia de una fecha límite para la entrega del

⁴⁴ Estas cartas se pueden consultar en los Diane di Prima Papers, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill o en las fotografías de estos archivos que conservo.

⁴⁵ Al parecer di Prima tuvo por un tiempo la intención de escribir un segundo tomo.

manuscrito): no acaba con su vida sino con una fase de ella, una de las características que distingue la biografía de la autobiografía.

Para concluir, los diferentes aspectos que se examinaron en esta sección muestran cómo la autoescritura de di Prima y sus tácticas de creación de una imagen de autora pueden leerse a la luz de las formas sinuosas de una experiencia femenina, para así resaltar su subjetividad radical. Las diferentes ocasiones en las que aparece ante ella una trayectoria, y efectúa una voluntaria y decidida desviación, un giro sinuoso, confluyen para nutrir y reforzar esa subjetividad individualmente femenina y desafiante. En este sentido retoma y reescribe las narrativas que le sirven en relación con diversos aspectos como la toma de la palabra, la agencia corporal, la experiencia de la maternidad, la imagen de su madre y la filiación que modela en torno a la ascendencia que quiere darse, ya sea en el parentesco como en la tradición poética. De esta manera, se apodera de la narrativa de su devenir artista para reafirmar, justificar, reescribir o reajustar narrativas anteriores y crear una imagen actual de su pasado, tal como ella desea dejarla, es decir la figura pública que aparece en la portada, definida individualmente como una mujer excepcional, a través de su propia narrativa y en el peritexto editorial.

La discusión sobre el texto autorreferencial de Diane di Prima en este primer capítulo introduce, por un lado, la intención general de esta tesis de aportar al proceso de reexaminación y contribuir a mostrar la relevancia del estudio de la obra diprimiana en el contexto más general de la falta de trabajo crítico en torno a las obras beat femeninas. Más específicamente, la exploración de su texto autobiográfico permitió mostrar cómo la poeta construye su imagen autoral y desestabiliza los límites y las líneas que constituyen las narrativas culturales, aplicándoles la forma sinuosa de la experiencia femenina, forma que constituye el prisma a través del cual leímos su texto. Vimos que la producción de una imagen propia infinitamente abierta implica que los gestos autobiográficos que inscribe sólo son posibles siguiendo las formas sinuosas. Como el modelo de identidad que le es disponible presenta primordialmente aspectos de feminidad convencional, la “yo” narrada se

empeña en empujar sus límites, abriéndolo a la posibilidad de elementos subversivos. Además, la examinación de un texto que retoma la experiencia de vida mediada, primero por la memoria y luego por la construcción textual, en una mediación forzosamente alteradora y subjetiva, permite situar el cuerpo como un lugar desde donde ramifican los múltiples aspectos de su personalidad literaria. Por un lado, la construcción de los recuerdos a través de la memoria somática reafirma el funcionamiento de la escritura como práctica de encarnación, y por el otro la afirmación de su agencia a través de la experiencia de la maternidad, es decir *corporalmente*, introduce los aspectos de relacionalidad entre el deseo y la voluntad y sus expresiones materiales cuya marca se manifiesta en el cuerpo que exploraremos en los capítulos siguientes a través de otros textos diprimianos.

Retomaremos la articulación del espacio geográfico y la relación con el contexto urbano en el tercer capítulo, en el cual discuto su filiación con la tradición poética urbana y la transformación de su voz poética hacia una madurez que refleja mucho más la valoración de lo místico y lo pagano que prefiguran la búsqueda espiritual de la época *hippie* en la década de los sesenta. Antes de ello, en el segundo capítulo, en la continuidad del tema de la autorepresentación, revisaremos otro texto autobiográfico como un texto de autoficción erótica para apuntalar su potencial como archivo de la memoria cotidiana y como forma de relatar el cuerpo y el deseo alterno, o al menos en una posición ambigua respecto a las narrativas pornográficas convencionales. En este sentido continuaremos trazando la permeabilidad y el desbordamiento como características de la obra diprimiana temprana.

CAPITULO 2

Memoirs of a Beatnik: trascendencia y memoria en la escritura pornográfica

Introducción

A veces repertoriado como ficción, a veces como autoescritura, otras como literatura erótica, *Memoirs of a Beatnik* es un texto fundamental en la obra diprimiana, que pone de manifiesto interesantes complejidades a nivel textual y genérico, así como desde el punto de vista de las posibilidades de trascendencia, aquí más específicamente la trascendencia del sueño húmedo para crear archivos memorialísticos referentes a una época determinada. Esta trascendencia se expresa genéricamente en la alteración y el desborde de un género (la autoescritura) hacia otros, populares (la revista femenina, el pastiche, el relato pornográfico) y canónicos (las memorias), y pragmáticamente en la instrumentalización de la encomienda muy específica de una casa editorial para producir una rendición histórica de la contracultura y la bohemia neoyorquina de los años 1950, recurriendo a la trama de la autorrepresentación erótica. Con estas consideraciones en mente, en este capítulo desgloso las diferentes formas en las que, por un lado, di Prima transgrede límites genéricos en la escritura y en el campo de lo que se considera pornográfico, y, por el otro, cómo la protagonista de las memorias, al llevar a cabo una crítica de los valores sociales de la época, transgrede los códigos de la representación erótica femenina tal y como suelen ofrecerse a las lecturas masculinas. Veremos que la experiencia de la promiscuidad sexual se maneja como una forma de resistencia a los valores de la cultura predominante y es en este sentido una afirmación de agencia corporal. Así, el texto diprimiano está lleno de referencias a la liberación corporal y psíquica y a la práctica de una libertad individual que expresan un rechazo de los valores represivos de la sociedad en la que se desarrolla la trama y a la vez una reapropiación transformativa de la experiencia subjetiva.

Comienzo mi exploración con consideraciones generales sobre las posibilidades de lectura y escritura que brinda el texto pornográfico para resaltar la relacionalidad performativa que propone,

y enseguida repaso el debate crítico que se desarrolla en torno a la pornografía y el erotismo y su relación con la crítica feminista. Después de delinear la historia editorial de *Memoirs of a Beatnik*, propongo una lectura que afirma que la forma pornográfica a la que acude di Prima es una coartada, un pretexto para escribir la historia de un florecimiento artístico en un periodo determinado en Nueva York. Esto también revela cómo en varios puntos significativos la autora se aleja del estereotipo de la mujer fálica que predomina en muchos textos eróticos para proponer no en sentido estricto una deconstrucción de las dinámicas genéricas de poder, sino una reapropiación y subversión de estas dinámicas, creando un autorretrato en mosaico compuesto de varias capas de identidad subjetiva y corporal. Para comentarlo me detengo en algunos de los aspectos políticos del texto, más específicamente subrayo cómo opera una reapropiación y distorsión del *cool* como postura estética y relacional. Con ello quiero demostrar de qué manera di Prima subvierte un tropo contracultural tradicionalmente masculino, al evitar asumir de lleno el papel de la mujer fálica, y al crear una utopía sexual y subjetiva que no corresponde a, ni representa, los juegos de poder que tradicionalmente estructuran la intención erótica. Concluyo el capítulo exponiendo cómo la autora juega con los arquetipos del género literario a través del pastiche, la parodia y la inverosimilitud, creando una doble ficcionalidad, primero al nivel del pacto de lectura y la veracidad que supone, luego al nivel de la performatividad sobre la cual se basan las representaciones de la sexualidad y el deseo en los textos pornográficos, para proponer una forma de exploración centrada en el cuerpo. Esta tensión entre la forma y el contenido revelan la elección del género pornográfico como una coartada para, por un lado, construir un archivo histórico de lo cotidiano en la ciudad, y por otro, llevar a cabo una sátira de la familia y de los valores cada vez más mundanos de los círculos artísticos. Esta coartada finalmente culmina en una revisión del deseo y la corporalidad como formas transgresivas de ampliar e intensificar la experiencia y acceder a la trascendencia a través del cuerpo y los sentidos.

1. *Memorias eróticas/autoficción pornográfica y lectura corporal*

En el capítulo anterior dediqué un apartado a la controversia que genera la definición del género autobiográfico en el campo crítico y filológico. En el caso de las memorias eróticas o pornográficas, a la cuestión de la autoescritura se suma la de la representación sexual, que implica una dificultad suplementaria ligada a la definición de las expresiones artísticas sexualmente explícitas. Esta dificultad se encuentra, para empezar, en los mismos términos. Podemos vislumbrar que generalmente la diferenciación entre lo que se califica por un lado de erótico o por el otro de pornográfico suele basarse en evaluaciones estéticas que tienen más que ver con la opresión elitista del “buen gusto” o con cuestiones de canonicidad que con criterios objetivos observables.⁴⁶ En cuanto al uso de uno o de otro, en mi lectura he notado que “pornográfico” se utiliza de manera inequívoca para formas de representación sexual muy explícitas (como el cine, la fotografía, algunas formas de ilustración animada, etc.), y “erótico” se refiere a representaciones presumiblemente más bajas de temperatura, es decir más sutiles o estéticas de la sexualidad (como el arte canónico y la literatura). En términos literarios, Joel Gwynne lo define de una manera distinta, afirmando que lo erótico es un género textual más que visual, usualmente producido por mujeres y pensando en una audiencia de tipo élite (12). Desde su punto de vista, la pornografía, en cambio, sería generalmente asociada a la cultura de lo visual, producida por hombres para el consumo de una audiencia masculina y masiva (66). Difiero de esta afirmación un tanto conservadora que me parece ir en el sentido de la definición delineada al inicio de este párrafo, es decir que relaciona lo erótico con el buen gusto (aquí con una cualidad que sería, entonces, asociada a lo femenino, y, de manera contradictoria pero aun más problemática, a la élite) y lo pornográfico con una producción menos “artística” y más masiva. Sin adentrarme más en la historia del género literario ni en lo cuestionable que confiere relacionar un género con “las masas”, me parece que surgen a simple vista algunos contraejemplos canónicos que complican esta diferenciación.

⁴⁶ Ver Laura Kipnis, Stephen Mumford y Angela Carter.

Efectivamente, en un cuestionamiento de la definición de Gwynne podemos observar que hay casos de “pornografía” en los que la autora o el autor se da el tiempo para profundizar en el desarrollo psicológico y afectivo de los personajes (característica que sería una manifestación de su literariedad, por ende más cercana a lo erótico), como en la obra del Marqués de Sade, o más contemporáneamente en Nicholson Baker, y casos clasificados como “erótica” en que los personajes son intercambiables y las escenas son explícitas, falocentradas, y a veces de plano violentas, lo cual los acerca a la pornografía, como en los textos literarios de Anaïs Nin y Gay Talese, o, en otro registro, en los cómics de Milo Manara y Paulo Eleuterio Serpieri.

Por el contrario, un aspecto que me parece valioso en el análisis de Gwynne es que articula la complejidad que presentan ciertas memorias femeninas, textos íntimos por definición, como contra-narrativas a los relatos públicos sobre sexualidad femenina, los cuales en su mayoría se enfocan en prácticas y comportamientos que permanecen dentro de los márgenes de la aceptabilidad social. Asimismo, el carácter privado de las memorias crea la expectativa de que sus voces están entregando experiencias que son totalmente genuinas, predominantemente confesionales y, en algunos casos, muy controversiales (39). Tornándonos nuevamente hacia la dificultad de hallar una definición para el género literario sexualmente explícito, podemos ver, entonces, que situar y comprender estas memorias como pornográficas o como eróticas implica negociar entre campos que son contradictorios, divisivos y frecuentemente polémicos. Además, ninguno de los dos términos ni sus asociaciones correspondientes se adaptan totalmente a la forma y la función de la autoescritura, un género que se define como no-ficcional (66). Por ende, aunque no me parece convincente ninguna de las propuestas, considero que *Memoirs* se presta aunque discutiblemente al uso intercambiable de cualquiera de los términos, ya que de acuerdo con lo que veremos más adelante, el texto diprimiano en cuestión no podría definirse ni como “erótica femenina” ni como “pornografía”, porque presenta instancias en las que subvierte ambos epítetos o juega a caricaturizar las representaciones culturales y los pre-textos sobre la sexualidad excesiva del “beatnik”,

“caricaturing the caricature” (Paniccia Carden 33). En este sentido el texto reúne y superpone características de diferentes géneros como el *coming-of-age* artístico o *Künstlerroman*, las memorias íntimas, lo confesional, lo pornográfico, el romance erótico, la revista femenina, etc., creando un pastiche que impide definirlo expresamente como perteneciente de manera más categórica a alguno de estos géneros.

Me interesa aquí, sin embargo, afinar la reflexión general sobre el funcionamiento del texto sexualmente explícito, así como la forma en que su intención es primordialmente una afectación sensorial, es decir que su objetivo y condición de éxito se encuentran *corporalmente situados* en el lector. De manera similar a lo que ocurre con la autoescritura, es difícil brindar una definición clara de esta clase de textos (Kappeller 1, Maingeneau loc 147); el único punto en el que parecen coincidir los y las autores/as es en su principal objetivo: provocar excitación sexual en quien los lee (Maes 1, Sontag 208, Frappier-Mazur 109). Esta característica, a fin de cuentas bastante difusa, problematiza tanto formas de escritura como de lectura, y podría estar sujeta a amplios debates sobre psicología social y los mecanismos del deseo, así como la relación de éste con la experiencia estética. Aun así, encuentro muy pocos códigos académicos que brinden pautas claras para reflexionar sobre los textos pornográficos. De hecho, en un texto que estudia la literatura pornográfica mediante un análisis textual de sus características y sus transformaciones a través de la historia, el académico francés Dominique Maingeneau la designa como “paraliteratura”,⁴⁷ dentro de la cual opera otra subdivisión entre los escritos de pornografía canónica y la literatura prohibida. Retengo aquí del estudio (un tanto escolar) de Maingeneau el postulado que la literatura pornográfica, más que un género, es en realidad *una forma de enunciar*. Esto coincide con la constatación de que las relaciones que existen entre, por un lado, textos no pornográficos que presentan pasajes sexualmente explícitos, y, por el otro, textos pornográficos que incluyen largas

⁴⁷ No en el sentido postestructuralista (ver Rosalind E. Krauss), sino como una forma de cultura popular no reconocida como literatura.

digresiones desligadas del ámbito sexual o personajes cuya psicología es tan elaborada como en cualquier texto “literario”, son demasiado variadas para que sea pertinente hacer una distinción contundente entre textos pornográficos, eróticos, explícitos, obscenos, etc. Además, todas estas consideraciones están, obviamente, situadas en contextos históricos y culturales.

En cambio, la *enunciación pornográfica* nos remitiría a la intención excitante, mencionada anteriormente, es decir a la performatividad del texto cuya intención es activar y afectar los receptores sensoriales de los y las lectores/as. Si aceptamos que de una u otra forma gran parte de la literatura actúa sobre los sentidos, podemos pensar que la literatura erótica se focaliza en los sentidos relacionados con el deseo sexual, aunque no se puede afirmar que excluya la excitación de otros placeres, menos sensoriales, como lo haría un texto literario cualquiera. A estas alturas surge otro problema, que le da un giro interesante al proyecto delineado anteriormente: por su naturaleza sensualista, se podría afirmar que el texto erótico no se presta a ser estudiado como los otros textos literarios. Aunque posiblemente el goce de otras formas literarias también pueda hallarse afectado por la lectura crítica (y tomando en cuenta que la lectura crítica sin duda contiene sus propias formas de goce), en el caso de la pornografía, ésta socavaría total e irremediablemente la intención fundamental del texto. Porque la relación cara-a-cara entre el/la lector/a y el libro se hace aquí más evidente que en otros géneros literarios, es imposible olvidarse de uno/a mismo/a en la relación con el texto: hay una apertura intencional en la cual el/la lector/a puede introducir una mirada imaginaria (Carter 14). Si este/a no participa voluntariamente en este juego de inmiscuirse, en un simultáneo abandono sensorial, la intención erótica falla. En este sentido, la base específicamente *performativa* que conlleva provocar la excitación sexual crea pactos genéricos entre escritor/a y lector/a que son distintos a los de otras formas literarias, y se basan en las mecánicas del voyeurismo: el/la lector/a está escondido/a detrás del texto mirando escenas puestas ahí para provocarle gozo sensual. En resumen, lo que quiero subrayar aquí es que el leer pornografía con mirada crítica equivale a anular el efecto pornográfico.

En un intento de elaboración de una crítica pornográfica constructiva, el investigador sueco Magnus Ullen desarrolla un argumento a favor del estudio del texto pornográfico, no por su contenido, sino a través de la forma en la que se lee, analizando “the hermeneutic aspects of masturbation” (3). De la misma manera, Hans Maes, citando a Stephen Mumford, menciona que la diferencia entre arte y pornografía no está en la obra sino en la mirada, “in a pornographic way of seeing” (59), postulando entonces una necesaria disposición del/de la lector/a a ser afectada corporalmente. Entre esta afirmación y la de Maingeneau, quien sugiere que la pornografía es una “forma de enunciación” se perfila la interacción entre la escritura y la lectura: el texto pornográfico, para ser exitoso, debe constituirse del encuentro de la intención excitante y de la disposición sensual. Comprobaremos esto más adelante, en el análisis textual, al ver cómo la *mise-en-scène* pornográfica es un juego performativo.

Respecto a los aspectos autoficcionales, de una manera similar a lo que sucede en torno a la intención pornográfica, la interacción o la participación del/de la lector/a en la construcción de la narrativa se lleva a cabo también en relación con la autoescritura ficcionalizada, en la medida en que se activa la supuesta o esperada veracidad de las memorias (véase la discusión acerca del pacto autobiográfico de Lejeune en el capítulo 1). Retomando el cuestionamiento que plantea la autoficción sobre la relación entre lo real y lo ficticio en el texto, Alberca indica que, en la autoficción, el/la lector/a, al dudar entre lo que se asegura y lo que quiere o desea que corresponda a una realidad fuera del texto, posiblemente llevará a cabo investigaciones más o menos exhaustivas para verificar la información (el primer gesto sería googlearla). Igualmente en el caso de no hacerlo, el propio cuestionamiento del/de la lector/a ya demanda una toma de posición frente al personaje de la narrativa y frente al/la autor/a del texto, es decir que el pacto ambiguo de la autoficción, al implicar posicionamiento, demanda acción, y por ende interactividad (109). Aquí la identidad del/de la narrador/a se vuelve un problema frente al cual el/la lector/a tiende a tomar posición. Vemos entonces que dos aspectos interactivos sobrepuestos en la autoficción pornográfica son, por un lado,

la interacción que otorga la lectura corporal en búsqueda de la excitación sexual y, por el otro, la posición del/de la lector/a frente a la identidad del/de la narrador/a, con la (des)confianza que conlleva esta posición.

Como una manera de complementar y cerrar las reflexiones teóricas en torno a las representaciones literarias pornográficas y eróticas, quisiera, en el siguiente apartado, exponer cómo se ha acercado al género una parte de la crítica feminista. Esto nos ayuda a entender cómo se articulan los roles de género en este tipo de textos, y de qué manera los usa di Prima para, por un lado, jugar y llevar a cabo una crítica de los valores sociales de su época y de la caricatura de la “beat chick” libertina y promiscua, y por otro, dejarnos un archivo histórico de la vida contracultural en un momento y un lugar específico.

2. La pornografía en el debate crítico

Para introducir la reflexión en torno a la crítica de textos de índole erótico-pornográfico, quiero primero mencionar que, dado que los valores ligados a las expresiones y recepciones de la sexualidad son contingentes e históricos, al estudiarlas desde un enfoque feminista resalta que los textos eróticos y/o pornográficos, no se dejan leer fácilmente a través del lente de una ideología definida. En otras palabras, dada la tendencia de la ideología a inmiscuirse en la crítica, por más que se quiera tender a una forma de objetividad, la literatura cuya temática se funda en descripciones explícitas de actos sexuales rara vez cabe en prescripciones feministas de lo políticamente correcto. En realidad, el principal punto convergente entre los estudios sexuales y los estudios feministas es que parten de la premisa que tanto la sexualidad como la feminidad son prácticas construidas social y discursivamente.

Por otro lado, en el espacio académico, a diferencia del cine o de otras representaciones visuales de la sexualidad, la crítica de los escritos pornográficos o eróticos ocupa un espacio poco desarrollado (Maingeneau loc 2133), a no ser que se trate de obras canónicas, como los textos del

Marqués de Sade o de Georges Bataille,⁴⁸ — o de poesía erótica, la cual ha gozado de más prestigio. Además del problema que presenta su definición, la pornografía, escrita o visual, está también sujeta a un debate que muchas veces se aleja de consideraciones teóricas para centrarse casi exclusivamente en una discusión entre, por un lado, las consecuencias sociales negativas de la misoginia y las representaciones degradantes de la mujer que suelen caracterizar el género, y, por el otro, la libertad de expresión, que en los ojos de sus defensores, constituye la base inalienable de toda expresión artística significativamente transgresiva. Sin embargo, con poquísimas excepciones, los únicos que parecen tomarla en serio son sus detractores.⁴⁹ Efectivamente, hay una ausencia casi total de discurso que trate la pornografía como un medio expresivo en un sentido positivo (Kipnis 163). En *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Laura Kipnis articula un análisis de lo pornográfico en relación con las estructuras de poder y las teorías del inconsciente. Para ella, el estatus menor de la pornografía en el campo de los estudios culturales está ligado a opiniones estéticas que emanan de las distinciones de clase. Asimismo, critica las posiciones feministas anti-porno⁵⁰ que se fundan en las representaciones esencialmente misóginas de este género porque, entre otras cosas, este argumento no aplica a pornografía no-binaria como el porno transvesti o gay.⁵¹ La pornografía, para Kipnis, se asigna la tarea de violar enérgicamente el

⁴⁸ En estos dos casos, más allá de la naturaleza sensualista de sus textos, se observa que ambos son preponderantemente escritores con el proyecto intelectual de explorar el universo de lo transgresivo (Sontag 225).

⁴⁹ Aquí me refiero a la pornografía como expresión artística en general, ya que se puede considerar que en Occidente, a partir del *boom* del cine pornográfico en la década de los setenta la “literatura pornográfica” ha sido cada vez menos azotada por la censura y reprobación; por el contrario, algunas novelas pornográficas, independientemente de si las consideramos artísticas o no, se han vuelto *best sellers* y se declinan en una gran cantidad de productos derivados, generando enormes ganancias (por ejemplo *Fifty Shades of Grey* de E.L. James, descrito generalmente como “erotic romance”). Otras, en cambio, se toleran como literatura pero se censuran enérgicamente en su forma cinematográfica, como sucedió con *Viólame* de Virginie Despentes.

⁵⁰ Cabe aclarar aquí que el feminismo “anti-porno” suele criticar más la masculinidad tóxica muchas veces característica de la pornografía que la pornografía como tal.

⁵¹ Esto a mi parecer no impide que existan representaciones que transmitan y refuercen las opresiones, aunque no sean específicamente misóginas o no emanen de un contexto heterosexual o cisgénero. A menudo Kipnis tiende a extraer ejemplos y analizarlos desligados del contexto sistémico patriarcal, como lo ha hecho con el movimiento *#metoo* y el supuesto fenómeno del “sex panic”.

gusto, la delicadeza, la belleza y las convenciones sociales que constituyen lo estético. Así, lo pornográfico es lo anti-estético, y por ello le adjudica un papel importante a nivel político y filosófico (92). Aunque Kipnis no hace específicamente referencia a la literatura, sino en un sentido general a las representaciones pornográficas en el arte (de la segunda mitad del siglo XX), me parece que la literatura erótica cabe en su análisis como producto de creación artística. En ese mismo sentido, Maingeneau, retomando la noción de “paraliteratura”⁵², comenta que el texto pornográfico es un caso particular de ésta: por su misma naturaleza lleva a cabo una refutación radical de la sublimación sobre la cual se basa la elaboración estética (loc 1638).

Académicas como Susan Gubar y Susanne Kappeller, quienes han intentado definir las características del texto pornográfico, consideran que este requiere de nuevos paradigmas para las teorías de la representación y las políticas que articulan estas teorías (Gubar 714, Kappeller 10). En este sentido, Gubar le da mayor importancia al *contexto* de lectura, e indica que, por ende, las diferencias de género influyen de manera muy importante en la lectura de la pornografía. Esto nos situaría en un plano diferente al de la crítica del pacto autora/lectora que vimos en la autobiografía, orientándonos hacia un contrato de lectura del texto pornográfico en el cual tanto el género del lector como el que caracteriza la *escritura* (es decir, puede ser escrito por una mujer en la voz masculina) son relevantes al análisis. Por su parte, Lucienne Frappier-Mazur, en un intento por definir algunas marcas de la diferencia entre escritos eróticos masculinos y femeninos en un contexto histórico, indica que generalmente la erótica femenina invierte las estructuras de dominación sin descentralizarlas, es decir que aunque a partir del siglo XIX la pornografía femenina haya empezado a alejarse de los esquemas de dominación masculina, raramente llega a cuestionar la premisa de que el erotismo está fundado en relaciones de poder (126). Naturalmente, se requiere

⁵² Las comillas indican mi rechazo al uso de esta división, tal como lo explica Ursula K. Le Guin en Freedman: “...it exists. What i’m (sic) saying is I don’t want to *perpetuate* this division. So I would always put it in quotes.” (110, cursiva en el original).

mucho más que simplemente voltear la ecuación para desactivar los estereotipos de los papeles de género. Como lo indica Gwynne, mientras que el potencial feminista de las memorias eróticas escritas por mujeres parece basarse en una nueva formulación de subjetividades femeninas sexualmente empoderadas, con frecuencia esta construcción se ve socavada por la prevalencia de la figura de la mujer fálica (9).

Así, en la pornografía, los roles de género son repetidamente naturalizadas a través de metáforas binarias. En ellas, la sexualidad es fuente perpetua de “naturaleza” (Soriano 29). Si consideramos que el sexo y la sexualidad están tan mediados por el discurso como el género, la perspectiva según la cual los géneros literarios “tienen género” obedece a la lógica de jerarquización sistemática que ha contribuido a naturalizar las relaciones de género en la experiencia. Equivale a pensar que tanto al nivel de los y las escritores/as como de los y las lectores/as hay una “división” espontánea, es decir formas femeninas y masculinas. Michèle Soriano recurre a ejemplos extraídos de los géneros policiaco y pornográfico (los que se publican son en su mayoría escritos por hombres, y en sus formas clásicas tienden, como he dicho anteriormente, a “naturalizar” los modelos de identidad genérica heteronormativos y conformes a las relaciones sociales dentro de nuestras sociedades patriarcales) para hacer un paralelo entre esa jerarquización literaria y los sistemas de categorización que estructuran nuestra relación con el mundo.⁵³ Estos sistemas, promovidos a través de géneros literarios, funcionan como principios de diferenciación y jerarquización en el campo literario.⁵⁴ Este punto de vista libera a la crítica del supuesto de la identidad genérica de los géneros literarios: ya no se trata de postular el “sexo” de la escritura (según el cual habría una escritura femenina y géneros femeninos, diferenciados de la escritura masculina y de los géneros masculinos), sino de concebir una relación *sexuada* con las prácticas literarias, o, más exactamente, una estructuración de estas prácticas en función de estas

⁵³ Véase Mijail Bajtín. *Esthétique et théorie du roman*.

⁵⁴ Véase Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte*.

construcciones del “sexo del conocimiento”, y de las exclusiones y discriminaciones que instituyen (30).

De acuerdo con esto, podemos establecer que, por parte de una mujer o de cualquier otro grupo considerado minoría, el respeto o no de los modelos canónicos solicitan, el uno como el otro, una lectura política (Frappier-Mazur 107). En este contexto, parafraseando a Carter en su polémico libro *The Sadeian Woman*, las relaciones sexuales, especialmente cuando son heterosexuales, siempre evidencian la naturaleza de las relaciones sociales de la sociedad en la cual se inscriben. Si estas relaciones se describen de manera explícita, surge una crítica, así sea una crítica no-intencional (20). Si leemos *Memoirs of a Beatnik* a la luz de estas consideraciones, veremos que, intencionalmente o no, Di Prima realiza un cuestionamiento de los papeles genéricos y de su inscripción en las relaciones de poder que constituyen lo erótico. Sin embargo, su posicionamiento no es contundente ni se puede definir en términos rígidos: la fantasía sexual que refleja el texto la representa por momentos como una protagonista activa y voluntaria, por otros como pasiva y sumisa, a veces abogando por el amor libre, otras veces entregada a una relación intensa y exclusivamente monogámica, a veces heterosexual y otras no-binaria. Es importante entonces subrayar que el texto de Di Prima reúne varias marginalidades relevantes a esta crítica: se trata de auto-escritura, de pornografía, de un texto escrito por una mujer, en un contexto social periférico (los Beat, o el medio “bohemio”), usando como cuadro narrativo los años de posguerra, anteriores a la llegada de los *hippies* y de los cambios sociales de los años sesenta, un periodo en que, paradójicamente, “las memorias” permanecen en su gran mayoría representaciones ejemplares que refuerzan y se inscriben en las jerarquías heteropatriarcales. Más aun, el texto es publicado por una oscura casa editorial cuya reputación es por lo menos turbia. Fruto de estas marginalidades, *Memoirs* se apega a una tradición pornográfica en la cual frecuentemente el texto recurre a estrategias de transgresión para satirizar las respetabilidades dominantes de la cultura que las produce (Gubar 727). En este sentido, el proyecto pornográfico permite trazar un horizonte

variopinto de la escena bohemia de mitad del siglo XX en una Nueva York que, no estando para entonces tan brutalmente azotada por las prácticas depredadoras del capitalismo global, es un espacio en el cual florecen las alteridades artísticas de las contraculturas. Es interesante detenerse brevemente en el contexto editorial que llevó a la publicación de estas memorias, para después indagar en su importancia como archivo histórico de este periodo.

3. Auto-escritura erótica en el contexto bohemio: las “memorias” de una “beatnik” como pretexto para un archivo histórico

Vale la pena repasar la historia de *Memoirs of a Beatnik*: en 1969 lo publica Olympia Press, una editorial hoy desaparecida, fundada en 1953 por el francés Maurice Girodias a partir de lo que quedó de la igualmente sulfurosa Obelisk Press de su padre, Jack Kahane. Girodias se dedica a publicar una mezcla extraña de literatura erótica y de ficción de vanguardia. La editorial, cuya sede se encuentra en París, es la responsable de la primera edición de *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955), y la primera en publicar autores polémicos como William Burroughs, Henry Miller, y las traducciones al inglés de Pauline Réage y Georges Bataille. De Olympia Press salen también las obras de Donleavy, Nabokov y Beckett, junto con títulos menos célebres como *Whip Angels* de Selena Warfield o *Sin for Breakfast* y *Until She Screams* de Mason Hoffenberg. Se especializa en libros censurados o que enfrentan problemas legales en el mundo anglohablante, y los publica en inglés en Francia, donde las leyes de censura son para entonces más laxas y la comprensión del inglés menos común (véase Maingeneau para los detalles de esta legislación). Di Prima ya había colaborado anónimamente en algunas antologías de cuentos eróticos publicadas por Olympia,⁵⁵ y en un cierto punto Girodias le encarga una novela que describiera la vida beat en un texto autobiográfico y erótico. La autora relata que en ese momento se acaba de mudar temporalmente a

⁵⁵ Por ejemplo en *Love on a Trampoline*, publicado bajo el seudónimo de Sybah Darrich (comunicación personal con Cedar Sigo).

la Costa Oeste de Estados Unidos con su entonces esposo Alan Marlowe y sus tres primeros hijos, y está, como de costumbre, necesitada de dinero, por lo que acepta la propuesta. Los manuscritos viajan entre Nueva York y San Francisco, a donde Girodias los reenvía con la inscripción manuscrita “MORE SEX”. Di Prima los modifica, adaptándolos al gusto lúbrico de la casa editorial. La edición de Last Gasp Press de 1988 incluye un epílogo sobre los motivos que la hacen aceptar este pedido.⁵⁶ Su deslinde apologético es matizado por el placer que le procura la escritura, aunque a la vez reafirma el distanciamiento de su texto: “I’m really glad I wrote the book, and wrote it when I did, before the world of the West completely took me: reading it now, there’s much that I don’t remember, that I read like someone else’s story” (137). Aparte de deslindarse de la responsabilidad que implica escribir pornografía bajo su verdadero nombre, afirmar que lo hace porque necesita el dinero es un indicio del tipo de público al que apunta la autora del relato: el “potboiler” no va dirigido a sus amigos poetas, círculo dentro del cual las obras suelen publicarse, leerse y comentarse, sino a un público más amplio lector de pornografía, así sea porno de *niche*.⁵⁷

Memoirs of a Beatnik se publica con la clásica portada verde de la famosa “Traveller’s Companion Series” de Olympia, y es, hasta hoy, el libro más lucrativo de di Prima. Las ediciones subsecuentes, de Last Gasp Press (1988) y Penguin (1998), son actualmente fáciles de conseguir, mientras que las de Olympia tienen valor de colección. Las más recientes presentan en la portada una foto de una muy joven di Prima, vestida al estilo *hip* de la época, con shorts y una camisa

⁵⁶ Esto recuerda el prólogo de *Venus Erotica*, en el cual Anaïs Nin se disculpa por haber escrito textos pornográficos, distanciándose de ellos y pretextando problemas económicos. Interesante que en su caso no se haya comprobado la identidad del editor, y que en su contexto era probablemente más lucrativo escribir crónicas periodísticas que un relato semi-ilegal con tarifa fija. Es de suponerse que esto se deba a que la escritura de textos pornográficos reste autoridad a una figura artística, más aun tratándose de una mujer.

⁵⁷ Si bien las autoras suelen hablar de sus vidas sexuales en sus autobiografías, existe a mi conocimiento, aparte de *Memoirs*, una sola obra beat específicamente erótica. Se trata de *The Love Book*, un plaquette de poemas de Lenore Kandel (1932-2009), publicada por City Lights en 1965 e inmediatamente censurado. En una carta a di Prima, Girodias expresa su disgusto por el estilo de Kandel, a quien también había pedido una muestra de prosa erótica para un proyecto de novela: “very conventional cliché-ridden third-rate pornography”. Significativamente, la poesía erótica de Kandel es una especie de oda mística al sexo amoroso y monogámico (ella lo llamaba “holy erotica”), y podemos asumir que no corresponde a la narrativa picante y caricaturesca que esperaba el editor (correspondencia con Girodias, Di Prima Papers, UCONN).

holgada, los calcetines blancos bien visibles en sus balerinas, sentada en una cama destendida, con los ojos bajos, en una pose recatada. El título anuncia mucho el contenido y es un elemento peritextual significativo: en 1969, las “memorias” todavía son un género relacionado con figuras como Ulysses Grant o Thomas Jefferson, es decir narrativas de hombres blancos famosos y heroicos (Paniccia Carden 32). Por ende, como pudimos ver en el primer capítulo, las memorias escritas por una mujer no sugieren grandes historias sino confesión, intimidad, asuntos “privados”. Adicionalmente, la palabra “beatnik” es inventada o al menos difundida en 1958 por el periodista Herb Caen en el contexto de la atención mediática que se le estaba dando a la Generación Beat. Para los miembros de este grupo artístico relativamente heterogéneo, la etiqueta condensa la respuesta que le da la sociedad conservadora y anticomunista a sus ímpetus libertarios, tachándolos vagamente de “rojos” con el sufijo derivado del Sputnik, primer satélite terrestre artificial de la historia, lanzado por los rusos en 1958. El epíteto pasa de ser un insulto a los poetas de la Generación Beat a un adjetivo que califica una serie de productos comerciales, desde los cuellos de tortuga y los *leggings* negros, las boinas y las barbas de los jóvenes que tocan tambores y leen poesía en bares del *underground* urbano, a películas, libros y fiestas temáticas. “Beatnik” implica entonces ilegitimidad y falta de relevancia, en contraste con la supuesta solemnidad de las “memorias”. Que di Prima haya accedido o elegido usar la palabra “beatnik” en el título de su novela anuncia el tono burlón que en muchas ocasiones presenta la narrativa. Así como asume la caricatura en el título, la asume en el personaje de la protagonista, brindando una versión exagerada de su vida, a la vez que se apropia y coloniza las narrativas masculinas, socavando las ideas culturales sobre las “Beat chicks” en un “juego intertextual paródico” que cuestiona las dinámicas de género previamente delineadas por la historia beat (Paniccia Carden 23).

En palabras de la autora, la cronología del libro condensa en un año lo que realmente vivió en cinco, y se desarrolla como una narrativa de iniciación, comenzando con la pérdida de su virginidad y terminando con su primer embarazo. Las diferentes escenas se dividen en partes que

corresponden aproximadamente a los meses, las estaciones del año, y a lugares vagos como “la ciudad” o “el campo”. A lo largo del relato, la protagonista, quien habla en primera persona y lleva el nombre de la autora, experimenta sexualmente con varios hombres y mujeres, es violada por el padre de una de sus amigas, la cual tiene relaciones incestuosas con su hermano menor —quien a su vez viola brutalmente a su hermana—, describe algunos trabajos que desempeña como modelo de fotografía pornográfica, y habla de los apartamentos en los que vive y las personas con las cuales comparte estos lugares. Después de participar en una especie de velada en torno a una fogata con un grupo de jóvenes que cantan, tienen sexo y fuman marihuana, decide quedarse en el campo y pasa los meses de primavera ahí como compañera sexual y doméstica de un chico, del padre y del amigo de éste, cocinando, acostándose con ellos y ocupándose del hogar mientras ellos trabajan fuera de casa. Regresa a la ciudad en el verano y consigue un trabajo en una librería de Greenwich Village, la cual incluye una habitación para vivir. Ahí se enamora de un *junkie* llamado Luke y viven una pasión breve y tórrida. Se muda a otro departamento y le da llaves a sus seis o siete amantes, cada uno de los cuales describe con detalle, tanto en aspectos de personalidad como de sexualidad. Prosigue con un capítulo que narra su encuentro con los Beat Kerouac, Ginsberg y sus acólitos (son, aparte de ella misma, los únicos personajes que aparecen con sus nombres verdaderos⁵⁸), y la subsecuente y mítica orgía que años más tarde se empeñaría en desmentir. En ese punto del relato declara su intención de embarazarse, plan que lleva a cabo rápidamente. Así, como lo apunta Paniccia Carden, el texto cierra con el “florecimiento” del movimiento artístico Beat, el cual es simultáneo a su “florecimiento” como mujer, de acuerdo con su visión primitivista de la maternidad (45). La narrativa de estos sucesos está entrecortada por recuerdos de orgías con sus compañeras del colegio, por una digresión donde declara su opinión acerca de los anticonceptivos, y por una escena descrita en dos versiones, una pornográfica y otra realista. Concluye con un epílogo, añadido a la

⁵⁸ La lista manuscrita de los nombres reales de las personas que aparecen bajo seudónimos se puede consultar en los archivos de UCONN; tengo asimismo una copia disponible.

edición de 1987 y situado en 1968 en un viaje hacia la Costa Oeste junto con una docena de personas y niños, y la necesidad de escribir por dinero para nutrir a toda la tribu.

Además de las escenas picantes, el texto está lleno de referencias a lugares y personajes del *underground* de Manhattan, a los discos que escucha, los libros que lee: “I wandered over to the bookcase, selected the New Directions translation of García Lorca...(I) put a Bach cantata on the phonograph and lay down with my book” (9). Con estos detalles pinta un cuadro algo nostálgico de la “bohemia” neoyorquina de mediados de siglo, usando el cuadro narrativo como pretexto para desmentir la idea ampliamente difundida de que los “beatniks” fueran incultos o ignorantes, y esbozando en cambio un vasto panorama artístico y cultural. También describe detalladamente los lugares y los diferentes ambientes en los que se encuentra, así como los cuerpos de sus parejas y los elaborados retozos de la trama sexual; siguiendo las características de la pornografía, juega con géneros, mezclando ficción, autobiografía, romance y pornografía en una especie de pastiche, en el cual inserta incluso convenciones de revistas: “There are those who kiss as if they were fucking: tongue pumping frantically back and forth between the other’s lips in a breathless rhythm. There are many, many other major types of kisses—at least twelve come to my mind offhand. List your favourites below” (3). Estos catálogos se repiten, aquí en las formas de besos, pero más adelante en listas de personajes y de parejas sexuales, llevado al paroxismo en el personaje de “Bob” y su colección de sexos femeninos: “I’ve been collecting photographs of cunts for some time now. I guess I have over three thousand cunts by this time: white ones, black ones, chink cunts, all kinds. I even have Joan Crawford’s cunt” (57). Significativamente, di Prima dedica todo un capítulo a la descripción sistemática de sus amantes bajo el título “Organs and Orgasms. An Appreciation” (115). Así, por un lado adopta la convención de que los cuerpos del relato pornográfico son intercambiables y erotizados de manera fragmentada, por el otro se esmera en la descripción de algunos de los personajes, dándoles personalidad y profundidad psicológica hasta crear protagonistas mucho más complejos de los que suelen hallarse en este tipo de textos. De hecho, su

aventura amorosa con el *junkie* “Luke” es narrada en términos pasionales que desmienten el carácter intercambiable de los personajes representativos del relato pornográfico y el rechazo a la relación monogámica y sexualmente exclusiva, además de que la profundidad sentimental es un tropo generalmente ausente en la pornografía, ya que la implicación afectiva, según las convenciones del género, resta potencial excitante a las escenas sexuales. En este sentido, el texto oscila entre el proyecto artístico y el sueño húmedo encargado por la editorial.

Reforzando esta oscilación, estas memorias son también para ella la ocasión de responder a las expectativas más fantásticas del público, es decir a los pre-textos culturales que establecen la supuesta promiscuidad, el nihilismo y la depravación de los “beatniks”, la vida marginal que llevan, y su elemental falta de civismo. Para 1969, gracias a los medios de comunicación, este personaje se había vuelto un ente fascinante y repugnante, socialmente periférico aunque simbólicamente central (Stallybrass y White 5), fantaseado, caricaturizado y erotizado en los periódicos, el cine y la televisión. Di Prima juega a empujar los confines de esta narrativa, y a través de la explotación paródica de estas expectativas, crea una crítica social por medio de la exposición excesiva de la transgresión, que a los ojos de la sociedad “mainstream” era el *modus vivendi* de los inadaptados “beatniks”.⁵⁹ Esta crítica social se articula en el texto a través de temas socialmente subversivos: incitación a la promiscuidad y al exceso sexual, abandono total al deseo carnal, rechazo de los métodos contraceptivos e invitación a trabajar lo menos posible, únicamente cuando no hay otra forma de subsistir. Asimismo hace una crítica del buen gusto y la moralidad de la burguesía a través de una representación decadente de sus miembros; azota a las instituciones académicas y sociales, parodiando la monogamia y la familia nuclear. Esto implica la oposición a la represión de la sexualidad y del deseo femenino en una celebración de la alteridad, la polisexualidad y el amor libre.

⁵⁹ La narrativa está situada en la década de los cincuenta, en el contexto social del cual hemos hablado anteriormente, lo que significa que la publicación de su libertad y libertinaje sexual bajo su nombre verdadero es, para la época, bastante atrevida.

Por otro lado, la voz narrativa brinda también descripciones detalladas de la marginalidad, la miseria, el desarraigo y la pobreza, de alguna manera otorgando dignidad artística a estos aspectos sórdidos. En este sentido, el movimiento es doble: por un lado responde a las expectativas del público, caricaturizando y exagerando los rasgos de los protagonistas, por el otro los retratos de todos los personajes resplandecen con una autenticidad que no tiene su equivalente en la sociedad con la cual no se identifican. De esta manera, el relato entrelazado con la pornografía y la parodia brinda la oportunidad de crear un archivo memorialístico de un periodo histórico, en el que están muy presentes la paranoia de la Guerra Fría, las luchas raciales que llevaban décadas gestándose y expresándose, la violencia homofóbica y la gentrificación brutal de la ciudad, con las consecuencias sociales y culturales que implica. Además, las largas descripciones de la vida artística le permiten estructurar un cuadro en torno a las escenas sexuales. El tono serio con que teje esta tapicería indica una valorización de la “escena” y revelan una profunda implicación personal con la práctica artística. Así, antes del capítulo titulado “Organs and Orgasms”, hay una docena de páginas dedicadas a los diferentes movimientos artísticos de la Nueva York de mitad de siglo, a los jazzistas, los pintores, el cine, etc, siempre teñidas de la sensación de cambio inminente sugerido por la premonitory transformación del paisaje y de las habitaciones en las que vive la protagonista: se destruyen y construyen edificios, las rentas empiezan a incrementar, iniciando lo que traería, en las décadas siguientes, una fuerte especulación inmobiliaria en los barrios hasta entonces obreros, migrantes y pobres que conforman Manhattan. Como lo expresa en la nota añadida a la segunda edición del libro, su escritura está anclada en una temporalidad, y logra brindar el ambiente, la luz, la sensación de un momento determinado en un lugar específico, valioso en parte porque era claramente efímero, y que quedaría en la historia cultural como un respiro antes del parteaguas de los cambios sociales de la década de 1960.

De acuerdo con Maingueneau, una de las estrategias convencionales de la pornografía es el emplazamiento de la narración en un pseudo-relato (Loc 854), donde se crean situaciones narrativas

que sirven de pretexto a una serie repetitiva de escenarios sexuales que constituyen el *sine qua non* de la novela pornográfica (en el caso de *Memoirs* son el desfloramiento, homosexualidad y lesbianismo, voyeurismo, sodomía, violación, incesto, orgía).⁶⁰ Sin embargo, muy pronto se vislumbra que en *Memoirs* el pseudo-relato del que habla Maingeneau es en realidad el relato, y el sexo es el pretexto para hablar de la escena artística. De esta manera, di Prima parece trastocar y parodiar el texto pornográfico, socavando su premisa principal y permitiendo que trascienda hacia el relato-archivo de la memoria social. El sexo, lo que supone el fundamento del texto en el género erótico, no provee una base sólida para la identidad “beatnik” que propone el título (Paniccia Carden 40).

En cuanto a los aspectos que acercan el texto al relato pornográfico, vimos cómo la narradora establece la premisa de su iniciación sexual desde el principio: “Here I was and, I thought wryly, this is only the first of the many strange apartments I’ll be waking up in” (2). Además de ese aspecto iniciático, aquí el uso de “wryly” denota cinismo: la búsqueda es por el mayor número de encuentros, breves, nuevos, *cool*. De acuerdo con la convención pornográfica, la protagonista se empeña en demostrar que la intimidad emocional es irrelevante para que los encuentros sexuales sean satisfactorios y/o positivos. Los actores del drama se reducen entonces a meros instrumentos, y la búsqueda del placer se vuelve una búsqueda metafísica, desligada de los afectos y las contundencias sociales de la cotidianidad humana. Por ende, el relato pornográfico hace posibles relaciones que son imposibles en la vida real: los personajes siempre están disponibles, cualquier relación puede tener lugar en cualquier sitio o momento y alcanzar su finalidad para la mayor satisfacción de los protagonistas. Desde ese punto de vista, de acuerdo con Maingeneau, la pornografía es fundamentalmente transgresiva, en el sentido en que subvierte la multitud de fronteras sociales y psicológicas que estructuran las relaciones sexuales efectivas (loc 887). Aunado

⁶⁰ Notablemente están ausentes representaciones de masturbación, sadomasoquismo y zoosexualidad. De acuerdo con esto se puede decir que las representaciones sexuales de *Memoirs* son bastante convencionales a nivel puramente representativo y la transgresión se sitúa en el plano cultural y genérico.

al exceso de sexo y a las escenas cómicas, descritas “tongue in cheek” siempre en primera persona, las escenas inverosímiles se van sumando, construyendo diferentes reflejos de la autora, entre los cuales juega a confundir la realidad con la fantasía. Efectúa saltos cronológicos que abren con “half-dozing, (I) went one by one over the events of the night before...” (9), “I recalled the week last summer...”(42), “As I held him so, I thought of the many strange, half-finished scenes I had found myself in...” (18) y sirven de pretexto para introducir más escenas de sexo. Esto subraya la ficcionalidad extrema del texto, el “pseudo-relato” del que habla Maingeneau: todas las digresiones sirven, por un lado, para “rellenar” los espacios entre las escenas sexuales, y, por el otro, para confinar las actividades sexuales en un espacio tiempo propicio a la fantasía.

Sin embargo, mencionamos que en *Memoirs* la intensidad de los “pasajes relleno” es tal que pone en cuestión el estatus de uno y otro, pero podemos también decir que esta alternancia constante entre el universo “normal” y el de la fantasía es un aspecto que crea tensión en el texto. Empero, cuando el hilo narrativo detiene el ansia de las escenas sexuales, la prosa se eleva y se singulariza, introduciendo la voz poética o, como vimos, contribuyendo a crear un archivo histórico cultural desde abajo: “We walked through the streets and alleys in silence at first, the wet grime of the city covering our feet in their sandals. Cobblestones underfoot, slippery and slidy. Alleys with dark loading platforms, where we stopped occasionally to kiss” (14). En múltiples pasajes expresa su afecto por la ciudad, por las personas, o por los elementos de la naturaleza, otorgándose entre una escena y otra una narrativa alternativa a la sexual, al punto, como discutimos en otro apartado, que a veces pareciera que el pretexto es el “potboiler” pornográfico y no al revés.

Finalmente, *Memoirs of a Beatnik* abre —y cierra— con tropos de iniciación literaria y sexual. Así, la llegada de la protagonista a Manhattan con la que inicia el relato significa el inicio de su vida como artista, de su búsqueda por su voz y su subjetividad como poeta, lo cual se expresa simbólicamente a través de su primera experiencia sexual y la consecuente pérdida de su virginidad: “Afterward there was blood on his cock, and when I could move again I licked it off, swallowing

my childhood, entering the world of the living” (15). Este gesto no sólo establece un lazo estrecho entre escritura y sexualidad, sino que afirma la agencia de la protagonista y desmiente lo que podría codificarse como la pérdida pasiva de su virginidad: después de la penetración, se traga los restos de su propio himen, en un gesto de autocanibalismo vampiresco. La escena se desarrolla en la mañana, representando un despertar literal y alegórico: “I awoke to the sounds of morning in the West Village” (1). De forma paralela, el relato cierra con el advenimiento de una escena “beat” y con su embarazo, de nuevo codificando la creación artística a la par de una experiencia de (pro)creación corporal. Con esto cierra el círculo de la narrativa y refuerza su visión de la proximidad entre la vida y el arte. Veremos, hacia el final de este capítulo, la reflexión filosófica en torno a la relación entre el erotismo y la muerte para resaltar cómo la narradora lo subvierte al ligar el deseo y la experimentación de lo erótico con la procreación artística y corporal. Antes de esto, sin embargo, es pertinente detenernos sobre la manera en la que el texto diprimiano se inscribe en una estética específica muy importante para la contracultura, a la cual aludiremos también en la discusión sobre la maternidad.

4. *El cool y las políticas de la autorrepresentación sexual*

Uno de los detalles importantes de la historia editorial de *Memoirs* mencionados arriba es la repetida exigencia de Girodias por un mayor número de escenas sexuales. Las sucesivas modificaciones del texto resultan en una superposición de las descripciones históricas, del material “memorialístico” y cultural con las escenas sexuales, que toma por sorpresa al/a la lector/a, y por momentos presenta aspectos descosidos en los cuales el hilo de la narración parece cortarse demasiado abruptamente.⁶¹ En este sentido, podríamos decir también que la intervención del editor incrementa las características fálicas de la narrativa para responder a las expectativas de su público.

⁶¹ Las diferentes versiones manuscritas conservadas en los archivos de la Universidad de Connecticut dan fe de estas modificaciones.

Así, aun en momentos de alto nivel erótico, cuando di Prima pinta escenas de la frivolidad y el desapego juvenil, aprovecha muchas veces para ambientarlos en los escuálidos tonos de la pobreza y la desesperanza, y rendir así un cuadro más auténtico y conmovedor de la vida en la miseria y la marginalidad, así como establecer la historia de una existencia en la que la búsqueda artística es una elección seria y pasional.

Sin embargo, en otras instancias, en las que se desvía de este propósito, la voz narradora reviste el papel de la mujer fálica y, correspondiendo a los estereotipos de una sexualidad depredadora tradicionalmente relacionada con lo masculino, personifica un estándar inalcanzable de mujer *cool*, es decir una mujer que reprime expresiones emocionales espontáneas y aparenta una calculada indiferencia, de acuerdo con una cultura de contención.⁶² En este sentido, es importante notar que podemos suponer que la lectora no se identifica con la protagonista de *Memoirs*, sino que la leemos a través de una mirada masculina, es decir la miramos y nos colocamos en un sitio desde donde como mujeres nos imaginamos que los hombres la están mirando. De hecho, toda su *mise-en-scène* de la joven desafiante, desapegada y libertina la identifica con características tradicionalmente valoradas por el género masculino: la protagonista no le pide nada a sus amantes, no les pone límites, no les niega nada, nunca los reta, les reclama ni los cuestiona, y hasta en los casos más extremos, como en la escena de la violación, no sólo alcanza el orgasmo, sino que no expresa ningún tipo de malestar, victimización o enojo: finalmente no le disgustó que la violara un tipo mayor y repelente, el padre de su amiga, sino que le parece más bien patético y aburrido.⁶³ En este sentido, por un lado crea un ideal que es inalcanzable para la mujer común, por el otro no pretende proponer ningún tipo de modelo positivo. Esta construcción de imagen va de la mano con

⁶² La genealogía del concepto se origina en una forma de tocar jazz, en oposición a “hot”, para luego desdoblarse en una actitud y estética que hoy sigue teniendo valor simbólico.

⁶³ Aquí, como lo indica Mary Paniccia Carden, revierte el tropo tradicional de la dominación y la violencia: “poor, silly Serge, who never got to screw his wife” (*Memoirs* 48-49), anulando la articulación entre el acto de violación y el ejercicio del poder y justificándolo como una expresión de la necesidad sexual de un pobre perdedor (Paniccia Carden 41).

la representación de la autora como una excepción: la mujer *cool*, la que sí pertenece al “boy gang”, la que puede igualarse con los hombres del grupo, porque no reproduce los estereotipos femeninos.

El tema del *coolness* es un aspecto primordial tanto en la cultura popular de la época como en la contracultura a la cual di Prima pertenece en las décadas de 1950 y 60.⁶⁴ Es importante también porque una mujer que es definida/se define/se escenifica como *cool* sugiere un elemento implícito y latente de misoginia.⁶⁵ En el caso de los Beat, el *coolness*, junto con el *argot* hip y la apreciación por el jazz, y, para di Prima, el blues, es uno de los elementos de la cultura negra de las calles neoyorquinas que se apropian las contraculturas artísticas blancas. Sin embargo, tanto en la cultura afro-estadounidense como en su re-escenificación por los jóvenes bohemios (en su mayoría blancos de clase media), el *coolness* implica una estética y un modo de apreciación desapegado y aparentemente indiferente, como mencioné anteriormente, una cultura de contención emocional. Esta estética, sublimada hasta convertirse en estilo de vida (explícita en la música, la ropa, la actitud, el habla, los sitios que frecuentan etc.), surge y florece en un medio resolutamente masculino y misógino, y se replica generalmente en personajes de la cultura popular que refuerzan esta masculinidad y esta sólida pero discreta misoginia. Es interesante notar que una de sus expresiones es un desacomplejado antimaternalismo, en donde la madre es codificada en una serie de aspectos despreciables, como lo doméstico, lo familiar y lo convencional. La mujer que es representada o se autorrepresenta como *cool* se sitúa por lo tanto en una posición por lo menos ambigua. Esta ambigüedad se vuelve paradoja si, como en el caso de di Prima, esta mujer es decididamente pro-maternalista. Evidentemente, en el caso de la autora ya hemos expuesto bastantes aspectos que muestran de qué manera su *coolness*, como el resto de los adjetivos que podrían caracterizarla, son reapropiados sinuosamente bajo sus propios términos, evadiendo una

⁶⁴ En décadas subsecuentes di Prima se desidentifica de esta estética y llega a criticarla como una forma de alienación y de falsa autenticidad, así como por la presión que ejercía sobre los individuos.

⁶⁵ Hay un consenso establecido en la crítica que define el *cool* como una estética primordialmente masculina (ver MacAdams, Dinerstein, Fraiman ...) y que reconoce que los atributos que implica refuerzan la represión a la que están sometidas las mujeres de la época: ausencia de poder, silencio, cosificación, etc.

clasificación contundente o fácil: en el caso de la familia, di Prima busca y crea una familia que no implica necesariamente consanguinidad y mucho menos patrilinealidad; en el plano del amor, su ideal es un amor libre contrario a la monogamia; en cuanto a aspectos de domesticidad, la realidad doméstica no implica para ella dejar a un lado su trabajo artístico sino que busca siempre confluir y desjerarquizar las cosas consideradas “bajas” con las “altas”, el desayuno y la leña para el fuego con el estudio del griego homérico, los bebés con la poesía; finalmente, como veremos más detenidamente en el último capítulo, ejerce su maternidad como una forma de expresar su libertad y creatividad corporal, si bien desde una posición esencialista, a tal punto que logra, en palabras de Paniccia Carden, “to make motherhood countercultural” (43) y ser “a cool mother” (45). Por lo tanto di Prima se apropia nuevamente de un ámbito anclado en atributos masculinos (el *cool*) desde el campo más tradicionalmente femenino (la maternidad) para revertirlo y recrearlo bajo sus propios términos. Veremos que la maternidad también llega a romper con una cierta concepción de ella misma, relacionada al hecho de que su deseo de ser madre va en contra del antimaternalismo inherente al *cool*. Una de las condiciones para que una mujer pueda mantenerse en el “boy gang”, además de no cuestionar, sobrepasar, ni retar a los hombres, es ser joven, atractiva o al menos misteriosamente carismática, desapegada sin parecer hacer ningún esfuerzo para serlo y sin exigirle nada a nadie.⁶⁶ Estas características son difícilmente compatibles con la entrega corporal, emocional y material que implican la gestación y la maternidad.

Como en el *cool*, la maternidad y la identidad artística, la repetida reapropiación y acomodo personal de términos culturales que hemos ido trazando vuelven a aparecer en sus memorias como una forma de satirizar los valores respetables de la cultura dominante. De hecho, hacerlos desde un *locus* de mujer, autorrepresentándose como promiscua y sexualmente excesiva también rompe con el paradigma que supone que la tendencia a la búsqueda de formas de vida y experiencias sanas y

⁶⁶ Podemos comprobar esto al observar las pocas figuras femeninas que han sido consideradas *cool*, como Billie Holliday o Simone de Beauvoir.

constructivas es una cualidad femenina. La satirización de estos valores se expresa primordialmente a través de un tono caricatural y burlón, pero, a un nivel menos superficial, la representación de la libertad y el empoderamiento sexual son también una forma de oponer resistencia a la sociedad tecnócrata y a la burocracia capitalista que se estaban gestando con tanta fuerza a mediados del siglo XX. Asimismo, la sexualidad y sus expresiones encierran siempre el potencial de la experiencia afirmativa y transgresora, lo cual indica que la promiscuidad conlleva también aspectos liberadores. Esto nos deja con la pregunta si eso es feminista o anti-feminista: ¿cómo podemos situar un texto femenino que responde a un encargo y a un público masculino, y que por un lado presenta las nociones estéticas de la pornografía, mientras por el otro insinúa el potencial liberador y anti-autoritario del ejercicio irrestricto de la libertad sexual? Podemos sugerir entonces que el texto diprimiano, como lo hacen algunas memorias eróticas escritas por mujeres, valida la afirmación sexual como forma de empoderamiento y agencia (Gwynne 15), y articula el deseo sexual como subversivo, lo cual lo vuelve difícil de cuadrar dentro de una política o ideología definida. Por lo tanto, aunque las experiencias sexuales en sí mismas son inevitablemente políticas en su subversión de normas sociales y valores institucionales, las representaciones del deseo y del sexo son discordantes con lo que se considera políticamente correcto desde un punto de vista feminista.⁶⁷

Efectivamente, la imagen que presenta de sí misma la autora a través de la protagonista es ambigua y multifacética, y surge de algún modo la pregunta de si estará convencida de que la promiscuidad es realmente liberadora o simplemente refleja las exigencias del editor. Di Prima se identifica como el personaje principal y la voz narradora, representándose por un lado como mujer autónoma, libre de rechazar trabajo estable para poder dedicarse a lo que desea, y a la vez elegir y tener múltiples y simultáneos amantes, para en el siguiente capítulo expresar el deleite de ocuparse de una casa: “I found I really dug being woman to the three men, cleaning and mending and

⁶⁷ Ver textos de Catharine McKinnon o Andrea Dworkin.

cooking for them” (*Memoirs* 72) en un discurso que aboga por el amor libre y la poligamia, pero también valora los papeles tradicionales de la mujer. Enseguida merma esta imagen, enamorándose loca y exclusivamente de Luke y entregándose a una relación tórrida y monogámica, incluso alienante: “A feeling of utter surrender swept over me, I knew I belonged to him totally...I wanted him to mark me permanently with some mark that proclaimed me his” (89). Se presenta en la narradora como excesivamente sexual, por turnos sumisa y controladora, consensual y transgresiva, dudosa y audaz, pero siempre en una versión exagerada de sí misma. De esta manera mina los puntos sobre los cuales pensamos poder construir una imagen coherente o estable de la protagonista, subvirtiendo las expectativas que crea para más adelante edificarlas de nuevo.

Es importante subrayar que, aunque los aspectos nihilistas de la literatura beat sí aparecen en la prosa de di Prima, a fin de cuentas esta última tiende hacia una visión humanística: se resiste a la estrechez de la experiencia que le es asignada como mujer, y contiene que su experiencia individual tiene sentido, porque es destinada a ser poeta y porque tiene muy clara la idea del papel visionario del artista. Asimismo, la protagonista se resiste a una completa deshumanización: cuando describe cómo se queda sin hogar y vive un tiempo en la calle durmiendo en un parque, carga una pequeña maleta que contiene ropa limpia, un cepillo de dientes y un jabón. Entrega diario la ropa sucia a la lavandería y se asea en el baño de una cafetería, manteniendo los elementos básicos que podemos pensar que le permiten ser humana y relacionarse con los demás. Como veremos en la discusión sobre su relación con la metrópolis en el siguiente capítulo, para di Prima lo importante es acceder al conocimiento que brinda la experiencia, y el conocimiento máspreciado siempre se sitúa en las aristas de la existencia. Esto no implica, sin embargo, una entrega total a la autosuficiencia y el individualismo: la subjetividad es clave, en sus afectos como en el desempeño de su práctica artística.

Otro elemento significativo de la autorrepresentación se puede identificar a través de un acercamiento al vocabulario y la codificación lingüística de la narrativa erótica. En el siguiente

apartado voy a delinear cómo las características semánticas y las connotaciones que conllevan las elecciones textuales indican, por un lado, una implicación con el falocentrismo que suele caracterizar el relato pornográfico, y, por el otro, refuerzan la ausencia de verosimilitud que constituye estos textos.

5. Vocabulario e inverosimilitud pornográficos

Cabe resaltar que, a nivel textual, la voz en primera persona de los monólogos internos permite a la protagonista no sólo describir las escenas con mayor realismo y reforzar el tono de veracidad, sino también rendir las sensaciones, deseos y fantasías de la protagonista en detalle, creando una impresión de intimidad y de proximidad: “this is only the first of many strange apartments I’ll be waking in” (2). Esta prolepsis sirve de insinuación programática para el resto del relato. La narrativa diegética, además de crear esta proximidad, revierte los códigos genéricos: su voz y su punto de vista imperan en escenas con amantes cuyas voces, en cambio, resuenan muy poco. Así, la voz narrativa ejerce un control tanto sobre la narración y la autorrepresentación ficcionalizada como sobre las situaciones presentadas en el relato. Esto es importante, porque su deseo a menudo depende de qué tanto control puede mantener la protagonista sobre la situación, más precisamente sobre sus parejas sexuales: cuando explica por qué hasta entonces no había tenido relaciones sexuales afirma que a pesar de haber estado en muchas situaciones en las que era posible, le desanimaba la actitud de sus parejas, “I had always been put off by the blasé, professional quality of my partners,” hasta que se deja seducir por la autenticidad de alguien menos experimentado: “till last night, when Ivan’s beauty and awkwardness had completely won me over” (18). Al ejercer y mantener el control en las escenas sexuales, relatando desde su centralidad y desde su punto de vista, se apropia de la cosificación y fragmentación convencionalmente operada por la mirada masculina para, a su vez, observar y hablar de los cuerpos desde su propia mirada:

He lay there...as I traced the line of his throat, his collarbone and his breast with my tongue, leaving a fine trail of saliva on his pale skin. My tongue played briefly with his hard, slight nipples, and I continued my journey south, pausing now and then to nip the fine, smooth flesh...down toward his huge cock...I took one of the dark hairs between my teeth and pulled at it lightly. (4)

“Pale”, “hard”, “slight”, “fine”, “smooth”, “huge”, “dark”: todos los adjetivos descriptivos se refieren a partes del cuerpo del otro. A lo largo de la trama sexual, la narradora es el sujeto, mientras que los otros, en fragmentos, son los objetos de su deseo. Así, su cuerpo es el agente y el receptor, el centro sensorial, y los otros cuerpos, periféricos, a veces hasta abstractos, son mediados por el lenguaje del texto en términos adjetivales y comparativos.

En estas descripciones emerge asimismo un marcado falocentrismo, que no se cuestiona a lo largo de la trama, y, veremos más adelante, resta potencial feminista a la obra en su conjunto. Para empezar, además de la marcada importancia que se le otorga al pene (aunque se puede razonablemente pensar que se trata de una parodia, visto que uno de los capítulos lleva por título “Organs and Orgasms”), la presencia del otro protagonista y el clímax narrativo se materializan siempre a través de la obtención del placer mediante el pene y la penetración. Así, toda la construcción de placer sensual está dirigida hacia ello, aun cuando la escena es lésbica, en cual caso es una centralidad vaginal y anal pero siempre de clímax penetrativo y progresivamente más asumido a medida que la protagonista adquiere mayor experiencia sexual. Donde al inicio del texto dice: “But it was too much, my small tight cunt couldn’t take in his huge cock. His urgency threw me off” (14), hacia el final del relato esta sexualidad fálica es cada vez más asumida: “Jack, with a great cry...fell heavily on top of me and entered me immediately. My momentary surprise turned into pleasure, and I squirmed down on his cock, getting it all inside of me, feeling good and full” (131). El hecho que la narrativa se desarrolle a partir de su primer encuentro sexual, abriendo con un despertar literario y literal, indica un paralelo entre la iniciación sexual y el progresivo

aprendizaje en el campo sensual y la iniciación literaria, como poeta que va aprendiendo el arte y se va iniciando en la escritura, llegando a su madurez, por así decirlo, cuando conoce a otros miembros del movimiento Beat.

Notablemente, una de las formas en que la autora trastoca las convenciones del género pornográfico es el uso recurrente de metáforas extrañas, que en el flujo de la narrativa y la progresiva construcción de la tensión erótica constituyen lo que en lenguaje musical sería una *fermata*, una especie de pausa indefinida que incita a la audiencia a quedarse inmóvil, indeciso entre la risa o el desconcierto, sin saber si tomar en serio las metáforas de su fantasía. Por ejemplo, cuando la narradora afirma que “the walls of my vagina were quivering, vibrating like an exquisitely tuned instrument” (30) o que “Matilda...was curled around us both like a large crescent moon” (43), o más aun cuando escribe “Petra shuddered and came like a great, alien mammal” (44), se sale completamente del lenguaje pornográfico convencional, creando imágenes extravagantes e inusuales para el género, rayando incluso en lo ridículo. El resultado es una especie de híbrido, un juego intertextual paródico llevado al extremo y encarnado en la figura de la protagonista, quien por medio de su voz también socava el efecto excitante de la narrativa con estas imágenes extrañas, marcando así una distancia crítica de lo que describe.

Además de la centralidad del elemento penetrativo mencionado arriba, el uso de un lenguaje descriptivo mayormente compuesto de un número limitado de adjetivos (en una instancia usa “beautiful” cinco veces seguidas en unas pocas frases (17)) contrasta con la designación casi clínica de los órganos y los actos sexuales, contrariamente al frecuente uso de palabras consideradas vulgares o explícitas que impera en la mayoría de los relatos pornográficos: di Prima se esmera en llamar las cosas como son, sin recurrir al vocabulario obsceno, pero tampoco a las perífrasis e imágenes que antes de 1950 muchas veces forman parte del estilo literario de la pornografía. Sin embargo, su lenguaje se diferencia en función de la carga afectiva de la escena en cuestión, lo cual indica su sensibilidad a la connotación sentimental de los diferentes vocablos. Así, en la escena

donde la viola el padre de su amiga, el semen es “jism”, cuando en cualquier otra escena es “come” o “juice”, pero el de Luke, el joven *junkie* del cual se enamora, es “seed”. Por otro lado nunca usa la palabra “tits”, sino que se refiere siempre a “breasts”; usa las palabras “groin”, “cunt” y “vagina”, rara vez “hole”, pero también términos más técnicamente anatómicos como “cervix”, “neck of the womb” y “pelvis”. El tono especializado que sugiere el uso de estas palabras refuerza la impresión de veracidad. Sin embargo, lo curioso de este imperativo es que empuja aún más el texto hacia la inverosimilitud: multiplicando los efectos de lo “real”, satura su espacio y su tiempo de carne infinitamente fragmentada, exhaustivamente descrita en todos sus estados (Martin 18). Así, la especificidad del vocabulario añade a la abstracción de la carne, la cual es una forma de mistificarla (Carter 16). Esta inverosimilitud llevada al extremo es parte constituyente de la forma literaria pornográfica, doblada aquí por la complejidad de las memorias, es decir por las funciones de la autoescritura que hemos delineado a lo largo de estos dos capítulos.

Efectivamente, el texto pornográfico no suele preocuparse por cuestiones de verosimilitud. Más que querer o afirmar la intención de establecer la verdad, la pornografía es un discurso que parte de una premisa diferente, abandonando el proyecto de representación de la verdad desde el comienzo (Ullen 13). La representación misma del placer compartido por todos los personajes, en todo momento y en cualquier circunstancia, la ausencia de límites a las posibilidades de encuentros y deseos sexuales, y el desenlace siempre orgásmico, simultáneo y satisfactorio, colocan la narrativa en un nivel fantástico que no apela a ningún tipo de realidad fuera del texto. Esta característica de la pornografía se representa de manera similar en la autoficción. Alberca la llama “hiperrealismo” (50) y la define como la exaltación extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo. Así, desde el punto de vista comparativo, la “yo” narrada en *Memoirs of a Beatnik* se reviste de una ficcionalidad intencional de la cual carece la “yo” narrada de *Recollections of My Life*. Esta ficcionalidad tiene un carácter claramente lúdico y provocativo, lo cual, como vimos, no logra disimular los aspectos políticos de la subjetividad diprimiana. La autoficción abre así

posibilidades de travestismo del yo narrado, que es un yo real y a la vez irreal, rechazado y deseado, autobiográfico, pero también imaginario. En palabras de Alberca “en el terreno de la autoficción, la contradicción se vuelve, además de verosímil, natural” (208).

Aunado a esto, al nivel de la narrativa sexual, la ficcionalidad y la parodia del texto erótico son llevadas a un punto donde se hace evidente que la condición misma de su funcionamiento es la inverosimilitud (Maingeneau loc 887). Esto se debe a que el texto pornográfico no puede parodiarse a sí mismo: “Pornography is a theatre of types, never of individuals... a parody of pornography, so far as it has any real competence, always remains pornography. Indeed, parody is one common form of pornographic writing” (Sontag 217). Notablemente, Di Prima lleva esta inverosimilitud al paroxismo en una escena que describe dos veces, una versión con el título de: “A Night by the Fire: What You Would Like to Hear” (*Memoirs* 106), y la otra con “A Night by the Fire: What Actually Happened” (108). La primera narra meticulosamente una orgía con sus cuatro camaradas de piso, la segunda una velada helada con los mismos protagonistas, en el mismo departamento mal calentado, en una cama demasiado pequeña para cinco personas, en la que sin embargo se acuestan, juntos, vestidos, por mero frío y desesperación, aburridos y cansados, en un conjunto de cuerpos desprovisto de sensualidad. Se burla así abiertamente de las expectativas de la audiencia, con un “Or maybe not” y una descripción de lo sórdido que puede ser dormir pobres, apretados, hambrientos y cansados en una misma cama. Di Prima no se preocupa de la verosimilitud de una u otra versión: su experiencia puede localizarse en ambas, pero con este pasaje demuestra que no quiere jugar el juego de la pornógrafa hasta sus últimas consecuencias. Deja entrever la posibilidad de una realidad no fantaseada, dura y obscena en su desnudez, su despojo, no de los cuerpos, sino de la materialidad de la vida.

Así, la ficcionalidad constitutiva del texto pornográfico brinda estas numerosas posibilidades de lectura, que como mencioné al iniciar el capítulo han sido poco exploradas. Paralelamente a su carácter pornográfico, *Memoirs of a Beatnik* es un texto que no cumple con las

características propias al género autobiográfico y al pacto de verdad que lleva implícito. En el peritexto, en los comentarios que ha hecho la autora, y de manera más evidente en el texto mismo, surgen múltiples indicios de su carácter ficcional. Una de las claves que brinda Alberca para distinguir la autoficción de la autobiografía es la omisión, exageración o invención voluntaria y consciente de anécdotas o pasajes narrativos (estos mismos rasgos pueden existir en la autobiografía pero no se puede probar su carácter intencional, y el pacto supone que se confía en la intención de verosimilitud de la autora): “La autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo, y por tanto, aunque ahí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica, ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real” (33). De esta manera, en *Memoirs* la ficcionalidad autorepresentativa entronca con la ficcionalidad pornográfica, resultando en una doble ficcionalidad.

Estas consideraciones nos indican que a pesar de que en las voces que surgen a favor o en contra de la pornografía parece haber poco espacio para —o interés por— un planteamiento crítico o la articulación de estructuras teóricas, a través de la lectura de las memorias diprimianas podemos delinear algunos aspectos que pueden ser válidos o interesantes al acercarnos al texto pornográfico dejando de lado consideraciones (est)éticas o moralistas. Así, la lectura de *Memoirs* permite vislumbrar hasta qué punto el texto presenta tanto apego como distanciamiento de las convenciones pornográficas, de las convenciones de la auto-escritura, y de la representación cultural de lo femenino y de un modo de vida estereotípicamente “beatnik”. Podríamos pensar que aquí los pasajes que no tratan de sexo son los que en realidad responden a una cierta realidad extratextual. Asimismo, a lo largo de estos pasajes, el texto diprimiano revela su esencia palimpséstica a través de autorrepresentaciones multifacéticas y contradictorias de la autora, llevándonos a través de contrastes que a la vez que desorientan abren camino hacia otras sensibilidades y afectos íntimamente ligados a la subjetividad y a la construcción de una imagen autorral. Por ende, se apela

a la participación del/de la lector/a en la construcción misma de esta imagen y su implicación en la producción de las políticas textuales.

Como podemos percibir ya a lo largo de estos dos primeros capítulos, di Prima se implica en y a la vez subvierte tradiciones literarias canónicas o populares de una manera idiosincrática. Esto se hará más perceptible al analizar su relación con la tradición poética de la metrópoli en el siguiente capítulo, sin embargo el texto pornográfico contiene también varios indicios de inscripción en y subversión de géneros y linajes literarios. En este último apartado quiero discutir cómo su visión de la sexualidad y la procreación como campos estrechamente ligados termina revirtiendo por completo el tropo canónico que relaciona el deseo y la experiencia sensual visionaria con la pulsión de muerte.

6. Deseo y vida: un final feliz

En una instancia significativa que inscribe el texto diprimiano en el campo de la pornografía literaria, se encuentra un pasaje que expresa una de las características propias a la tradición de la literatura libertina de los siglos XVIII y XIX, la cual es una de las parientes cercanas de la pornografía. En esta se suelen hallar largas digresiones críticas de la ley y el poder, o más a menudo, de la iglesia y sus preceptos morales, en un anticlericalismo feroz a favor de la libertad (Frappier-Mazur 109).⁶⁸ En medio de un relato aparentemente pornográfico, entre una escena y otra, di Prima insiere un apartado bajo el título “Fuck the Pill: A Digression” (*Memoirs* 74). En éste se empeña en denostar y describir la incomodidad que presentan cada uno de los métodos anticonceptivos disponibles en su época, mostrando una saña particular contra la píldora:

Let me tell you about the pill. It makes you fat, the pill does. It makes you hungry. Gives you sore breasts, slight morning sickness, condemns you, who have avoided pregnancy, to live in a perpetual state of early pregnancy: woozy and nauseous, and likely to burst into

⁶⁸ Ver los escritos del Marqués de Sade.

tears. And—crowning irony—it makes you, who have finally achieved the full freedom to fuck, much less likely to want to fuck, cuts down on the sex drive. So much for the pill.
(75)

Prosigue en contra del DIU, el diafragma (que califica de “medieval”), para concluir: “Or it leaves us having babies. Having babies has certain advantages, not to be gainsaid. One is that you don’t have to do anything about it—when you want to fuck, just fuck...And to support the creature? Get welfare, quit working, stay home, stay stoned, and fuck” (76). Una demostración del *bravado* pintoresco de los “beatniks” en su más jugosa expresión. El pasaje es fundamental porque en este caso se dirige clara y directamente a las lectoras, contrastando con el resto del relato y su uso de los códigos de la voz masculina. Después de todo el juego excitante estructurado en torno a la lectura masculina, se lanza en una digresión contundente claramente destinada a las lectoras. Además, si consideramos que la última frase es una provocación, es uno de los raros pasajes en que queremos creer que está hablando di Prima, la autora, de manera fiable. Aprovecha la intimidad generada por el texto para mirar a la lectora a los ojos y destruir el ideal de la píldora y su concomitante “libertad sexual”, justamente en los años del furor anticonceptivo y los cambios sociales asociados a ello. Con este gesto, como lo declara Paniccia Carden, di Prima acierta en volver la maternidad contracultural (43). Por otro lado, a pesar de los tonos caricaturescos, cabe mencionar que cinco embarazos más tarde, en la edición de 1988 de *MOB*, no se retracta de su familialismo, aunque sí añade una nota relativa al VIH: “Flirting with pregnancy is one thing: having a kid can be a great celebration of life; flirting with AIDS is something else: is simply courting a quick and ugly death.” Sin embargo, para la joven di Prima, en un tiempo en que nadie ha escuchado hablar del SIDA, la práctica de tratar de limitar el riesgo que implican los encuentros sexuales es contraproducente al contrato sexual y daña el lazo erótico establecido entre las partes. Para finalizar este capítulo, quiero señalar y explicar que justamente, en este contexto, el concepto del “riesgo” es muy importante.

Efectivamente, si volvemos a algunos pasajes de su autobiografía *Recollections of my Life as a Woman*, encontramos instancias que hemos interpretado anteriormente por medio de otros parámetros críticos, pero que quisiera repetir aquí brevemente para discutir el asunto del riesgo y su relación con la tensión erótica. Así, la obra contiene algunos pasajes en los que declara su confianza en su cuerpo: “The first four or five years on my own I never used birth control. I felt I could ‘feel’ it if I was going to become pregnant. And that I could will the child away if I had to, any child.” Aquí, con menos exceso que en *Memoirs*, declara la misma animosidad hacia los anticonceptivos y hacia la planificación familiar orquestada desde el estado. La toma de su libertad individual implica, sin embargo, tomar riesgos, como lo expresa este pasaje: “It was a tricky edge, because at the same time I felt that when I went to bed with anyone it should be someone whose child I wouldn’t mind bearing. And in my world ... bearing a child, I was acutely aware, might mean losing my life” (*Recollections* 153). Aquí di Prima reconoce la toma de riesgo: “So every chance sexual encounter was weighed: was it worth, ultimately, dying for, if it came to that? And the answer was usually yes. Partly because my Will—and my close connection to my body—its reproductive part at any rate—loaded the dice in my favor” (154). Establece enseguida una correlación entre el sexo y la muerte como catalizadora del deseo: “Experience itself was good, the ultimate good.” Esto resuena a una visión celebradora de la vida que no oculta la poderosa presencia de la muerte, haciendo eco a un tropo muy importante en el género pornográfico, que, ya no es de sorprenderse, di Prima pone de cabeza: si bien la muerte es uno de los paradigmas de las novelas pornográficas más famosas y obscenas, anunciado a lo largo de la trama y en torno al cual Bataille construye uno de los análisis más importantes del erotismo (y algunas de sus novelas), de manera característica di Prima subvierte este paradigma con un relato que se origina en y termina con la creación y la continuidad de la vida:

And when the full moon shone on the fire-escape again, I didn’t get my period as I should have. And as the moon waned, my breasts grew and became sore, and I knew I was

pregnant. And I began to put my books in boxes, and pack up the odds and ends of my life, for a whole new adventure was starting, and I had no idea where it would land me.
(*Memoirs* 134)

Esta visión se halla muy alejada de la conexión subterránea entre el erotismo y la muerte establecido en Bataille, quien al hablar de las experiencias fundamentales de la vida humana ignora por completo la experiencia de la procreación. Sin embargo, la proximidad de los deseos sexual y maternal, junto con la presencia de la muerte, forman una tríada fundamental en las experiencias liminales de muchas de las personas potencialmente capaces de procrear. Sarah LaChance Adams deplora que Bataille haya hecho caso omiso de la vivencia femenina, considerando que las fases de la maternidad son experiencias de suma importancia en la vida humana. Efectivamente, aunque el intelectual francés establece el lazo entre la muerte y el erotismo de forma acertada y brillante, ignora por completo el erotismo fundamental de las experiencias de la gestación y el parto. Esto a pesar de la acertada pregunta de LaChance Adams:

What experience could more closely embody the idea of “assenting to life up to the point of death”? In lending her body to give life, the pregnant woman risks various possible deaths: death of the maiden identity, abortion, miscarriage, the life threatening illnesses of pregnancy, the very real risk of death in childbirth, the temptation of filicide, and bringing another into existence who will inevitably die. (94)

Ciertamente, como veremos en el último capítulo de esta tesis, el embarazo y la maternidad constituyen experiencias que no podemos dejar de considerar como un paso opcional en la búsqueda del conocimiento y de la sublimación de la identidad femenina. La aceptación y el compromiso con el afecto y la inteligencia somática que implica la maternidad revelan una búsqueda experiencial anclada en la corporalidad. Para concluir el análisis de las memorias eróticas, podemos afirmar que el cerrar un relato erótico con el tema de la procreación es una forma subversiva de cerrar el ciclo narrativo que se origina en la primera experiencia sexual.

Así pues, este análisis de las memorias diprimianas nos permite establecer cómo, para la autora, el conocimiento sexual va a la par con el conocimiento literario y el conocimiento existencial. Transgredir, en este caso, no es sólo romper con una regla, es desplazarse hacia un lugar al cual la mayoría no ha accedido y saber algo que los otros no saben. Así, para alcanzar una escala de conocimiento más amplia, di Prima se niega a aceptar la estrechez de la experiencia que le es asignada y escapa a trayectorias preestablecidas, tanto textual como biográficamente. Aquí me parece acertada la reflexión de Sontag, quien indica que la pornografía, más que apuntar hacia un tipo de daño sexual, revela “the traumatic failure of modern capitalist society to provide authentic outlets for the perennial human flair for high-temperature visionary obsessions, to satisfy the appetite for exalted self-transcending modes of concentration and seriousness” (231). En su visión de la pornografía, y tal como aparece representada en el texto de di Prima, la imaginación pornográfica permite el acceso a cierta verdad relacionada con la sensibilidad, el sexo, la personalidad individual, la desesperanza, los límites, etc., que puede ser transmitida a través de estas narrativas. Efectivamente, este discurso, esta “poetry of transgression” también expresa conocimiento y sublimación.

En lo que se refiere al género literario, vimos que de acuerdo con Alberca, el texto autoficcional es un objeto complejo y elusivo, que conlleva un “pacto ambiguo” entre escritora y lectora. Aunado a esta complejidad, *Memoirs* es una obra cuya coherencia se funda en el desvío de muchos de los puntos convencionales de la escritura autobiográfica. Así, el género, el contrato con el/la lector/a, las expectativas que surgen de este contrato, la autorrepresentación y la consistencia en la narrativa autoficcional presentan múltiples desviaciones y subversiones representativas de la elusividad de la autora. Por ende, la importancia de este texto en el marco de mi tesis es fundamental, porque la premisa de las memorias eróticas es tanto la construcción de una imagen autoral como la identificación del cuerpo como fuente de identidad. Por otro lado, a través de la lectura crítica de *Memoirs of a Beatnik* se demuestra que la sexualidad radical de sus memorias

eróticas es otra vertiente de la construcción de su imagen de autora. Su texto revela la intersección entre la ficcionalidad autorrepresentativa y la ficcionalidad pornográfica, resultando por así decirlo en una “doble ficcionalidad”, complejidad que contiene varios aspectos que convergen hacia la construcción de la imagen de la autora. Se observa entonces progresivamente cuánto esas memorias, como la autora misma, se escabullen y se sustraen a lecturas contundentes o rígidas.

Además de esta posibilidad, el formato memorístico permite la construcción de un archivo que las escenas sexuales apenas disimulan, pero facilitan, en su *mise-en-scène* del cotidiano humano en la ciudad. Sin las pretensiones canónicas de la autobiografía o de la ficción, este relato, a caballo entre la crónica social y la intimidad de la vida sexual de la protagonista, ofrece un cuadro idóneo para grabar la atmósfera de un momento fundamental, tanto en la historia amplia de la creación artística como en la historia subjetiva de la poeta. La ausencia de posibilidades de alcanzar la respetabilidad y la canonicidad le permiten asimismo jugar con la caricatura de los *hipsters*, los disidentes y las “niñas bien” que huyeron de casa a buscar aventuras con los músicos callejeros de Greenwich Village, y entregar una jugosa rebanada de folclor beatnikesco a un público fascinado y repudiado a la vez.

En el siguiente capítulo llevo a cabo la lectura de una selección de textos enfocados en el tema de la ciudad, escritos durante los años en los que vive en Manhattan (hasta *circa* 1969). Las diferentes características que podremos ir delineando en torno a estos poemas permite revelar la importancia de la urbe en la consolidación de una voz poética y la construcción de la individualidad artística de la joven poeta antes de su decisivo y permanente alejamiento geográfico de la ciudad a espacios rurales de la Costa Oeste. Este alejamiento es influenciado, entre otras contingencias, por una relación cada vez más crítica con la canonización de las vanguardias artísticas de mitad de siglo. En este marco veremos la relación de su poesía urbana con la tradición poética de la metrópolis y la articulación de diálogos poéticos con algunos de sus representantes canónicos. Quiero demostrar con ello que di Prima se sitúa en una tradición que al mismo tiempo problematiza

desde una corporalidad y experiencia femenina situada en el contexto urbano. De ahí prosigo a delinear una visión diprimiana de la ciudad como un espacio poroso, concepto fundamental para comprender el progresivo surgimiento de una poética donde se interpenetran y desbordan unos sobre otros espacios materiales (lo público y lo privado) y universos mentales (el mundo físico y el mundo espiritual). De esta manera, la magia y sus prácticas rituales (esoterismo, exploración enteógena y psicodélica, adivinación...), así como su lenguaje, inspirado de culturas y poblaciones que practican o practicaban la magia en el día a día, se hacen cada vez más presentes en sus poemas. Esta apropiación no sólo da pie a una poética de inspiraciones mitológicas y esotéricas muy heterogénea, sino también un posicionamiento de la figura poética como intermediaria entre los mundos visible e invisible, como figura emblemática de la porosidad que presentan las fronteras entre estos espacios.

CAPITULO 3

Flânerie y esoterismo en la ciudad porosa

Introducción

En el primer capítulo de esta tesis, la autorrepresentación en torno a los recuerdos de infancia del texto autobiográfico dibuja al cuerpo como el lugar donde se origina y de donde surge la construcción de la imagen subjetiva y de la imagen autoral, lo cual lo sitúa como el primer lugar geográfico (Rich, *Blood, Bread and Poetry* 212). Al cuerpo están entonces relacionados los múltiples sitios subjetivos, físicos o imaginarios que se atraviesan, ocupan o practican física y textualmente. Adicionalmente, la observación de las diferentes “tácticas” movilizadas para el uso de los espacios (de Certeau 100)⁶⁹ revela que estas se desenvuelven en la intersección entre la cultura, el cuerpo y las identidades, asumidas o impuestas, coludiendo lo material con lo psicológico, aquí específicamente en la creación de una subjetividad poética a partir de la materialidad del espacio y del cuerpo que lo habita.

En este sentido vimos la autorrepresentación subjetiva y artística en desarrollo en el primer capítulo y la representación del cuerpo erótico en el segundo. Hablaremos de la corporalidad materna en el cuarto y último capítulo; en este, la experiencia literaria del contexto urbano nos permite indagar en diversas cuestiones relacionadas con el habitar y experimentar la ciudad desde una subjetividad y una corporalidad artística y femenina para estructurar el proceso de maduración de la voz poética. Nuevamente, en este campo, la corporalidad es determinante, más específicamente la socialización a la cual es sujeto el cuerpo femenino, ya que la tradición poética de la metrópolis se ha desarrollado históricamente desde el punto de vista y desde la experiencia

⁶⁹ En su análisis de la lucha que opone la cultura impuesta por las clases dominantes al uso que hacen de ella las clases dominadas, de Certeau opera una diferenciación entre “estrategias” y “tácticas”. La estrategia sería el cuadro dominante de las instituciones y sus fines de lucro y de dominación. Las “tácticas”, en cambio, serían acciones individuales contenidas en actos cotidianos como el caminar, el hablar, el habitar, el cocinar, etc. Estas últimas no buscan ganancias y no resultan de una planificación. Significativamente, no son *localizables*, es decir, no dependen de sitio alguno para llevarse a cabo, sino que dependen enteramente de la situación y la oportunidad. Como libertades limitadas permitidas por el cuadro de las estrategias, de Certeau las considera formas de resistencia política (conscientes o no).

literaria y artística de un sujeto universal a priori designado como masculino. El diálogo de di Prima con esta tradición pone en jaque varios supuestos ligados a esta universalidad de la masculinidad de la experiencia urbana, resultando en una intertextualidad que cuestiona esta filiación poética a través de la alteración lúdica de algunos de sus componentes, como la mirada, la alienación, y el cuestionamiento de la dicotomía entre lo que es culturalmente catalogado privado o público. Sirviéndome de la cualidad urbana que Walter Benjamin llamó “porosidad” (*Reflections* 165), sugiero que la ciudad poética diprimiana se llena de actos y de cronotopos que se desbordan e interpenetran entre sí, y que la poeta representa por medio de diferentes formatos, situándose ella en la alternancia de un papel de observadora “neutral”, en el caso de la *flânerie*, o de agente activo, como intermediaria entre un mundo y otro, en el caso de su exploración esotérica. Si bien el término benjaminiano ofrece una amplia serie de posibilidades, facilitada por la visión de la porosidad como una cualidad basada en la idea de vitalidad y variedad en la ciudad, sirve aquí como herramienta para observar cómo la poesía urbana de di Prima rinde la permeabilidad de la privacidad a lo público, la interpenetración de la luz y la sombra, el día y la noche, el mundo visible y el invisible. La porosidad resalta también el carácter improvisado de la vida cotidiana, así como la confluencia de la vida pública con los rituales privados. Veremos que, en el campo menos metafórico de la arquitectura, la porosidad conecta el edificio o la construcción con lo social y a la vez con la naturaleza, de manera que su impermanencia sugiere una tensión con el orden y la planificación.

Entonces, aunque la poesía urbana de di Prima se relaciona de forma ambigua con la tradición poética de la metrópolis, las prácticas y representaciones de la ciudad y el diálogo que entabla con poéticas urbanas preexistentes son fundamentales para conocer el proceso de búsqueda de su voz durante las décadas de 1950 y 1960. Así, la urbe sirve como contexto para explorar la progresiva maduración de su poética a través de diferentes fases de identificación y no identificación, y finalmente de exploración de la experiencia mística como una marcada característica en la voz madura, a la par de su definitiva separación geográfica de la ciudad.

Veremos primero que su posición brinda, en contraste con las representaciones de la ciudad como lugar de alienación y de fragmentación que generalmente emanan de dicha tradición, una producción de la urbe como espacio de posibilidades eróticas, cuyas fronteras entre lo íntimo y lo público son permeables, o, para ser más precisos, porosas. Di Prima representa una ciudad que experimenta como un flujo entre los sitios y las prácticas espaciales convencionalmente relegadas de manera determinante al interior o al exterior. Primero, como *flâneuse*, la poeta trastoca estas determinaciones para desplazarse anónimamente sin intervenir en las diferentes escenas que tienen lugar a su alrededor; en una etapa subsecuente, esta actitud se transforma para situar a la poeta como intermediaria entre el universo material y el universo invisible, cuya presencia, veremos, es evidente para ella.

Sin embargo, antes de alcanzar esta etapa, si bien la construcción de su subjetividad como *flâneuse* presenta aspectos lúdicos y una actitud irónica, esta le genera progresivamente una alienación muy literaria, que poco a poco se va expresando en un latente y progresivo pesimismo respecto a la transformación de los valores artísticos en un materialismo mercantil. La poeta otorga también un espacio importante a las dinámicas del inconsciente y a cómo este refleja lo absurdo, las neurosis y la deshumanización en la vida urbana. Veremos que, inspirada por el existencialismo, plasma este pesimismo a través de sus cuentos etiquetados como “pesadillas”, los cuales ofrecen una ventana hacia su experiencia de habitante de la metrópolis, y al mismo tiempo hacia los espacios de la ciudad como un confín en donde los seres humanos están especialmente sujetos a la arbitrariedad de la existencia.⁷⁰ Además, la alienación que experimenta se manifiesta explícitamente en un disgusto por la cooptación de las diferentes vanguardias y movimientos artísticos neoyorquinos de la época por parte de un mercado artístico cada vez más similar al mercado de

⁷⁰ Con existencialismo me refiero a la influencia literaria de autores como Nietzsche, Dostoievsky o Kafka. Que los Beat hayan o no leído a Sartre es un tema que se debate en el medio del *beatdom*. Destaca, a modo de influencia, el cuestionamiento de los roles sociales, la descripción y valoración de los alienados de la sociedad, y la crítica de los papeles que se estampan socialmente en los individuos.

productos, en el cual el valor simbólico supuestamente “puro” de la búsqueda artística se devalúa a favor de un valor puramente monetario, implicando aspectos mucho más mundanos que sublimes. Esto, como veremos, afecta negativamente su visión de la poeta como visionaria y su romantización de la pobreza y del papel del artista, creando una desidentificación con respecto a lo que considera un “selling out,” una forma de traicionar la autenticidad y la pureza del ideal artístico y creativo. La ciudad como espacio primordial de la lógica de intercambio capitalista se vuelve entonces un sitio inauténtico de promesas fallidas y falso esplendor. Esto, junto con la alienación y aislamiento que genera la sociedad cada vez más industrializada, llama a la poeta a buscar y crear lugares de autenticidad y sacralidad comunitaria como formas de mantener el contacto con el entorno e, inversamente, con un núcleo interior, una subjetividad que, como pudimos apreciar a lo largo de los capítulos anteriores, es para di Prima un valor supremo.

En este sentido, en el plano de su desarrollo personal la poeta muestra un creciente interés por el ocultismo, la magia, el esoterismo y las prácticas rituales que se originan en sociedades tradicionales de diversos lugares del mundo. El resultado es una poesía cada vez más hermética, que contiene múltiples referencias a las deidades y avatares de diversas mitologías y creencias paganas. La visión de una relación fluida entre mundos visibles e invisibles, cuyos confines son por consiguiente vistos como porosos, dan forma a una poética progresivamente más esotérica, anunciando así el neopaganismo tan característico de la época *hippie* y la mitopoiesis particular de la obra diprimiana de la madurez.

1. *Di Prima y la tradición poética de la metrópolis*

En 1953, año en que di Prima llega a Manhattan huyendo de la casa familiar de Brooklyn “like a bat out of hell” (*Recollections* 72), la liberación de las mujeres de la mirada y del espacio confinado de la familia tiene implicaciones sexuales importantes. Por el anonimato que otorga, la metrópolis es un lugar en el que se manifiestan posibilidades sexuales que son mucho menos evidentes en el

medio rural o suburbano, cuyo tejido social más estrecho permite ejercer un mayor control sobre la sexualidad de los individuos. De hecho, históricamente, el nacimiento de la ciudad moderna trae consigo una serie de inquietudes relacionadas con la moral, particularmente la que concierne a las mujeres: la migración hacia la metrópolis de las jóvenes en búsqueda de oportunidades laborales implica peligros de orden moral, causados por la promiscuidad y el anonimato que brindan las calles de la ciudad, aunque en realidad lo es más por la prevalencia de un sistema de clases sexista y depredador. Así, con el argumento de que las jóvenes que trabajan en los centros urbanos, alejadas del control o la “protección” de sus familias, se hallan en peligro de caer en innumerables tentaciones sexuales, la naciente disciplina sociológica del siglo XIX manifiesta una marcada inquietud para con la amenaza a la autoridad patriarcal que constituyen esos cambios (Wilson 73). El proceso de suburbanización aleja una parte de las mujeres de la clase media de estos supuestos peligros, encerrándolas en casas desde las cuales es más difícil acceder a los centros urbanos, pero la mayoría de la población urbana ocupa y transita por las calles de la ciudad en el ejercicio de sus múltiples actividades.

Esto significa que, también en la Nueva York de 1953, la emancipación y consecuente sexualización de una mujer sola la vuelve “pública” a los ojos de la sociedad. En su autobiografía, di Prima narra que cuando deja la casa familiar y la escuela para vivir en un barrio de inmigrantes en Manhattan, en el camino a su apartamento le hacen propuestas sexuales y tiene que soportar el acoso de los hombres en la calle. Esta escena es relatada de forma similar en varias autobiografías de mujeres Beat que resuelven irse a vivir solas en la ciudad (ver Hettie Cohen y Joyce Johnson, entre otras). Para estas mujeres “desviadas”, como para la sociedad que las condena, la dimensión sexual implícita en el acto emancipatorio es extremadamente importante. En *Minor Characters*, Joyce Johnson declara: “...my more abstract desire to be ‘free’. By which I meant—if I’d been pressed to admit it—sexually free. The desire for this kind of freedom subsumed any other” (x). Obviamente, las consecuencias son inmediatas: “The crime of sex was like guilt by association—

not visible to the eye of the outsider, but an act that could be rather easily conjectured”.⁷¹ Claramente, la vertiente sexual de esta emancipación es una respuesta a la represión normativa que, incluso en el medio urbano, es aplicada de un extremo a otro de la escala social. Por un lado, en su autobiografía di Prima declara irse a Manhattan “to become a poet” (xx), afirmando así su ambición literaria; por el otro, vimos que su texto de autoficción erótica se halla explícitamente escenificado en el lugar y tiempo de los primeros años en los que vive sola. Su anhelo por explorar las posibilidades liberadoras de la congestión humana de la ciudad está, pues, estrechamente ligado a la iniciación y exploración sexual. De igual manera, sus diarios de ese periodo hacen frecuentes referencias a su deseo y a sus prácticas sexuales. Esto indica una fuerte correlación entre emancipación, escritura y sexualidad, la cual se expresa en varios poemas a través de una experiencia erotizada de la ciudad. Si bien su autoficción representa escenas sexuales principalmente en espacios confinados, en su representación poética de la ciudad este componente erótico se manifiesta en anécdotas en las cuales la calle es un espacio que da cabida y posibilidad a la construcción de la tensión que desemboca en encuentros amorosos o sexuales. De esta manera, los espacios privados y públicos son experimentados en una continuidad, en donde el exterior se vuelve un lugar de posibilidades, saturado de fantasía y erotismo. Esto implica representaciones de encuentros con tonos erotizantes en la tradición poética del *flâneur*, y, como veremos más adelante, la posición de di Prima frente a la marginalidad y la especificidad de la experiencia femenina la distingue de ciertos paradigmas de esta tradición, incluso los subvierte. Antes de demostrar cómo problematiza esta figura mediante el análisis de poemas representativos, es necesario incluir un breve apartado acerca de las principales características de la tradición de la literatura de la metrópolis con la que dialoga, para así posicionar la poética diprimiana con respecto a la figura del *flâneur*.

⁷¹ Sin embargo, no se trata de romantizar estas emancipaciones juveniles, las cuales también desembocan en la represión moral y física que, en algunos casos, descritos por di Prima y otras en entrevistas, implican confinamiento en instituciones psiquiátricas, tortura y suicidio.

La tradición poética urbana ha generado una gran cantidad de textos teóricos sobre las diferentes artes que se enraízan y nacen de la experiencia de la ciudad occidental. En el canon literario han destacado entre otros los textos del poeta francés Charles Baudelaire, las reflexiones del filósofo alemán Walter Benjamin y la teoría del filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre. Estos autores parten de la experiencia “moderna” del individuo decimonónico y plasman una nueva forma de subjetividad, en la cual la ciudad es a la vez fuente y objeto de fascinación y ansiedad. Esta literatura es asimismo el origen de paradigmas relacionados con la experiencia urbana de la era moderna, entre los cuales la más destacada es la figura del *flâneur*. A pesar de que el término y sus derivados han sido utilizados de múltiples formas y en tantos contextos que hoy su significado original se encuentra disuelto, en el marco de esta investigación lo menciono en su sentido paradigmático, como fundamento teórico del cual parten diferentes prácticas artísticas urbanas, respecto a las cuales sitúo también la representación poética de los espacios de la ciudad operada por Diane di Prima. La figura se desarrolla originalmente como un avatar del artista masculino moderno blanco de clase media o alta en la París decimonónica, en un contexto histórico y social bien definido y bastante diferente al de la Nueva York de la mitad del siglo XX. Incluso si hablamos de la Nueva York del siglo XIX, el caso de Walt Whitman remite a una relación no heteronormativa en sus políticas sexuales y su erotización de la ciudad. Sin embargo, si regresamos a la figura del *flâneur* europeo, las diversas influencias que ha tenido sobre las subsecuentes prácticas literarias lo han vuelto una referencia inevitable de las representaciones textuales y artísticas, incluso populares de la experiencia urbana, ya sea para adoptarla, modificarla, o rechazarla en la práctica del deambular urbano.

En las últimas décadas se ha especulado mucho acerca de la identidad forzosamente masculina de este personaje y de la imposibilidad para las mujeres de experimentar la ciudad con la misma libertad y distanciamiento. Esto implica cuestiones de género y de violencia latente que,

aunque obviamente no fueron articuladas en *Das Passagen-Werk* de Benjamin, desde una perspectiva contemporánea provocan cuestionamientos, notablemente por la implicación que la contraparte femenina del *flâneur* del siglo XIX sea la prostituta (Parsons 24), o la figura de la *passante* (81), es decir la visión fugaz de una mujer idealizada y erotizada que desaparece pronto entre la gente.⁷² Con esto busco subrayar que, si bien podemos reconocer en el Manhattan poético de di Prima una filiación con Baudelaire y tintes de Dada y de surrealismo, así como prácticas que recuerdan las del movimiento Situacionista (contemporáneo a los poemas diprimianos en cuestión pero situado geográficamente en ciudades europeas), hay varios aspectos que dan pie para distinguirlo de estas vanguardias, los cuales aparecen atravesados por una cuestión de género (notablemente en torno al ejercicio de la mirada masculina), y que en conjunto sitúan a la poeta en una posición que subvierte varios aspectos del *flâneur* decimonónico. Así, podemos reconocer en los poemas de di Prima características *cool* como el cinismo, el desapego y la vocación literaria del poeta en devenir, pero, inversamente, el ideal Situacionista planteado por Guy Debord del individuo indiferente, desprovisto de relaciones afectivas supuestamente restrictivas, no aplica a la experiencia femenina de intersubjetividad que hemos ido trazando aquí. De este modo, aun cuando la intertextualidad es muy obvia, viene subvertida, como lo vemos en el poema “To a Youngster on 57th Street” de *This Kind of Bird Flies Backward*, que puede leerse como un eco del “A une

⁷² Ver también Elizabeth Munson, Janet Wolff, Elizabeth Wilson, Helen Scalway.

passante”⁷³ de Baudelaire, célebre poema de *Las flores del mal*, mas desde una subjetividad genéricamente indeterminada:

I wanted my boy
to say good luck
but you swished by
with your collar up
so fast
I just had time
to double take
and you thought I was cruising.

As if I'd never seen
you imp
eyebrows before
or a ballet boy. (38)

Esta figura de la transeúnte es, desde luego, un mito literario muy presente en la literatura francesa (ver Guillaume de Nerval, Alfred de Musset, Guy de Maupassant, Guillaume Apollinaire, Marcel

⁷³ Traducido al español como “A una transeúnte” o “A la que pasa”, aquí en la versión de José Emilio Pacheco:

La avenida estridente en torno de mí aullaba.
Alta, esbelta, de luto, en pena majestuosa,
pasó aquella muchacha. Con su mano fastuosa
Casi apartó las puntas del velo que llevaba.

Ágil y ennoblecida por sus piernas de diosa,
Me hizo beber crispado, en un gesto demente.
En sus ojos el cielo y el huracán latente;
El dulzor que fascina y el placer que destroza.

Relámpago en tinieblas, fugitiva belleza.
Por tu brusca mirada me siento renacido.
¿Volveré acaso a verte? ¿Serás eterno olvido?

¿Jamás, lejos, mañana?, pregunto con tristeza.
Nunca estaremos juntos. Ignoro adonde irías.
Sé que te hubiera amado. Tú también lo sabías.

Proust...). Aquí, di Prima lleva a cabo una respuesta al tropo que retoma el poeta francés, a la vez que complica la relación genérica del encuentro y la mirada fugaz entre dos personajes en la calle, escenificando la visión momentánea de un joven posiblemente atractivo en una calle transitada del centro urbano.⁷⁴ El género de la voz es ambiguo, pero por el tono maternal/paternal (“my boy”) podemos suponer que es la voz de una persona mayor al personaje del transeúnte, quizás identificada como la poeta. La ambigüedad radica en el uso del verbo “cruising”, el cual se origina en el *slang* gay masculino, por lo cual esta lectura implicaría que habla un hombre. Sin embargo, a lo largo de la obra poética de di Prima no hallamos otros casos explícitos de personificación masculina, pero sí muchos casos de indeterminación, por lo que es probable que aquí se haya querido apropiarse del término, revistiendo así una identidad andrógina. Aparentemente desapegada, la/el observadora-observador dice quererle desear “buena suerte”, pero la actitud indiferente del joven le devuelve el reflejo propio de una persona en busca de sexo. Es importante señalar que el objeto de su mirada es a la vez un sujeto que la mira y que la juzga, o al menos ella cree que la juzga. Por medio de su fingido desapego se deslinda de la intención sexual: “I wanted...to say good luck”, pero la interpretación sexual “you thought I was cruising” reestablece la carga erótica del encuentro, en la cual ambos protagonistas se hallan implicados. El modo irónico y despechado de la segunda parte busca elevar a la voz poética por encima del joven descrito como pretencioso, y con el artículo indefinido lo diluye entre los otros chicos que andan por ahí. Asimismo, el “ballet boy” es un sujeto andrógino, cuya ambigüedad genérica se asemeja a la de la voz poética. Subvierte así la interacción convencional entre hombres y mujeres heterosexuales en el espacio público, en la cual la mujer suele ser el objeto mirado, y el hombre el sujeto que mira. Aquí el *voyeur* es también *voyeuse*; la transeúnte de Baudelaire, enlutada y “con su pierna de estatua” (expresión de Baudelaire en la versión original), plasmada en la eternidad por la mirada del poeta es aquí un

⁷⁴ Tentativamente y sin fuentes que lo comprueben podríamos también suponer una relación implícita entre el “57th Street” del título, el hecho de que este poema data de 1957, y 1857, el año de publicación de *Las flores del mal*.

personaje cualquiera, ambiguo en su identidad genérica, que además de haber sido visto antes, no se distingue de sus semejantes. La rima y semi-rima ABAB de la primera parte es interrumpida abruptamente con una interjección “so fast”, cuya brevedad prolonga su contenido semántico y acaba con la forma tradicional del inicio, al tiempo que nos deja como la observadora: detenidos/as, miramos mientras pasa volando el muchacho. La segunda parte se lee como un pensamiento o a lo mucho un susurro, en todo caso un comentario interior con tono picado. El uso del pronombre personal en lugar del posesivo crea ambigüedad en cuanto a quien se le otorga el calificativo “imp”, reforzando el tono de despecho, o quizás de cariño juguetón. Asimismo, a diferencia del poema baudelairiano, escrito en un presente que refuerza la eternización de lo efímero, di Prima opta por el pasado, dando así una impresión más anecdótica. Finalmente, se puede considerar este poema como un ejemplo de la búsqueda de una poética urbana que, de forma breve, con lenguaje conciso, muestra la escena típicamente citadina del encuentro fugaz.

La referencia al poeta maldito toma, entonces, sentido en la construcción de una voz poética situada en la ciudad. Efectivamente, Baudelaire ha sido reconocido por haber tratado las posibilidades estéticas de la modernidad, anunciando la nueva sensibilidad de la vida urbana (Parsons 21). Con este poema, di Prima se ubica en la tradición de los poetas de la metrópolis, aunque subvirtiendo el patrón genérico plasmado por Baudelaire que seguirían los escritores posteriores, es decir la dicotomía quien mira-hombre/quien es mirada-mujer. Este poema denota asimismo el carácter transgresivo que encierra la suposición de la existencia de una *flâneuse*, cuyo caminar es un acto de desafío inscrito en la continuidad de la figura de la mujer sola, autónoma, anómala en las calles de la ciudad (véase la figura de la *flâneuse* en Lauren Elkin).

Han sido varias las artistas que han trabajado con las herramientas de la tradición masculina mencionada arriba para crear obras singulares que, como estos poemas diprimianos, contrastan con esta filiación y reflejan experiencias culturales e individuales propiamente femeninas de la ciudad (Virginia Woolf, Charlotte Mew, Jean Rhys, Michèle Bernstein, Sophie Calle y muchas otras). En el

plano biográfico, la poeta comparte con el *flâneur* la vocación literaria, síntoma de la relación entre contemplación y escritura. De hecho, el *flâneur* suele plasmar religiosamente en su diario las reflexiones y descripciones que le inspiran sus paseos por la ciudad, lo cual apunta hacia una implícita vocación literaria, “the would-be poet” (Wilson 75). Significativamente, los diarios de di Prima, en los cuales registra detalles, poemas y descripciones de lo cotidiano, cubren casi ininterrumpidamente cinco décadas desde su adolescencia. El lema de su juventud, *nulla dies sine linea*, subraya el aspecto “diarístico” que reviste para ella la escritura poética, en el cual el gesto es preponderante, y el resultado secundario. Como veremos más adelante, apunta a que la práctica artística se halla conectada al ritual, a la magia (Solnit 268), lo cual revela la importancia del proceso. Esto se encuentra expresado en un poema escrito décadas más tarde, “OLD AGE: The Dilemma”: “most of what I’m writing / not that interesting / but the act of writing itself / more compelling than ever” (*Poetry Deal* 106).

Si bien en gran parte no están destinados a ser publicados, sus textos diarísticos se pueden consultar casi íntegramente en los archivos previamente mencionados. En ellos se manifiesta claramente la vocación literaria y el anhelo por la trascendencia poética, así como la búsqueda de un posicionamiento dentro de un linaje de escritores (primordial y forzosamente integrado por hombres). La ciudad producida por los varones es así fuente de material poético y un lugar donde la experiencia es más significativa: “a life more edged, more costly, more charged with knowledge, than life elsewhere” (Rich, *On Lies, Secrets and Silence* 54). En otro ejemplo de referencialidad a la

tradición de la metrópolis, di Prima responde al “N.Y” de Ezra Pound en su poema “For Manhattan”⁷⁵ (*Earthsong*, s/n):

leanfingere

slenderhipped

ah, hubris, hubris

what does the wind do to you

lot you care

and the night, bedding down

slipping into you easy

lady when there are stars

does it help?

La ciudad a la que Pound pretende, como un dios, soplar vida, dotándola de un alma con su acto poético es, como en el poema de di Prima, codificada como mujer, pero aquí con características masculinas o pueriles (“slender”, “no breasts”). La equivalencia simbólica entre la mujer y la ciudad es evidente desde antes de Freud y se encuentra, por dar un ejemplo canónico, múltiples veces en la Biblia (por ejemplo, Jerusalén es una viuda en Lamentaciones 1:1-7). Sin embargo, en

⁷⁵ MY CITY, my beloved, my white!

Ah, slender,
Listen! Listen to me, and I will breathe into thee a soul.
Delicately upon the reed, attend me!

*Now do I know that I am mad,
For here are a million people surly with traffic;
This is no maid.
Neither could I play upon any reed if I had one.*

My City, my beloved,
Thou art a maid with no breasts,
Thou art slender as a silver reed.
Listen to me, attend me!
And I will breathe into thee a soul,
And thou shalt live for ever.

este segundo caso, el soplo de la poeta se ha vuelto un viento que deja indiferente a la urbe. La voz en “For Manhattan” parece lamentar la pretensión de la ciudad personificada: “ah hubris, hubris”. Asimismo, la ciudad blanca y virginal a la que Pound pide oído es nocturna, sexual e indiferente en di Prima. Aquí vemos que lo que la poeta retoma de Pound es la delgadez y androginia como cualidades que aplica directamente al cuerpo urbano, más específicamente a partes del cuerpo femenino que expresan un ideal estético valorado por la contracultura beat (“leanfingered”, “slenderhipped”), en marcada oposición a la belleza convencional extremadamente femenina celebrada por los medios hacia la mitad del siglo XX (ver Marilyn Monroe, Jayne Mansfield o Brigitte Bardot). En contraste con el poeta imagista, que le busca dar la inmortalidad, la voz en el poema diprimiano no quiere el control o la posesión de la ciudad, que es más bien poseída y penetrada por la noche, revelando así una sensibilidad descentrada de los valores viriles heteronormativos. Lo que surge aquí es una especie de mofa a la intensidad del poeta relativa a la ciudad, además de que en el poema diprimiano la ciudad es incommovible. Juega con el sentido gracias a los encabalgamientos y cambios de verso y de estrofa (“easy/lady”). Sin embargo, aunque la voz en “For Manhattan,” más *cool* que la de Pound, no busca poseer la ciudad, dotarla de un alma con su soplo o volverla inmortal, esta sigue siendo erótica, a la vez que elegante y desapegada. Ambas son mistificaciones de la mujer: donde la mujer-ciudad de Pound es idealizada como virginal y blanca, en di Prima es *femme fatale*, “lady” arrogante.

La pregunta que cierra el poema podría estar apuntando hacia una posibilidad de conmovier a la ciudad-mujer: a falta de que sean el viento y la penetración masculina de la noche, las estrellas, como elementos naturales fuera del control mecánico humano, quizás le ayuden a soportar la invasión de la noche o de la oscuridad. La forma sencilla y despojada del poema es derivada del estilo de Pound, y contiene la complejidad de la urbe en unas cuantas palabras trazadas en versos minimalistas. Estas referencias a Baudelaire y Pound ejemplifican, de acuerdo con Bartholomew

Ortega, el conflicto entre la inspiración y las limitaciones que enfrenta la poeta al heredar prácticas poéticas definidas por lo masculino (“The Poet *Flâneuse*” 37).

Es claro entonces que, si bien la poesía diprimiana de esta época se inscribe explícitamente en una filiación de poetas de la metrópolis, varios aspectos, algunos de los cuales fueron delineados aquí, la apartan de esta tradición. Así, la figura del *flâneur* es problematizada por la cuestión del género expresada en una intersubjetividad que comprende afectos y relaciones de cuidado con el entorno. En este sentido la poesía diprimiana revela una ciudad en la cual existen y se construyen relaciones que van más allá de las dicotomías bueno/malo, claro/oscuro, público/privado. Esta reapropiación de figuras poéticas, y a través de ello, el trastoque de estas dicotomías que estructuran la experiencia en términos binarios, desemboca en representaciones poéticas donde la carga erótica se sitúa en la calle, lugar de posibilidades, de anonimato y de experiencias fragmentarias de la subjetividad. El siguiente apartado explora así la práctica de los espacios y sus connotaciones relacionadas a la interpenetración y superposición de los espacios físicos y simbólicos de lo público y lo privado de la ciudad.

2. Lo privado y lo público en la ciudad porosa

En el apartado anterior esboqué cómo la complicación entre los elementos de la mirada y la dominación en los espacios públicos causa una problemática genérica que se puede leer en términos de un cuestionamiento de la dicotomía entre lo público y lo privado. Más específicamente, este cuestionamiento se despliega en un desbordamiento entre los espacios y lugares que corresponden a la esfera de lo “privado” y aquellos que provienen de la esfera de lo “público”, desbordamiento para el cual considero que es apropiado el término benjaminiano de porosidad. El *Oxford English Dictionary* brinda tres definiciones del adjetivo *porous*: “(1) Full of pores; containing minute interstices through which water, air, etc., may pass. (2) figurative. Not retentive or secure, esp. admitting the passage of people, information, etc. (3) Taking place through or by means of pores;

(Botany) designating dehiscence in which the seeds are discharged through holes in the fruit.” En los tres casos se hace alusión a pequeños orificios que vuelven permeable la materia, permitiéndole ser vehículo de pasaje o tránsito. A su vez, el sentido que le dio Walter Benjamin proviene de un ensayo sobre la ciudad de Nápoles coescrito con Asja Lacis (*Reflections* 163). Lo que Lacis y Benjamin retienen de su observación de la ciudad es la potencia latente de la porosidad, expresada mediante la colisión de la imagen dialéctica (la interpretación que se le da a lo público/privado, lo viejo/nuevo, etcétera) como una forma de contrarrestar las configuraciones estáticas. Lo inflexible y estático de la binariedad es entonces disuelto, dando lugar a las características procesuales del movimiento dialéctico. Desde ahí, Benjamin y Lacis desarrollan la idea de la porosidad a partir de una serie de interrelaciones e interpenetraciones que componen la ciudad italiana de Nápoles. De acuerdo con su descripción, la ciudad es un sitio en el cual el tejido urbano, en el sentido social y físico, se halla en un estado constante de intercambio y flujo. El concepto de porosidad se basa entonces en una idea de vitalidad y variedad urbana, y nos es útil para reflexionar sobre la manera en que la poesía urbana de di Prima rinde la permeabilidad de opuestos y divididos como la privacidad de lo comunal, la luz de la sombra, el día de la noche, la calle del espacio privado. Asimismo, la porosidad resalta el carácter improvisado de la vida cotidiana, con una cierta nostalgia, sí, pero no de una manera retrógrada, sino como una resistencia a la regulación disciplinaria, la lógica y la eficiencia de la vida moderna, que di Prima considera peligrosa para el espíritu.

Así, los poemas diprimianos que leeremos en este apartado dan fe de una representación porosa de la ciudad. La relación con el texto de Benjamin acerca una vez más a di Prima a la tradición del *flâneur*, a la vez que se lo apropia para adentrarse en aspectos más complejos de su propia subjetividad, exponiendo intersecciones de género, de sexualidad, de clase y de ethos contracultural. La conversación en “The Poet” (*Dinners* 76), que cito extensamente aquí, sitúa de manera irónica a la poeta frente a un “Poeta” con mayúscula, para burlarse de los ideales de pureza

y de la arrogancia absurda de su interlocutor, a la vez que revela su propia posición problemática desde la *flânerie*:

You gotta love he said. The world is full of children of sorrow and I am always sad.

He was watching this cat beat up his chick in the street.

Sure man I said. The children of sorrow.

The chick had nothing on but her bra and pants and she was kneeling on the sidewalk.

All over the world he said the children are weeping. I weep with all the children in the world.

Great I said.

The cat kept saying get up get up you fucking whore but the chick just knelt on the sidewalk.

I weep he said and my tears are part of all the children's tears.

A lot of people stood around watching. They didn't say anything.

You don't understand he said. Then he said you're very hard.

The fuzz was driving down the avenue and they pulled up to dig the scene.

Don't you love he said.

Sure I said I love all kinds of things.

And the children he said. Don't you love all the lost children.

The cops put the cat into the car. He was still yelling you fucking whore.

Shit man I said. I told you.

The chick was still kneeling there. She picked up her clothes.

No he said that's not what I mean.

She stood there holding her dress. Then she put on her coat and walked away.

That's not enough he said. You gotta love. I love all the lost children.

I know I said. And you weep. (*Dinners* 76-7)

El que los protagonistas vean y alcancen a escuchar la acción indica que se encuentran conversando en la calle o al menos en un sitio con ventanas abiertas que dan a la calle. Las dos escenas entrecruzadas, la de la conversación entre la protagonista y el Poeta y la agresión de la mujer desconocida, articulan la superposición de diferentes y problemáticas relaciones de género. El Poeta busca afirmar su sensibilidad y su capacidad de empatía ante una interlocutora irónica, mientras la violencia se desarrolla ante sus ojos sin que ellos, ni nadie, intervengan. En este sentido tanto la protagonista como su interlocutor son *flâneurs* que no se involucran, no intervienen, y observan los andares y venires de la vida urbana.⁷⁶ Su alienación es característica del personaje artístico desapegado; sin embargo, el Poeta repite una y otra vez hasta qué punto le afectan los niños tristes, los niños perdidos (que son sólo una abstracción, en contraste con la mujer humillada públicamente), y hasta qué punto esa tristeza lo afecta. Su explicación no es bien recibida, como lo indica la creciente irritación de su interlocutora: “Shit man I said. I told you.” Paradójicamente, la voz poética lo desprecia, pero tampoco interviene en la escena que se está desarrollando ante sus ojos. Así, la *flânerie* se vuelve doblemente problemática, primero porque participa de la inautenticidad de la sensibilidad poética que expresa este poema, y segundo porque conlleva una alienación que vuelve imposible actuar de acuerdo con esa sensibilidad. Su posición como *flâneurs* es tal que para serlo tienen que mantenerse inadvertidos, ser parte de la gente que mira la escena sin intervenir. La perspectiva de la voz tiene una fuerte carga genérica, porque subvierte la creencia de que las mujeres en la calle son víctimas de violencia anónima al situar una escena de violencia doméstica en un lugar público: la chica es atacada por su pareja en un despliegue de intimidad sacado del confinamiento que le otorga el espacio privado (Bartholomew Ortega, “Locating a *Flâneuse*” 325), expresando, tanto en el sitio desde donde dialogan la protagonista y el Poeta como

⁷⁶ Asimismo, *Memoirs of a Beatnik* presenta varias escenas de violencia urbana en las que grupos iracundos persiguen y golpean homosexuales o negros e incluso la policía defiende a los violentadores y castiga a las víctimas sin que la protagonista ni nadie intervenga. Las descripciones, el tono y los términos en los que narra estas escenas son absolutamente neutros y desapegados, sin expresar ningún tipo de afecto.

en la escena de la pareja de desconocidos, la porosidad entre los sitios y las prácticas referenciados como privados o públicos.

Como *flâneuse*, la protagonista se mantiene al margen de la escena que observa, pero revela también su irritación y por ende la posibilidad de que, aunque permanece sin actuar, toma una posición política al responder a su interlocutor con frases breves y negando la importancia de lo que le está diciendo, enfocándose en la escena de la agresión. Su testimonio está entonces basado en un sentimiento sordo de ira, al cual no da salida, manteniéndose alejada de la acción. En “The Poet *Flâneuse*”, Bartholomew Ortega ve aquí cierta similitud con “Frame”, un poema de Adrienne Rich (*The Fact of a Doorframe* 303).⁷⁷ Aunque los elementos raciales y el final asertivo del poema de Rich están ausentes en el de di Prima, la problemática de la posición de la *flâneuse* es evidente (113). El comentario de Bartholomew Ortega acerca del poema urbano de Rich es también válido para el de di Prima: “*flânerie* is a problematic motif (for Rich) to adopt because it often contributes to the exclusion of women from the cultural construction of the city” (“Locating a *Flâneuse*” 320). Asimismo, la respuesta de emoción reprimida contradice su posición de *flâneuse*, y aunque su pasividad ante la escena de abuso es parte de su mimetismo intencional, de una táctica para pasar desapercibida, implica problemas de orden ético.

Quizás una lectura concluyente implicaría ver a di Prima como una *flâneuse* cuyo privilegio de observadora no está lo suficientemente establecido para permitirle intervenir en la realidad urbana y cambiarla. Por otro lado, su intención archivística muchas veces presente en sus textos podría indicar un papel de testigo. Paradójicamente —o quizá precisamente porque se traduce en una posición consciente— en varios poemas en prosa di Prima enuncia su práctica del espacio urbano como una apropiación territorial, como en el siguiente fragmento: “This town I roam,

⁷⁷ El poema escenifica a la poeta viendo una joven estudiante negra esperar el autobús y protegerse de la nieve y el frío en la entrada de un edificio recién construido. El celador del edificio llama inmediatamente a la policía, y la poeta observa, inmóvil, cómo violentan y llevan esposada a la joven estudiante. Los últimos versos la convierten de observadora en testigo: “What I am telling you / is told by a white woman who they will say / was never there. I say I am there.”

glorying in a nightless time / where neons do a dayshift to the zigzag beat of / my shoes. This town I own, hunted...” (“December 1955”, *Kind of Bird* 13). Además de la problemática que implica la apropiación de la calle como mujer, estos versos denotan la atmósfera alucinatoria del bajomundo nocturno e intoxicado con la cual muchos Beat revisten la ciudad. Varios de los poemas que hemos discutido hasta ahora rinden cuenta de su experiencia sensorial en el espacio urbano, ya sea en un plano erótico o visual. Adicionalmente, como en “To a Youngster on 57th Street,” el poema que vimos arriba, la voz aquí juega a subvertir el ejercicio de la mirada, creando ambigüedad de manera que ya no se sabe quién es objeto y quién es sujeto.

Ya hablamos de cómo la apropiación del espacio urbano por una mujer implica connotaciones negativas, o, a lo mucho, categorizaciones que la clasifican como mujer “caída”, sexualmente accesible y “fácil”, “cruising” en vez de pasiva y recatada. El siguiente poema en prosa retoma esta problemática al iniciar en forma parecida a “To a Youngster on 57th Street”, pero esta vez lo que comienza como un encuentro fugaz desemboca en consecuencias. En este fragmento di Prima subvierte la romantización de la vida bohemia y el amor libre de *Memoirs of a Beatnik*, reduciéndola a sus aspectos crudos y sórdidos, escenificando cómo una aventura erótica espontánea da un giro y termina en anticlímax con la resaca de la mañana siguiente. “One day I forgot my sleeve and my heart pinned to my arm was burning a hole there. / Discovered in pocket 50¢ no more; on 42nd looked for a pleasant movie” (*Dinners* 47). Abre el poema representándose como emocionalmente disponible, además de distraída: olvida su manga, el soporte del “heart” en la expresión “wear one’s heart on one’s sleeve” que indica la exhibición indefensa de los propios sentimientos. En este caso, con el brazo desnudo, la protagonista se halla totalmente disponible física y emocionalmente, y sale a la calle a buscar un cine, el cual es significativamente un lugar cerrado, oscuro, un “lugar otro”, en el que, además de las numerosas posibilidades que otorga la proximidad de los cuerpos en la oscuridad, la pantalla es una ventana que da hacia un universo que no se encuentra realmente ahí. Sin embargo, quien cuenta la escena es una voz femenina, por lo cual

se vuelve a apropiarse del punto de vista y de la mirada: “Until the most beautiful god he was I think up to me hood (sic) walked and smiled knowing everything and then knowing. / Are you busy he said and I laughed because no busy would be busier than seeing him and he knew it.” Su movimiento se interrumpe con el “until...” y abre una vez más una de las escenas primordiales de la experiencia urbana: el encuentro fugaz. Nuevamente esto hace eco a Baudelaire, para quien la ciudad es marcada por tres experiencias fundamentales, que son lo efímero, el encuentro casual y lo transitorio (Parsons 21).

El poema prosigue: “And he laughed knowing all and acknowledging simply yes that is so there is garish and hurt but not us. / And walked all three him and me and our hands between and he had a room where the ceiling danced for me danced all night.” Este texto debe leerse en el contexto de las trece “Nightmares” del volumen titulado *Dinners and Nightmares* (1961), el cual como veremos más adelante, presenta una serie de poemas en prosa sobre los alimentos, algunas “conversations” y las trece pesadillas. Por su naturaleza, estas experiencias inician con una buena dosis de idealización: “there is garish and hurt but not us”. Desde una de las calles más transitadas de Manhattan, los protagonistas, que se han multiplicado y con el lazo del deseo que ahora los une suman tres, operan un movimiento hacia un espacio interior, “a room”, que adquiere vida, el techo “bailando” como sinécdoque del espacio donde se consume el deseo y metáfora del acto sexual, pintando una escena positiva que viene negada con la siguiente y última línea del poema en prosa. “Till morning awakened and yawning with dirty teeth he said (sic) well babe now how much do you get?” (“Nightmare 7”, *Dinners* 47). La sexualidad activa de la protagonista de “Nightmare 7” provoca la condena social que se destina a la mujer sola, disponible en las calles. La consecuencia de esa disponibilidad es la mercantilización de su cuerpo. La apelación de “pesadilla” nos hace pensar que la sorpresa que siente la protagonista al ser confundida con una prostituta no es grata, y recuerda la visión del *flâneur* modernista respecto a la prostituta (Bartholomew Ortega, “The Poet *Flâneuse*” 130). Aquí, la redefinición y reapropiación de su lugar en la calle es socavado por la

mirada masculina, la cual permanece atada a consideraciones convencionales. La cuestión de la mirada es problemática, porque además de pensar que es una prostituta, el hombre aparece viéndola a ella, más que lo contrario.

En este poema, el constante uso de hipérbaton y la escasez de puntuación típica de la voz diprimiana son una forma de reflejar el lenguaje verbal, rápido, de sintaxis desordenada, dando dinamismo al poema, como si estuviese desarrollándose la escena ante nuestros ojos, una estrategia muy común en la poesía beat. Con ello revela la connotación negativa que adquiere la mujer sola en la calle: la pobreza que la protagonista experimenta como natural y sin costos emocionales le causa estigmas sociales que también implican la clase y el género. La ironía del cuadro denuncia que todo esté a la venta en la sociedad urbana moderna, por lo que se asume automáticamente que una mujer pobre, que camina sola, está ejerciendo su sexualidad a modo de transacción económica. La cuestión de la mercantilización de la vida en todos sus aspectos es uno de los puntos problemáticos de la figura del *flâneur*, que lo ha atravesado a lo largo de su desarrollo histórico, en donde el artista, al vender su arte para vivir, es equiparado a la prostituta, lo cual crea un conflicto entre el creador y su necesaria subsistencia.⁷⁸

Por otro lado, este poema es significativo porque, así como expresa la porosidad que conlleva la existencia de tensión erótica en un sitio público, revela la interpenetración entre escritura y vida. Pudimos observar en el análisis de sus textos autobiográficos que esta frontera es tan tenue que a veces tiende a desaparecer por completo (Bartholomew Ortega, “The Poet *Flâneuse*” 127). Asimismo, su relación con el arte, como escritora pero también modelo de pintores, indica hasta qué punto di Prima se identifica corporalmente con el artefacto (poema, pintura, novela, escultura) y su cuerpo adquiere el valor de un objeto artístico. Así, las descripciones eróticas de su trabajo de modelo en *Memoirs of a Beatnik* indican una monetización de su cuerpo y

⁷⁸ Evidentemente, esta visión es cosificante en el sentido que equipara el sexo y el cuerpo generalmente femenino a un producto u objeto artístico.

una valoración de éste como objeto de arte bajo la mirada masculina. De esta forma, en la imagen del cuerpo desnudo a forma de inspiración para el arte, lo más íntimo confluye con lo más público en una negociación compleja de lo que es cada ámbito, y, en sus momentos más interesantes, en una desaparición de los confines que separan lo uno de lo otro. El tema de la mercantilización del arte se complica aquí con este casi-paralelo entre el cuerpo y la obra; sin embargo, la visión idealista que tiene la poeta del arte propio como una parte del trabajo colectivo que es la “tradición artística” mantiene el valor simbólico por encima de cualquier consideración en términos materiales o de reconocimiento público. Por esta razón, toma decisiones que la alejan de la posibilidad de ser una poeta que colabora con las instituciones educativas y culturales, lo cual fue característico hasta el final de su vida. Es posible que este rechazo haya comenzado a gestarse desde muy temprano, quizá desde el momento en que deja el College, pero es en su repudio por la canonización y la coerción de las vanguardias en el mercado del arte que se materializa su divorcio definitivo de los representantes del arte consagrado por los círculos del poder. En el siguiente apartado me detengo un poco más en el tema de la comercialización del arte y de la transformación de la contracultura en un espacio lucrativo para hablar del alejamiento de la poeta del mundo neoyorquino, alejamiento que corresponde a una nueva etapa literaria y biográfica.

3. “*You are / or were / hub o’ the universe*”: la canonización de la vanguardia.

La cuestión de la monetización del arte desde el punto de vista de una contracultura que rechaza el sistema económico y social y los valores que lo fundan surge una y otra vez en la obra diprimiana, una característica que demuestra hasta qué punto la poeta se resiste a jugar el juego del carrerismo literario. Se ha mencionado antes que la Nueva York del siglo XX abriga numerosos movimientos artísticos y literarios. Ya sea como causa o como consecuencia, muchos artistas le dedican su obra. Entre éstos, di Prima no es ciertamente la más famosa o reconocida. Sin embargo, Manhattan es indiscutiblemente el sitio en el cual encuentra su voz y el material de su obra poética temprana. En

este sentido su marginalidad es geográfica y culturalmente céntrica: vive una vida fuera de lo convencional en una ciudad que es a la vez un lugar de creación y de vanguardias artísticas, y el símbolo triunfante del creciente capitalismo mundial. Este hervor artístico da nacimiento a —y permite el desarrollo de— movimientos que saldrían de los estudios polvorientos y de los bares oscuros para formar el canon “contemporáneo” y figurar en los museos prestigiosos (como la pintura abstracta, el pop y el “action painting”) y las salas de concierto del mundo entero. Di Prima es muy consciente del momento crucial, de la coyuntura breve y efímera contenida en el tiempo/espacio de unos cuantos barrios de Manhattan, y como artista y miembro de la contracultura identifica muy rápidamente los cambios que implica la velocidad con la que se va estableciendo el mercado del arte.

De esta manera, a medida que pasan los años y las vanguardias y contraculturas son recuperadas por el canon, su fascinación por la ciudad y sus movimientos artísticos se convierte en disgusto, y nace la búsqueda de una autenticidad utópica, un “lugar otro”. Sin embargo, no niega que la ciudad sea en gran parte el material y origen de su voz poética, y la describe incluso retrospectivamente como iniciática, formativa: “...New York City was my school, my university for many years. It was there where I learned the discipline of daily work at one’s craft. I learned how to look at painting, listen to music, really *see* dance” (*Poetry Deal* 5). Evoca la despedida de la ciudad en “Takeoff, Flight 347” (*Pieces* 102), pintando una urbe primordialmente hecha de apariencias, cuya falta de autenticidad empieza a notarse en los intersticios de su decadencia: “goodbye to / mountains of agate, amber, magic / beauxite, brittle secret / alchemy texts” que más adelante se vuelve: “Diamonds that transmute themselves to rhinestones. / sun city w / no sun, big apple wormy now / & covered with soft brown spots.” Las piedras semi-preciosas socavan una imagen de abundancia y riqueza auténtica, en la que hasta los diamantes se transforman en bisutería, y el uso del cliché neoyorquino de la manzana, ahora podrida, refuerza la impresión de decadencia. El tono mismo de este poema implica la imagen de un pasado glorioso venido a menos. Sin embargo, se

percibe que no sólo ha cambiado la ciudad, sino también la mirada de la poeta que la produce. De esta manera, la urbe que ve ahora es raída, se está cayendo, y su podredumbre interior se manifiesta. Los aspectos nostálgicos de esta visión desencantada reflejan también los cambios en la propia mirada de la poeta y la nostalgia por la pérdida de la juventud.

A medida que se desarrolla el poema, se aleja de la ciudad en la cual deja los recuerdos afectivos que encierran algunos puntos geográficos importantes: “Goodbye angels / of Johnny Dodd’s ceiling, indians / staring out from his walls, red plastic / devil on red brick wall.” La casa de Johnny Dodd en Cornelia Street que menciona aquí es el piso desde donde su amigo Fred Herko se suicidó.⁷⁹ La mirada omnisciente le permite observar la ciudad desde arriba, en una visión que la abarca toda, que a manera de panóptico puede también entrar en los rincones oscuros, los detalles de las casas, y volver nuevamente a una mirada completa. Cito el fragmento completo para evidenciar el ritmo particular que reviste el poema:

Mysterious

wet streets, cobblestones, platforms, broken trucks

lost theatres, 3 a.m. cocaine, burning

purity of line, young men

naked in raggy blankets on scraps

of foam rubber, intellectual roaches, slobs, ballet boys, despairing

kids in strollers. Dirty windows, stairs, halls, grimy sheets

pure filth in nostrils, endline song

of jazz & dervish & Callas on stereo. Wind

full of dust, goodbye! bright

gilded skyline, gilded dust, brown

⁷⁹ Andy Warhol menciona la misma pintura barroca de los angelitos en el techo, así como los tabiques rojos de las paredes de ese apartamento en Warhol y Hackett (107). En 1964, Fred Herko, bailarín y amigo íntimo de di Prima, salta bailando, desnudo y drogado, por una de las ventanas del quinto piso.

burning smog like atomized shit, dead river

I love & will, forever, A.I.R.

on all those broken doors, eyeholes, police locks, bells

that never work.

Mysterious fashions fading into rags.

Así el movimiento óptico del poema se desplaza en un alejamiento y acercamiento que refleja su afecto fluctuante para con la ciudad: le tiene cariño y asco, y oscila de un estado afectivo a otro. Sin embargo, de acuerdo con su romantización de la pobreza y la supuesta autenticidad que otorga, la esperanza persiste en los barrios pobres:

The lingering hope

looks out of boyish eyes of balding faggots, hums

thru the accent of the garment district, turns

in the sooty ghetto.

Además del movimiento espacial, un movimiento fluctuante adicional se presenta en la temporalidad, en el ir y venir entre el pasado y el presente:

For a while

you are/ or were, hub

o'the universe, dreams

fell on you from distant constellations, songs

finished now, still stir your air, goodbye

ghost hometown fatherland *der heimat*,

con la frase “you are/ or were”, aventurándose incluso al futuro con “I love & will, forever”. Es así que el movimiento panóptico atraviesa el espacio y el tiempo. La posición elevada y vertical que le brinda la mirada, posiblemente desde un avión, le permite ver el paisaje en toda su mugrienta gloria: el viento y la luz son sublimes y asquerosos, el río está muerto y la manzana, fruta prohibida

del paraíso, podrida contiene un gusano. El poema cierra con imágenes de la miseria social que toda la riqueza material y cultural de la ciudad y su crecimiento económico no supieron erradicar: “bright stars / of windows lighting nothing, looking out / on strikers in the rain.” La última imagen sugiere el contraste del escaparate iluminado que no ilumina nada, o de los centenares de pisos de edificios que se quedan prendidos toda la noche sin que haya nadie adentro, con la injusticia social producida por la acumulación de capital, sobre la cual llueve, como forma adicional de miseria. Así los personajes que viven en este poema son a la vez grotescos y conmovedores, quizás la única forma de autenticidad en la ciudad superficial que contiene los libros antiguos de alquimia pero no parece haber transformado nada en oro, sino al contrario.

La imagen distópica de la ciudad que presenta aquí la poeta le permite distinguirse de una población de la cual quiere ahora desidentificarse, aunque haya sido parte importante de su identidad, manteniendo así íntegro su ideal de pureza poética. El mito de la ciudad de Nueva York como espacio fértil de actividad en el cual todo era posible, todo podía imaginarse, crearse y nacer, es desplazado para dar lugar a una ciudad decaída, cuyo contacto pudre y contagia. Así transfiere su ideal, junto con los mitos que la construyen, a otro sitio geográfico. Este proceso se había anunciado desde antes en poemas como “Magick in Theory and Practice,” que describe sus sentimientos encontrados relativos al auge artístico y el dinero que empieza a moverse en el medio. Como el anterior, este poema es acumulativo, y se desarrolla como un metadiscurso, es decir la artista habla del arte y de sus pares para subrayar la mercantilización, que como vimos, implica también el arte y por ende al mismo artista, lo cual crea tensión con su visión elevada del poeta y la “pureza” de su papel. Para utilizar las palabras de Benjamin, es un ejemplo de “(a)rt at war with its own commodity character” (*Arcades* 895). Aquí la escena artística se ha vuelto un mercado, y la nostalgia y el disgusto que resiente respecto a ello se traducen en un tono cínico:

to all you with gaunt cheeks who sit
glamourized by the sounds of art in the

last remaining lofts, shining like gold in ore in the
sleek grime of NYC under the shadow
of MOMA, breathing no air, ...

La voz de la poeta se desmarca de los partícipes en estas transacciones abriendo con “all you” y pintando con mirada irónica y desapegada un juicio bastante explícito como para que nos quede claro el desprecio que le provoca. Los saltos de línea y el cabalgamiento introducen una lectura de Nueva York que suena cansada, desengañada; refleja el desaliento causado por los cambios descritos en el poema, el final de una era en la cual el arte aún no había sido completamente devorado por el mercado, el dinero, y las instituciones. Este tono desalentador es reforzado por la falta de puntuación y la acumulación de detalles descriptivos por medio de parataxis:

finding lustre in the
huge speaking canvases that whisper
like Miles Davis in your dusty ears, to all
you climbing laboriously on scaffolding shaping
these same canvases, bending light, or drinking hot plate
coffee on “studio couches” flanked by skinny girls

La sinestesia de lo plástico como forma sonora e incluso verbal introduce la idea de que el arte crea una atmósfera sensorial porosa: “sounds of art”, “speaking canvases” “whisper”. El valor mercantil del arte es transferido a los sujetos que lo practican “like gold in ore in the sleek grime”, a quienes con un toque de amargura ve como oportunistas “climbing laboriously”:

oh how my love reaches for you, gross and holy men
fancy women pretty boys expensive flowers oh home
I may never see again oh glamour
Like Baudelaire fading in a long hall of mirrors
called past as I move backwards over

its black velvet floor

(“Magick in Theory & Practice for Mike Goldberg”, *Pieces* 75)

Que muchos fueran sus conocidos o amigos le provoca un malestar expresado en la ambigüedad causada por la yuxtaposición “my love reaches for you, gross and holy men”.⁸⁰ Dos referencias a figuras de las vanguardias históricas amplían el espacio geográfico que define primero con “NYC” y más estrechamente con la mención del MOMA, hasta confinarlo literal y metafóricamente a la sombra de éste. La primera referencia es cinematográfica, más específicamente apunta a las películas de Jean Cocteau, cuyas representaciones del movimiento de la luz, “bending light” (ver *Recollections* 83), influenciaron mucho a la poeta. La segunda es más explícita y negativa: nuevamente Baudelaire, el poeta de la ciudad moderna, que esta vez se desvanece en el pasillo de los espejos “called past”, el cual puede ser una metáfora del influjo y la intertextualidad del arte. Al tiempo que el poeta francés va desapareciendo, la protagonista del poema se mueve en reversa sobre el glamuroso piso de terciopelo negro del arte mercantilizado. Se representa a sí misma alejándose de un sitio que llama “home”, el cual está sin embargo cambiando hacia algo que le produce nostalgia, pero del que ya no desea formar parte.

Para finalizar, dos aspectos importantes del poema son su título, “Magick in Theory & Practice” y la dedicatoria a Michael Goldberg, con quien, como indican algunas cartas y otras notas en los archivos de Goldberg, di Prima tiene una amistad.⁸¹ Sugiero que la relación con el pintor ubica el poema en ese proceso de mercantilización y de carrerismo en el que participarían muchos artistas para entonces desconocidos. Por otro lado, el título del poema es el de un oscuro libro de Aleister Crowley, ocultista, mago y poeta inglés de principios del siglo XX. Esta referencia indica el creciente interés de la poeta por lo esotérico, aspecto en el que indagaremos en el último apartado

⁸⁰ El poema está dedicado a Mike Goldberg, pintor del expresionismo abstracto de la *New York School* cuya trayectoria comenzó en la oscuridad, de la que salió al ser reconocido alrededor de los años setenta y ochenta.

⁸¹ Michael Goldberg Papers, Archives of American Art, Washington D.C.

de este capítulo. Sin embargo, a manera de transición hacia la exploración de la presencia de rituales y elementos paganos en la poesía diprimiana, me gustaría repasar otro aspecto de su visión de la ciudad, esta vez en su vertiente onírica y distópica, como una forma de cambiar la vigilia por un espacio imaginario. Quiero para ello empezar el siguiente apartado con una discusión acerca de los cuentos breves que son sus “Nightmares” para mostrar cómo di Prima representa la ciudad distópica a través de estos cuentos existencialistas en los cuales plasma las diferentes perversiones de la modernidad urbana (la policía, las instituciones estatales, pero también las cucarachas, los gatos hambrientos y el empleado de la compañía de gas que viene a clausurar el medidor). Esto servirá también de transición para abordar los aspectos mágico-rituales que reviste la poética diprimiana hacia el final de la década de los sesenta.

4. Ciudad onírica y mágica: porosidad entre estados de conciencia

Antes de alcanzar la voz poética influenciada por el “projective verse” postulado por Charles Olson⁸² y elaborar poemas colmados de referencias multiculturales, budistas, esotéricas y mitológicas, di Prima escribe una gran cantidad de textos que atestiguan su búsqueda por una voz, una visión y una identidad poética. En términos generales, estos tienen por característica una filiación más estrecha con visiones distópicas (en el sentido en que las interacciones propias de la vida social urbana son escenificadas como indeseables y fuentes de incomodidad o miedo) y existencialistas del medio urbano. Así, sus escritos que tratan de la ciudad dialogan por un lado con la tradición literaria de la metrópolis, y por el otro con una fuerte inspiración existencialista, la cual fue una influencia primordial en la escritura beat en general, resaltando ciertos aspectos como lo absurdo y lo alienante. Como ejemplo de filiación propiamente literaria quiero señalar los breves fragmentos en prosa que conforman sus ya mencionadas “Nightmares” escritas en la década de los

⁸² “Projective Verse” se publica en 1950 como un panfleto y es integrado más tarde a sus obras. Olson propone una métrica basada en la unidad del aliento en vez de sílabas, acentuación, pie o línea. El manifiesto se encuentra accesible en línea: http://writing.upenn.edu/~taransky/Projective_Verse.pdf

cincuenta y publicadas en 1961 en un libro titulado *Dinners and Nightmares*. El libro completo se divide en cinco secciones: “What I Ate Where,” una docena de cuentos que relatan hambre, festines y alimentación, “Nightmares,” “Memories of Childhood,” “Conversations,” y “More or less love poems”. La versión expandida de 1988 lleva dos capítulos adicionales: “What Morning Is” y “Some Early Prose”. Los fragmentos y cuentos breves que corresponden a la sección de “Nightmares”, de los cuales vimos un ejemplo en un apartado anterior, rinden pequeñas escenas urbanas oníricas, que si bien la mayoría tienen también un efecto cómico, suelen representar conmovedoras instantáneas de experiencias de alienación y represión en la metrópolis moderna, cuando no son pesadillas en un sentido casi literal, como lo indica el título. Se trata de fragmentos en prosa que ofrecen inquietantes escenas de la ciudad, en las cuales, con un surrealismo jocoso, se cuele en el cotidiano lo sórdido y lo brutal de la vida citadina. La narradora sitúa las escenas en espacios típicamente urbanos, como departamentos, parques, la oficina de bienestar social, el hospital, o la calle, y en varios casos los personajes son, como en las fábulas, animales que se comportan como humanos. El carácter absurdo de varias de ellas recuerda los textos de Kafka. De hecho, entre “Some Early Prose,” una sección agregada en 1988, se encuentran tres cuentos cortos bajo el título “Little Nightmares after Kafka” (141), con lo cual la referencia no deja lugar a dudas. La representación onírica de la ciudad da fe de la porosidad entre estados de consciencia normalmente separados. La primera abre: “Well, I had gotten to a warmer place for starving” y describe en primera persona a una protagonista desajustada en un mundo en que los personajes son casi autómatas, indiferentes e inflexibles. La alienación que padecen es resguardada por las instancias del poder, como la policía y los guardias, los empleados de correos o de bienestar social, los médicos y en general las instituciones. La protagonista observa todo desde una posición de *flâneuse*, es decir sin intervenir ni perder el *cool*, desidentificada y desapegada. Así, además de la mugre y la pobreza que son su cotidianidad, las instantáneas rinden una crítica irónica a la ciudad burguesa y legalista, así como un rechazo a la represión ejercida por el poder. Por este medio expresa la reivindicación de espacios

libres, abiertos, en donde a su vez las mentalidades podrían reflejar esa apertura y libertad, permitiendo que las experiencias sean más auténticas y quepa la posibilidad de experimentar con lo absurdo:

Spent fascinated hours watching the uncool of a young moth doing herself in at the flame of my nonessential bohemian candle.

Which was ok, till she sideways gave up and clicked to crisp end of nothing curled with small smoke.

Which was ok till from across ceiling room leaped flew another, raced, and screaming “Dido” followed her. (“Nightmare 3,” *Dinners* 44)

Lo cómico surge en la tensión entre el cinismo con el que pinta esta anécdota y el drama mitológico al que refiere. El surrealismo que reviste es también una forma de protestar contra el utilitarismo y la valoración de la producción: pasa “horas” mirando esa polilla revolotear en torno a una vela, que a su vez “no es esencial.” En este sentido surge una resistencia a la lógica y la eficiencia de la vida urbana moderna que recuerda claramente el proyecto surrealista. Siguiendo la misma dirección, otras instantáneas insinúan, con el mismo despojo lexical, la miseria psicológica de la metrópolis moderna, como en “Nightmare 8”:

Then I was standing in line unemployment green institution green room green people slow shuffle. Then to the man ahead said clerk-behind-desk, folding papers bored and sticking on seals.

Here are your twenty reasons for living sir. (48)

En este sentido, escribir la resistencia a la regulación embrutecedora y el rechazo de ciertos aspectos de la metrópoli moderna pueden ser no una forma de conservadurismo retrógrada o nostálgico, sino de ver hacia el futuro, rompiendo con el presente para buscar un ideal más humano.

En un despliegue de mugre, cucarachas, hambre y pobreza, las “Nightmares” de di Prima pintan una ciudad hostil en su absurdidad, en la cual la protagonista no es sólo víctima sino también agente activo de su propia desgracia. La incertidumbre, la confusión, la oscuridad se conjugan para dar lugar a verdades elusivas, falsedades escondidas, significados ocultos y revelaciones sin sentido. Las burocracias malintencionadas, las máquinas asesinas, la crueldad del destino vuelven a los personajes paranoicos y neuróticos en un mundo urbano distópico que pierde todo sentido y benevolencia. Con estos cuentos de lo cotidiano, di Prima plasma el inconsciente de la ciudad. Las cualidades existencialistas de esta experiencia onírica en la ciudad, producto de la alienación de la mente urbana debida a una estimulación constante y excesiva (Simmel 11), se reflejan en *Dinners and Nightmares* a través de la representación de un espacio urbano como localidad del inconsciente, y a menudo en el texto diprimiano esto se trata con ironía, humor negro o sarcasmo, posiciones que, de acuerdo con Simmel, se encuentran estrechamente relacionadas con la mente de la metrópolis.

Cabe aclarar aquí, que dentro de la tradición literaria de la metrópolis, di Prima no usa la ciudad o el andar como estrategia literaria propiamente dicha, mas el deambular por las calles y el habitar los edificios de Manhattan son un influjo importante en su material poético. Significativamente, el caminar en la ciudad es una forma sutil de aislarse, aislamiento que, como vimos al inicio de este capítulo, implica una actitud abierta a la posibilidad del encuentro fugaz, azaroso, y transitorio que brinda el espacio urbano. Como lo indica Rebecca Solnit en su libro sobre la historia del caminar, el estado del observador, *cool*, desapegado, con los sentidos alertas, es un estado óptimo para quienes necesitan reflexionar o crear (186). Entonces, en el contexto de la búsqueda de liberación subjetiva de di Prima, Manhattan representa un espacio ideal, en el cual puede crear y reflexionar fuera de la casa familiar y de las instituciones sociales opresivas y estériles. El acceso a los “sitios otros”, es decir los museos, los cines y las bibliotecas públicas de Manhattan le permite perseguir su ideal en una ciudad que además alberga una comunidad estimulante y una tradición artística imponente.

Así, la práctica de la escritura cotidiana otorga múltiples espacios dónde llevarla a cabo, porque escribía en su casa, pero también en lugares públicos como los cafés, los parques y las bancas. Reporta, por ejemplo, haber escrito sus “Nightmares”, sentada en una escalera esperando a que un amigo suyo saliera de su clase de pintura (*Recollections* 133). Podemos pensar que para escribir, di Prima no necesitaba tanto de un cuarto propio, sino también y primordialmente de la calle, la cafetería, la experiencia vivida afuera:

Alas
I believe
I might have become
a great writer
but
the chairs
in the library
were too hard. (*Selected Poems* 21)

Como uno de sus “Three Laments”, este poema revela cómo su valoración de la cultura y el talento literario es vencida por el deseo de la libertad simbólica y literal que representa el “afuera” como un espacio menos asfixiante para el cuerpo y el espíritu. Los fragmentos citados y la relación con los espacios representados y los espacios reales en los cuales fueron escritos ponen de manifiesto la psicogeografía de la ciudad que habita, es decir, las relaciones y los influjos entre los estados mentales y los espacios arquitectónicos. Este influjo se inscribe idóneamente en una visión porosa de la ciudad, esta vez implicando la interpenetración entre la subjetividad del individuo y el entorno urbano.

Adicionalmente, en lo que se refiere al tema del contexto urbano, el texto autobiográfico de di Prima también ofrece numerosas descripciones de la ciudad y de sus propios desplazamientos en

ella, los cuales articula en términos de interpenetración entre el mundo visible y el invisible. En el siguiente pasaje describe el edificio donde posaba para el pintor Raphael Soyer:

Up several floors to the long hall with many doors, behind each of which a solitary individual labored in a world of his own making, surrounded by the images of his mind. His nightmares, or his genius, or both. The doors all looked alike, that was their magic. What was behind each door was utterly different...

There was this magic spell that was cast by the place. First, the walk up Broadway in the inevitable wind; then the Arcade: the whirl of shops, of color, flowers and smells. Then that strange, art-deco elevator cage. The long silent hall, where I'd listen for the sounds that told what each one was up to...

Returning from the Lincoln Arcade to the pad on Amsterdam Avenue was easy; I remained in a continuum, Rafael's time to mine. (*Recollections* 132-136)

La clave aquí es “continuum”. Los espacios urbanos entre los cuales se mueve están conectados porosamente por el espacio-tiempo del arte que se practica aquí como se practica la magia, con elementos materiales dispuestos al servicio de una imaginación performativa.⁸³ Así, el esoterismo y la presencia de fuerzas invisibles se vuelven cada vez más preponderantes en su vida y en sus textos hasta devenir, como veremos, la característica primordial de su poética. De acuerdo con esto, también los movimientos sobre el asfalto de la metrópolis son místicamente significantes. Las redes trazadas por las dinámicas entre diversos puntos de la ciudad adquieren sentido a través de la intuición visionaria de quienes la habitan y creen en la relevancia de su energía y su poder. Así, di Prima dota el movimiento creado por el caminar con una magia de vidente ligada a sus propios

⁸³ La referencia al “Arcade” y la descripción de su interior lleno de vida, colores y olores recuerda las descripciones del *flâneur* caminando por la París pre-Hausmanniana en el *Passagen-Werk* de Benjamin, cuya obra fragmentaria y surrealista reúne en forma compleja imágenes instantáneas y apariciones de personajes urbanos, que en conjunto rinden un léxico histórico de la “modernidad” y de la ciudad de París en el siglo XIX. Adicionalmente, el Lincoln Arcade es un edificio importante en la historia de la bohemia y los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. Fue completamente destruido en 1959 para edificar el Lincoln Center for the Performing Arts.

podere y a las energías de los demás protagonistas de su vida. Los trazos se vuelven tangibles a través de prácticas parecidas a las que llevaron a cabo los surrealistas europeos, y que son consistentes con la visión diprimiana de que la voluntad es performativa:

In our own private lingo, Swinging was being at the right place at the right time to run into the right people for the right adventure, or when all the people you were wishing could see it wound up at the Garbo flick at the MOMA together...

There was an element of being psychic in Swinging, but we never made too much of that part of it. (*Recollections* 138)

La predisposición para intuir las cosas que sucedían en otros lados revela una sensibilidad particular: la poeta y sus seres cercanos podían “adivinar” que la policía acababa de arrestar a un amigo en Central Park, o “sentir” la muerte trágica de James Dean antes de que se difundiera la noticia. A diferencia de los surrealistas, la magia les guía de un lado a otro, es decir el inconsciente propio y el de la ciudad y sus energías, en un movimiento de repetición, de circularidad y de simultaneidad de tiempo y espacio que corren como flujos. Esto es lo que expresa con la palabra “swinging” y sus múltiples posibilidades. Esta construcción de la metrópolis como un espacio permeable a lo mágico le permite escapar de la racionalidad y utilidad con la cual la urbe moderna es producida, creando una contra-ciudad en la que tienen cabida las prácticas místicas.

Así, en otro pasaje de su autobiografía narra cómo provoca ritualmente un aborto espontáneo al embarcar en un ferry con un amigo en dirección a Jersey, empero el barco los lleva a un lugar extraño e inesperado, y finalmente llegan a un cementerio: “What we finally found was a graveyard, graceful trees, a bit of green between the tombstones” (154). Es significativo que el cementerio, como espacio culturalmente cargado es uno de los “sitios otros”, una de las heterotopías foucaultianas en donde se interpenetran las dimensiones de tiempo y espacio de una forma particular, y se encuentran yuxtapuestas las capas de las diferentes prácticas culturales que se han tenido de estos espacios en la sociedad occidental. Entonces, las heterotopías pueden verse

como sitios donde se concretizan experiencias paradigmáticas de otredad, definidas por el poroso e indefinido perímetro que separa la normalidad de lo desviado. Es consistente que el ritual se lleve a cabo ahí, porque este perímetro está lleno de umbrales que separan y unen, ya que las heterotopías no son simplemente sitios de lo otro o que oponen lo desviado a lo normal, sino sitios en que prolifera la otredad:

A large, dirty-white dog came quiet by and stayed for a long time, with his head on my lap.

When we got up to go I knew I was bleeding. Took care of this somehow—was it a gas station restroom? I know we stopped more than once to ask our way. The dog came with us to the edge of the graveyard but no further. Everything was clear, but it wasn't.

Por otro lado, las heterotopías pueden referir a umbrales que conectan el espacio-tiempo social, es decir que al igual que conectan y separan espacios de otredad y de normalidad, pueden también perforar el perímetro temporal de la normalidad. Así, di Prima escenifica en este espacio físico el simbolismo pagano de un ritual: mientras recitan a Blake sentados en las tumbas llega un perro blanco, codificado como la figura de psicopompo, y al tocarla provoca el aborto. Al salir del lugar, el entorno ya no es el mismo, ha habido una transformación, una perforación que divide y junta los espacios y los tiempos de manera que se interpenetran el uno en el otro. Esta porosidad que permite la transformación se refleja también en ella y por ende en el paisaje:

The town not quite how we remembered, but not really different. But they told us there was no ferryboat.

We asked repeatedly, there was no ferryboat. There used to be, they said, but there had not been for some years. We knew to keep quiet, keep our story to ourselves. After some time spent searching, we took the Hudson tube back to Manhattan Island....the restoration of my blood cycle gave me once more the sense that one navigated, if one navigated at all, by Will

(*RLW* 154)

Así, la escena se desarrolla como en un sueño, en un lugar liminal, en un inconsciente en donde el poder lo ejerce una voluntad atávica, el “Will”, que es el compás o guía con el que “navega”, reapropiándose así de las coyunturas provocadas por sus recorridos. De esta manera, donde los Situacionistas hallan en la práctica psicogeográfica de la *dérive* una forma de revelar la ciudad y de jugar en ella, un espacio para experimentar comportamientos alternativos, perdiendo el tiempo “útil” para volverlo lúdico constructivo (Careri 92), Di Prima traza deambulaciones similares, pero asumiendo el papel dúctil, conductivo de un intermediario a través del cual instancias sobrenaturales ejercen sus influencias, un médium capaz de provocar situaciones paralelas a través de prácticas energéticas creativas y mágicas. En la ciudad mágica confluyen el tiempo y el espacio de tal manera que se abren los sitios a formas alternativas o subversivas de experimentar las vivencias. Por otro lado, la interpenetración de los lugares refleja la del mundo material con el espiritual, de acuerdo con una visión esotérica del universo a través del paradigma de porosidad de Benjamin. Di Prima concluye la anécdota diciendo: “The pragmatic and the magickal were so interwoven in our lives, in my life...This hard-bit practical magick was my power...and my protection. It carried me forward” (*Recollections* 154-55). La ortografía de la palabra “magick” hace referencia a Aleister Crowley, el ocultista mencionado arriba, quien decidió usar una forma ortográfica arcaica para definir la magia como una ciencia objetiva que consiste en provocar cambios y ocurrencias a través de la voluntad (el “Will”, que en inglés es polisémico).

Además de la voluntad, la magia es el vehículo hacia el mundo invisible, el cual es perceptible sensorialmente a través del inconsciente. Esto sugiere que lo onírico, el espacio del sueño, es una parte fundamental de la mente en la ciudad. Sin embargo, onírico no necesariamente refiere a algo agradable o positivo, y en la visión poética beat la ciudad tiende a revestir atmósferas alucinantes ancladas en la marginalidad, es decir que frecuentemente este espacio alterno refleja realidades que tienden hacia lo negativo. Las “pesadillas” son un buen ejemplo de esto, además de representar otra referencia intertextual a narrativas existencialistas preexistentes. Adicionalmente, si

bien por un lado participa de la idealización y romantización de la marginalidad, el acto de revestir lo sórdido de un aura mágica también borra las fronteras entre el mundo físico y el mundo de lo inefable y de la imaginación, causando interpenetración entre ellos, o desdibujando los límites de manera que uno y otro existan de forma paralela y yuxtapuesta, sin clara distinción. En los poemas de di Prima, el resultado es que la ciudad reviste una atmósfera alucinatoria e incandescente, en la cual la poeta ilumina rincones oscuros y sórdidos de la ciudad, valorando incluso la marginalidad como un tesoro: "...The muted glimmer of diamonds / on NY streets...junkies in doorways / all this a sparkling dream / a kind of glory" ("New Year Song", fragmento, *Selected Poems* 126). La valoración de la periferia y su exploración desde un cuerpo femenino implica detenerse en las especificidades que conlleva con respecto a la exploración desde un *locus* masculino.

Como para otras escritoras del siglo XX, a medida que van conquistando y ocupando más espacios, la paulatina apertura del mapa urbano a las mujeres es crucial, en el sentido de que les abre la ciudad a la exploración. Mediante este proceso, la metrópolis deja de ser el campo artístico exclusivamente masculino que era antes de la época industrial y durante buena parte del siglo XIX. La apropiación artística femenina de la ciudad presenta características específicas; significativamente, en su brillante análisis de las relaciones entre la mujer escritora y la metrópolis, Deborah Parsons comenta que las poetisas y novelistas de la ciudad se alejan de los caminos trazados para acercarse a las calles donde transita la muchedumbre sin que necesariamente tengan algo pragmático que hacer en ellas (es decir, consumir, ya sea en restaurantes y cafés o en las tiendas departamentales cada vez más presentes), y en las cuales hallan los mitos y las memorias de la ciudad y de ellas mismas (15). Parsons encuentra asimismo actos de resistencia y de desviación en los usos alternativos de la consciencia urbana operados por un cierto número de mujeres artistas. Si observamos la obra poética de Diane di Prima que gira en torno a la ciudad y sus representaciones, observamos que una de sus características es, inversamente a lo que Parsons observa, la valoración

de los espacios más oscuros de la urbe.⁸⁴ En este sentido su poesía urbana está llena de referencias a los contrastes de luz /oscuridad, y a los matices de iluminación en lugares lúgubres, dándoles una calidad alucinante y mística:

...light

blank on smog wall, thrown, glaring, light

riding the mist as spray, at the end

of this city: ocean.

Light on

waves, on cement wall, light

like a passion at the back of the eyes. (“Light Poem”, *Pieces* 138)

Así, transitando por un camino contrario al que Parsons describe, en este caso la voz se aleja de las calles iluminadas y se adentra en sitios periféricos, donde la repetida presencia/ausencia de luz crea una atmósfera mágica, muy lejos de las representaciones utópicas o distópicas de sus pares masculinos (Baudelaire, pero también T.S. Eliot e incluso varios de los Beat). Estos lugares representan umbrales a través de los cuales se interpenetran luz y sombra como complementarios en la porosidad de la ciudad. En este sentido la porosidad como cualidad se ofrece como contra-modelo. Crítica de la ciudad consumista del comercio y la transacción monetaria, la porosidad, que se corporaliza en los umbrales, abre una ciudad alternativa, centrada en la interpenetración y la conectividad. Además, al iluminar los espacios lúgubres y solitarios del cotidiano urbano también trastorna la desacralización del arte operada por las vanguardias históricas que han problematizado el espacio urbano y sus ocupaciones dinámicas (como Dada o el surrealismo). Con este gesto rehabilita una visión esotérica de los lugares y de los movimientos que llevan a cabo los cuerpos en

⁸⁴ Es difícil imaginar que en la década de 1950 la mayor parte de Manhattan eran calles con fábricas, almacenes, maquilas, y casas de obreros y migrantes, por lo cual, salvo algunas avenidas y el Financial District, no era el espacio iluminado, limpio y moderno que es hoy. Muchas calles eran todavía empedradas y oscuras, sucias de los desechos de las fábricas, mataderos y mercados que había ahí.

ellos mediante rituales cotidianos, y restablece la dimensión mágica y ritualizada de la práctica artística.

5. *Hacia una poética esotérica*

Para concluir este capítulo, quiero indagar brevemente en la presencia cada vez más marcada del esoterismo en la poética diprimiana. Brevemente, porque si bien se prefigura en la época que concierne esta investigación, es decir las décadas de los años cincuenta y sesenta, es un aspecto que alcanza su pleno potencial en la obra de la poeta madura, esa parte del corpus que ya no concierne el periodo al que se circunscribe esta tesis. Aunque es cierto que desde muy temprano podemos identificar en la poesía de di Prima un marcado interés por lo esotérico, lo mágico, lo oculto, inicialmente este interés se expresa de forma sutil. La poeta adulta, en cambio, dedica mucho tiempo a estudiar religiones paganas, misticismo y prácticas rituales de diferentes culturas. Esto no es exclusivamente una característica propia de di Prima; se puede observar que el interés por el budismo, pero también por prácticas mágicas y rituales, y en general una idealización de las sociedades menos tecnologizadas, por ende consideradas más auténticas, es un rasgo común a muchos miembros del grupo beat. Sin embargo, la seriedad y la pasión con las que di Prima explora estos aspectos a lo largo de varias décadas apuntan a algo más que un simple interés.⁸⁵ Si sus poemas de la década de 1950 son marcadamente beat en su ritmo, léxico e imágenes, poco a poco desarrolla un lenguaje hermético que resulta progresivamente en los poemas mucho más espirituales de la madurez. Junto con esta espiritualidad, que a su vez presenta rasgos porosos, por la integración de opuestos pero también de elementos de diferentes disciplinas y culturas, los

⁸⁵ Entre los Beat hay varios estudiosos del *dharma*, destaca Gary Snyder, pero también Jack Kerouac, Anne Waldman, Allen Ginsberg y otros/as.

poemas se relacionan cada vez más con prácticas divinadoras, alquimia, magia y esoterismo.⁸⁶ Así, el sincretismo de di Prima, desde una apertura del catolicismo de su infancia hacia lecturas de Paracelso, Crowley y el budismo zen, por solo citar esos tres, prefigura otra forma en que reconstruye elementos culturales y de los cuales se reapropia para un uso singular. Por otro lado, el aspecto ritualístico de la práctica literaria conlleva una visión del mundo en la que se entrelazan energías que la poeta puede percibir y a las cuales se puede dirigir como si fueran agentes capaces de influenciar el mundo. En este sentido se sitúa ella misma en un umbral: intermediaria entre la vigilia y el universo onírico, pero también entre el mundo visible y el mundo invisible.

Conjuntamente, la fuerza de su imaginario mitopoiético se puede percibir en los diarios desde muy temprano. Si bien, al igual que los elementos paganos, esta construcción mitológica a partir de mitos preexistentes ya se percibe en los poemas de los inicios, se acentúa con los años, alcanzando su clímax en *Loba*, un poema épico místico-visionario escrito a lo largo de varias décadas y publicado en sucesivas ediciones.⁸⁷ *Loba* presenta referencias a una gran variedad de fuentes y se aleja totalmente del etnocentrismo que celebra únicamente la cultura propia (Calonne s/n). Por otro lado, numerosas entradas de sus diarios hacen referencia a ritmos orgánicos y a prácticas adivinatorias como el *I Ching* o la astrología. Dedicó explícitamente decenas de poemas a temas como las fases lunares (“Full Pisces Moon”...), los equinoccios (“Song for Spring Equinox”...), las estaciones (“Ode to Spring”, “City Winter”...), los cambios meteorológicos, o los cambios en la luz natural. Asimismo, practica rituales paganos y celebraciones en los solsticios y equinoccios: a partir del solsticio de 1963 reúne personas en su casa todos los miércoles para marcar los cambios de estación y celebrar diversos rituales y prácticas divinadoras, que registra religiosamente en su diario. Estas reuniones, como lo apunta David Stephen Calonne, pueden ser

⁸⁶ También sus diarios presentan un marcado contraste: de ser grandes libretas sobrias escritas con lápiz, muy pocos dibujos y ningún tipo de color, se vuelven libretas de formatos más pequeños pero mayor número de páginas, llenas de dibujos a colores, *collage*, arcoiris, estrellas, budas, símbolos del *i-ching*... que hace eco al proceso individual del *coolness* hacia una forma más libre de expresión afectiva.

⁸⁷ Este poema es muy posterior al periodo que nos concierne aquí.

vistas como una forma de crear un sentimiento contracultural de objetivos artísticos y espirituales comunes. Con ello, di Prima anticipa el neopaganismo que se integraría a la contracultura a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta (s/n). También ritualiza las muertes, celebra los aniversarios luctuosos de sus seres cercanos, y practica una comunicación constante y natural con aquellos que ya están “del otro lado”, como lo atestigua su libro-diario *Spring and Autumn Annals*, en donde le escribe a Fred Herko cada día del año posterior a su suicidio, y las elegías que les ha ido dedicando a sus camaradas fallecidos.⁸⁸

Se puede establecer que la frecuente referencia a elementos naturales en la poesía urbana de Diane di Prima revela su identificación con una figura chamánica y anuncia la presencia cada vez más evidente de aspectos rituales en su escritura. Podemos así sugerir que, desde el punto de vista biográfico, la poeta tiene características de la figura chamánica en el sentido que le ha dado la antropología en el contexto siberiano:⁸⁹ di Prima encuentra su vocación durante la adolescencia, momento en el cual experimenta una suerte de rito de paso a partir del cual emprende una búsqueda en pos de una visión, cuya finalidad es el encuentro con lo sagrado. Su figura como poeta se sitúa en un umbral entre el mundo material y visible y aquel que es invisible, los cuales interactúan mediante la porosidad que los separa escasamente. A través de la experimentación con sustancias psicotrópicas, di Prima también se inscribe en una filiación poética donde se redefine el papel del poeta en términos de tradiciones indígenas de exploración de la espiritualidad a través del uso del peyote (*Lophophora williamsii*) y el LSD en formas rituales. Efectivamente, desde su primera experiencia con la cactácea, en 1958, se percibe el inicio de una exploración de la experiencia y el conocimiento en forma marcadamente chamánica (Calonne s/n). Aunque no parece buscar adhesión a un grupo de “brujas” como tal, el estudio disciplinado y serio de los conceptos arcaicos de los

⁸⁸ La publicación de *Spring and Autumn Annals* estaba prevista para 2019, pero a la fecha sigue sin salir.

⁸⁹ Me refiero aquí exclusivamente a una definición superficial, en la cual por razones de tiempo, espacio y pertinencia no incluyo todos los desarrollos posteriores y geográficamente alternos: una persona que alcanza estados alterados de conciencia mediante rituales, trance o enteógenos para comunicar con el universo de los espíritus.

ciclos y la celebración de los rituales paganos dan inicio a uno de sus múltiples esfuerzos por crear formas alternativas de sacralidad comunitaria. A partir de una visión donde el mundo material y el mundo espiritual están en constante comunicación e intercambio, es decir que la frontera entre estos mundos es porosa, el trastocar los límites y los traspasos de las fronteras entre polos opuestos y elementos binarios a los que recurre la poeta se explican como parte íntegra de su subjetividad.

“Buddhist New Year Song” (1965) (*Selected Poems* 146), otro poema de año nuevo, esta vez relativo al año nuevo budista, es testimonio de su interés por una multiplicidad de culturas y mitologías, así como de su conocimiento cada vez más amplio de las prácticas paganas. El título, que califica este poema de “song” introduce, en este contexto de cierre y apertura de año, una invocación sonora. El poema describe a los protagonistas como seres astrales: “and you said / “there are stars in your hair”—it was truth I / brought down with me.” Los protagonistas tienen una misión redentora, en referencia a la labor artística: “this sullen and dingy place that we must make golden/ make precious, and mythical somehow, it is our nature.” Su misión les es asignada por una inteligencia superior: “we were sent here, / for some purpose.” Prosigue con referencias a pueblos del desierto de Mongolia: “the Gobi desert / I did not see those tents again, nor the wagons / infinitely slow in the infinitely windy plains.”⁹⁰ La misión, además de ser artística, es de protección: “I could not remember (then) what our purpose was / but remembered the name Mahakala, in the dawn.” Lo que quiero subrayar con esto es la poética que se va dibujando en el *corpus* diprimiano: se basa en la premisa de que, de manera inconsciente, al posicionarse como mediadores entre los mundos, los poetas llevan un legado protector para la humanidad, como lo indica la presencia de la deidad Mahakala, una de los seis protectores del budismo tibetano, y el nombre de la cual recuerda aquí como una lejana inscripción en el subconsciente. Además de las referencias religiosas y culturales, este poema es un buen ejemplo de un cambio sustancial que se puede observar en el ritmo de la voz. La influencia de la poética que Charles Olson llama “Projective verse”,

⁹⁰ El desierto de Gobi, en Asia oriental, es un lugar predilecto para la tradición esotérica.

preponderante para varios poetas beat, se expresa en un énfasis en la respiración como unidad de verso y en la recitación de la poesía según el ritmo del aliento, más que de acuerdo con la métrica tradicional:

in the dawn confronted Shiva, the cold light
revealed the “mindborn” worlds, as simply that,
I watched them propagated, flowing out,
or, more simply, one mirror reflecting another (“Buddhist New Year Song”).

Así, si bien esta influencia métrica es perceptible desde los primeros poemas de los sesenta, sería explorada mucho más a fondo en décadas subsecuentes, extendiendo la idea de “composición por campos” a través de versos proyectados o abiertos, una continuación del legado de Ezra Pound. Además del aspecto métrico, los últimos poemas citados se distinguen del estilo llano, breve, y rítmico de los de la década anterior por su complejidad y por la riqueza de sus imágenes. A fin de cuentas, como venimos apuntando a lo largo de este apartado, los poemas tempranos no tratan temas esotéricos como los ejemplos que acabamos de ver. Claramente estamos ante el desarrollo de una voz que originalmente utiliza un lenguaje despojado, anclado en imágenes de lo cotidiano, y que poco a poco se dirige hacia formas de expresión más complejas y herméticas. Asimismo, la poética de la madurez presenta una gran cantidad de referencias con las cuales se inscribe dentro de un linaje poético y cultural muy amplio y heterogéneo.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la poesía y la prosa temprana son las que más marcadamente inscriben a di Prima en la tradición poética urbana, como vimos con las referencias y el diálogo con Baudelaire, Pound, Benjamin y Kafka. Ahí mismo, en la ciudad, surge también su inquietud por los universos paralelos y por la espiritualidad, cuyo surgimiento coincide cronológicamente con su alejamiento de la urbe y los años que vive en el campo en el norte del estado de NY, y culmina con su establecimiento y su implicación en el estudio de la disciplina zen en la costa oeste. Este interés, y la visión del mundo material como en constante contacto y

comunicación con lo invisible y lo espiritual, es también el resultado de una concepción porosa del universo.

Vimos en este capítulo cómo, al revelarse la problemática de género específica a la ciudad, se cuestiona su posición en esta primera filiación, problematizando la presencia y la movilidad del cuerpo femenino y del cuerpo artístico en los espacios de la urbe. La ciudad de di Prima se traduce poéticamente en una ciudad de contrastes, erótica y absurda, en la cual la actitud irónica y distanciada es asimismo una forma de defensa ante la violencia latente que implica la vida al margen. Además, su ocupación de la ciudad le permite entrar en un estado de creatividad que le inspira dibujar redes, tejidos y enlaces entre los puntos fijos de su urbe, en un movimiento que se libra de la trayectoria única, revelando así una filosofía del andar que valora lo familiar, lo local, lo temporal y lo socio-cultural tanto como lo desconocido, lo inmediato, lo solitario, lo salvaje, y, de hecho, los entrelaza, revelando así la porosidad de estas ocupaciones y sus espacios (Heddon y Turner 233). Retomo así de la experiencia de la ciudad tal como la construye la poeta la cualidad porosa, con la cual Benjamin y Lacis describen la ciudad de Nápoles, y en la que se interpenetran y se desbordan espacios y prácticas espaciales en una ausencia o al menos indefinición de límites. Esta interpenetración se presenta en la obra de di Prima en niveles varios, aquí en una cuestión de espacio y de urbanismo, pero también en su vertiente esotérica, en la cual el mundo invisible ocupa al menos la otra mitad del campo que podemos experimentar y siempre se interpenetra con el mundo material.

Con todo esto queda establecido que si bien está sujeta a la decadencia materialista, la ciudad que produce di Prima no es triste o melancólica, no es fuente de *ennui* artístico ni de horror, sino que es el terreno fértil y positivo, aunque en muchos niveles también paradójicamente absurdo, del cual extrae su material creativo, y en el cual la poeta se mueve en sus espacios y su tiempo entrelazados en lo que Edward Soja llama el “thirdspace”, la dimensión de la “práctica” que hace de ellos (de Certeau). En la preponderancia de la ciudad y de los espacios que permite producir

resaltan estos temas como estrechamente relacionados con su marcado deseo de emancipación, y son reveladores del aspecto corporal de la libertad tal y como la concibe la poeta.

Los juegos intertextuales que lleva a cabo di Prima con la temática urbana son también pistas claras que indican las lecturas e influencias literarias de su juventud. Como hemos podido notar, la mayoría de estas inspiraciones, influjos y referencias son individuos que forman parte de la tradición literaria masculina. En su ocupación del espacio urbano con su cuerpo y su mirada femenina, di Prima cuestiona la universalidad de la experiencia del *flâneur* y la encumbrada libertad de una mujer en el espacio público. Este cuestionamiento es consistente con otro que hemos visto brevemente en el primer capítulo, y que implica notablemente temas como corporalidad, agencia y autorepresentación. Reconectando con la autorepresentación y el “final feliz” de sus memorias eróticas, el siguiente capítulo desglosa la importancia de la procreación en el corpus diprimiano, primero como deseo, luego como proyecto y ampliamiento del espacio corporal, para desembocar en el interminable proyecto de vida que representa la maternidad. De esta manera, el cuarto y último capítulo de esta tesis aborda este tema más a fondo y lo relaciona de manera más amplia con la cuestión del deseo, la sexualidad, la transformación y la escritura, con el fin de explorar aspectos preponderantes pero hasta ahora descuidados de la vida y la obra de Diane di Prima.

CAPITULO 4

Relacionalidad y corporalidad materna

Introducción

En el repaso de las fuentes secundarias del primer capítulo, es notable la ausencia de la crítica enfocada al tema de la maternidad tanto en el texto como en el cuerpo y la biografía diprimianas. Esa ausencia es particularmente injustificable, dada la importancia que reviste el asunto, en términos generales, en la crítica de una obra escrita por una poeta que es también madre, y en lo particular en la de Diane di Prima, por la marcada predominancia de la maternidad en su biografía. Se me ocurren varias razones: por un lado, la maternidad tiene poca cabida en las antologías o las obras críticas que tratan textos diprimianos desde una motivación de valoración de “lo beat”, ya que este movimiento contracultural puso particular énfasis en denostar lo materno. En efecto, el anti-maternalismo es fundamental para la prevalencia de una ficción imprescindible al varón beat, la cual sostiene su supuesta autonomía subjetiva y los mitos de autogeneración que le permite habitar códigos genéricos convencionales a pesar de su imagen característicamente rebelde y anti-sistema, y, en algunos casos, a pesar de tener relaciones bastante problemáticas con su propia madre. Por otro lado, como lo expresa Susan Fraiman, desde el paradigma *cool*, lo maternal es lo más *uncool* que hay, porque representa la intensidad, la implicación y la entrega que rehuye el *coolness* (xii). Si consideramos esto, no es, pues, tan sorprendente que en las discusiones en torno a Diane di Prima no se suele mencionar la maternidad sino anecdóticamente o como un detalle biográfico.

Sin embargo, y esta es la premisa de este cuarto y último capítulo, la observación detallada de las expresiones de la maternidad diprimiana y su exploración como un camino de conocimiento, mediante una ontología anclada en la inmanencia (Withers 232), es significativa justamente porque representa políticas relacionales alternas a las que se suelen valorar en el contexto biográfico de la poeta y a las que se esperan de una mujer beat. Estas representaciones se traducen justamente en modos relacionales en los cuales el sujeto se encuentra conectado, interconectado, en interacción

con su entorno, lo cual nos refiere nuevamente a la intersubjetividad sinuosa de su experiencia. Me interesa para este tema en particular retomar la reflexión de Julia Kristeva en torno a la maternidad como forma relacional “religada”, lo que ella llama en francés “reliance maternelle”, y traduce al inglés como “maternal reliance”(83), creando así una ambigüedad en la traducción.⁹¹ Buscando delinear “a heretics of reliance” (83), que Kristeva equipara a un erotismo materno, dibuja la “maternal reliance” como un retorno a la fuente de la subjetividad y la representación, la reconexión con la pasión de la madre, un lazo de confianza (“la maternidad no es una función sino una pasión”, *Forum Le Monde*). Esto no sólo propone una visión del cuerpo y el ser materno como una posibilidad de conocimiento encarnado, sino que también define lo materno como una forma permeable, dúctil de existir, lo cual supone, en el caso que nos ocupa, intersubjetividad, pero también interdependencia y pasión relacional entre el sujeto y el otro, entre maternidad y sensualidad, entre racionalidad e inteligencia somática, incluso entre creatividad y maternidad.

Ahora, si retomamos la cuestión del desajuste que implica la maternidad en el contexto de la poeta, es importante mencionar que, además de la incomodidad típicamente beat que genera valorar y asumir relaciones afectivas responsables, en los textos diprimianos que tratan de la feminidad y la maternidad, las representaciones y los arquetipos femeninos se acercan peligrosamente a una visión esencialista de la mujer. Este aspecto se intensifica con el influjo del esoterismo y el misticismo que, como vimos, con el paso del tiempo se vuelve una característica fundamental de la poética diprimiana. Se prefigura entonces como complicada la posibilidad de una crítica feminista ante textos que divinizan y sacralizan cualidades presentadas como naturales y esenciales de la mujer, y

⁹¹ Aunque cercanos, los significados de esta palabra no son idénticos en francés y en inglés. En el primer idioma refiere a una forma de conexión, de lazo (literalmente re-ligar), y en el segundo, según el *Oxford Dictionary*, es “dependence on or trust in something or someone.” De hecho, en la lengua francesa, “reliance” es un neologismo acuñado en 1963 por Roger Clause en el contexto mediático como “la necesidad psicosocial (de información): de “reliance” ante el aislamiento”. El sociólogo y psicólogo belga Marcel Bolle de Bal lo impone en la coyuntura que sigue a los movimientos de 1968. Que Kristeva haya ofrecido la traducción al inglés sin comentar la ambigüedad que implica es muy característico de su estilo crítico-lírico. Menciona, sin embargo, que entiende “reliance” en el sentido etimológico latino y del antiguo francés ‘ligar’ y ‘unir’.

reducen de algún modo el poder de ésta a su feminidad, su capacidad gestacional y procreadora, y a su papel como proveedora de cuidados.⁹² Veremos aquí que varios poemas ejemplifican una subjetividad femenina encarnada orientada hacia lo espiritual y lo místico, por ende muy cercana a una visión esencialista de la mujer. Sin embargo, es importante que nos adentremos en este espacio sin prejuicio y sin descartarlo de antemano, como nos invitaría a hacer la lógica jerárquica que rige el conocimiento y desdeña el punto de vista esencialista como una epistemología simplista y por ende inferior (Withers 236). En efecto, desde este ángulo, su implicación con el cuerpo y con las mitologías y los paganismos sacralizantes de la corporalidad femenina son fácilmente desechables. Sin embargo, di Prima, en su compromiso creativo con estos, y en su exploración del mapa corporal y de su subjetividad materna como formas de enlazar, no solamente refuerza o reafirma estereotipos de feminidad, sino que también ofrece formas alternas de conocimiento a través de esos mismos caminos de exploración. En este sentido, lo que se observa es que sus políticas corporales, relacionales y espirituales se anclan en su experiencia del cuerpo, y constituyen un desafío a la legitimidad del conocimiento corporal femenino en la cultura (238). Se entiende entonces la maternidad como “un refugio de lo sagrado” (Kristeva, *Le Monde*). En efecto, si bien tiene un discurso sobre el amor de la mujer como amante, el conocimiento laico no ofrece un discurso sobre el amor de la mujer como madre.⁹³

Es interesante leer los textos diprimianos de la maternidad a la luz de estas consideraciones para entender su articulación, que delinearé aquí en algunas de sus vertientes, y exponer de qué manera esta contrarresta, moldea o modifica su imagen de autora, para añadir esta historia

⁹² Cabe admitir que me declaro culpable de haberme de alguna forma complacido con ese prejuicio anti-esencialista ante los textos diprimianos, aunado al supuesto de que el deseo materno no tiene potencial subversivo en una sociedad patriarcal, y de que la maternidad de alguna manera “despoja” a los individuos de una subjetividad que tendría entonces un “valor” particular, posición por lo menos problemática en el sentido en que nos refiere nuevamente a un sujeto universal idealizado, delimitado y contenido en sí mismo y sin necesidad de otros para constituirse.

⁹³ Kristeva se refiere a lo laico como opuesto a lo religioso, que, en cambio, ha construido un elaborado discurso en torno al ideal materno, por ejemplo en el arquetipo de la virgen María.

individual a la historia más amplia del movimiento literario beat. En este contexto, la exploración de la maternidad en sus textos es también significativa porque rompe con varios mitos que se han forjado en torno a su figura y, como vislumbramos en el primer capítulo, revela una faceta ligada a la domesticidad y los cuidados que se ha querido ignorar o negar en la historia literaria beat. Sostengo aquí que la voz poética diprimiana se reapropia de estos mitos de una manera individual y ambigua, porque los vacía de su fuerza social, reescribiendo así una historia beat anclada en la inmanencia y en la realidad material del cuerpo, como una manera de declarar: este es mi cuerpo y esto es lo que produce, sus cualidades son el fundamento mismo de la existencia, no sólo la mía sino la de todas las existencias. Esta forma de conocimiento se aleja de lógicas de dualismo y separación, creando un mundo de conexiones. Así, su exploración es una forma de conocimiento que no le teme a la carne, sino que extrae de ella el conocimiento que más valora.

De acuerdo con todo esto, los poemas y textos que leeremos en este capítulo abren paso a una forma relacional enlazante y re-ligante, ya sea en los campos culturalmente considerados exclusivos de la creación artística y la maternidad o de la maternidad y el deseo y la sensualidad. Asimismo, expresan la ductilidad del cuerpo materno y privilegian una profunda confianza en la racionalidad, la voluntad y la inteligencia *corporal*. Estas consideraciones iluminan entonces aspectos de la poeta que trazan una figura más compleja, pero al mismo tiempo más asible que la que hemos podido observar en los tres capítulos anteriores, complementándola a través del campo menos evidente de su relación con la maternidad y la corporalidad femenina. Así se revela una historia personal que reescribe los mitos individuales de una autora muchas veces considerada “excepcional,” esta vez reconociendo las negociaciones que lleva a cabo para crear esta figura autoral.

1. *La ductilidad como forma relacional*

En el plano personal, a la par de su desarrollo como literata, di Prima vive una transformación individual, que parte del *cool* bohemio, propuesta estética que supone una posición anti-maternal (Fraiman xii), incluso lo que Rich define como *matropophia* (el miedo y la resistencia a ser como la propia madre) y la prevalencia del “mother blame”⁹⁴ para progresivamente alcanzar la maternidad como deseo y como práctica. Entiendo aquí por maternidad el proceso entero, desde el deseo de embarazo y la fertilidad, la fecundación, el estado de embarazo propiamente dicho, hasta la maternidad de forma extensa. Por su misma naturaleza intersubjetiva, este proceso se halla en total oposición con el ethos y los valores del *cool* y la actitud desapegada que supone. En todo este desarrollo, si bien el parto es la experiencia iniciática de la expulsión, el periodo de gestación es igualmente fundamental; implica no sólo una subjetividad cerrada y abierta a la vez, sino también un estado intermedio y paradójico que es el partearguas entre no ser/ser madre. La maternidad, a su vez, “calls for a transformed individuality, an integration of a new relationship and a new role into one’s sense of self. This is a practical *and* a psychological transformation” (de Marneffe 675, cursiva en el original). Limitándome aquí a la temporalidad gestacional, quiero enfocarme en algunos poemas que exponen cómo la naturaleza transitoria pero fundamentalmente transformativa de ese estado expresa una manera dúctil de habitar el cuerpo,⁹⁵ lo cual se inscribe en una forma de subjetividad abierta, sin confines definidos, en una permeabilidad que vuelve posibles lazos y conexiones intersubjetivas propiamente únicas.

En este sentido es importante subrayar la correlación de este concepto de ductilidad con la deconstrucción de la idea del individuo delimitado, cerrado, el cual surge como la antítesis misma

⁹⁴ Ver el análisis de los recuerdos de la infancia de di Prima y cómo define a su madre como una fuente de opresión corporal y psicológica en el primer capítulo.

⁹⁵ Vale la pena mencionar que las entradas de sus diarios durante el embarazo contrastan con las que corresponden al periodo después del parto, las primeras relativamente largas, y las segundas sin siquiera presentar frases completas sino datos duros como fecha, hora, horas de comida y de sueño, y su estado de ánimo en dos o tres palabras.

de la maternidad. En términos de corporalidad, en la experiencia del embarazo, la relación fluida del sujeto con el otro llega a su punto más posiblemente intenso, porque el cuerpo es de la madre y de su producto al mismo tiempo. Para Sara Franklin, la idea de “individuo” contiene la indivisibilidad del ser y por lo tanto sólo puede ser representada por lo masculino, “as it is precisely the process of one individual becoming two which occurs through a woman’s pregnancy. Pregnancy is...the exact antithesis of individuality” (Franklin en Ahmed y Stacey 73).⁹⁶ En sus memorias, di Prima articula las primicias del deseo del embarazo en términos de madurez y desbordamiento: “There was a feeling of fullness in me, a fullness almost to bursting, as if there was more of me than I needed or could use in myself. That needed to grow into another” (*RLW* 157). Podemos leer este pasaje a la luz de otro, esta vez de Kristeva: “A mother is a continuous separation, a division of the very flesh. And consequently / a division of language—and / it has always been so” (“Stabat Mater” 178). Kristeva sostiene asimismo que si suponemos que la madre es el agente de la gestación, de alguna manera reconocemos el riesgo de “perder” la identidad. Doane, a su vez, habla de esta disolución como una perturbación del orden patriarcal: “(Pregnant subjectivity) threatens to collapse a signifying system based on the paternal law of differentiation (as it) automatically throws into question ideas concerning the self, boundaries between self and other, and hence identity” (en Jacobus 170). Si consideramos el caso específico de la poeta, el proyecto mismo de maternidad en di Prima es una perturbación, un desacomodo del orden y de la narrativa social hegemónica, y la rendición poética de su maternidad constituye una contranarrativa.

Si bien como ya mencionamos, muchos discursos sobre el embarazo omiten la subjetividad, perpetuando así la frecuente omisión de la experiencia femenina en los discursos sobre la experiencia y la historia humana (Young 46), quiero exponer aquí que la poesía maternal, en este caso específico los poemas diprimianos de la maternidad, es una forma poderosa de darle la palabra

⁹⁶ Quiero aclarar aquí que todas estas consideraciones se apegan estrictamente a la maternidad de la cual estamos hablando, lo cual no significa que no reconozca la multiplicidad y diversidad de maternidades posibles, cercanas o alejadas de ésta.

a esa subjetividad. Iris Marion Young habla de un “lived pregnant body” dentro del marco más amplio del concepto de un “lived body” postulado por Toril Moi en su ensayo “What is a Woman?”. Este concepto de “cuerpo embarazado vivido” permite desarrollar y hasta cierto punto cuestionar la fenomenología de la existencia corporal tal y como ha sido planteada en los escritos de los principales teóricos de este método. Young considera que el embarazo revela un paradigma de experiencia corporal en el cual la unidad transparente del yo se disuelve, mientras que el cuerpo se ocupa de manera positiva de sí mismo a la vez que está realizando sus propios proyectos (47). De esta manera, la reflexión acerca de la experiencia del embarazo revela una subjetividad corporal *descentrada*, es decir yo misma siendo no-yo misma (49). Esta subjetividad descentrada no implica la ausencia de subjetividad, sino su afirmación de otra forma, alterna, desviante de ella. En la voz de di Prima, la subjetividad se manifiesta, entre otras cosas, en la afirmación de su papel como poeta.

Vimos en las memorias eróticas diprimianas que el recuento de su primera experiencia sexual, escenificada con su despertar en la mañana en un apartamento desconocido, simboliza también una iniciación literaria, un despertar a la vida artística (*Memoirs* 1). El modelo de la iniciación como experiencia encarnada es retomado en otro pasaje de su autobiografía, pero esta vez desde una posición maternal lésbica, expresando también la cualidad “dúctil” de su cuerpo después de la experiencia del parto:

Giving birth for the first time, delving deeper into my own woman-nature, had left me more open than ever for an affair with a woman. I needed someone to mirror back to me some of the softness—and, yes, the mystery—I was beginning to discover in myself. And to lead me further, teach me secrets of my own sexuality.

This of childbirth, of being opened *from the inside out*, I thought, was how you truly lost your virginity. Torn open so the world could come through. Come through you. Not that semipleasant invasion from a man, excursus from *the outside in*. That in itself, by itself,

was merely invitation. Some kind of beginning. Now I felt the joy, the power of being OPEN. Something unconquerable and deep about it. Place from which I live. Twice-torn.

And I needed my body to be honored for what it was. What it had become...For the milk I gave, and the comfort. For its status as communal property: it was no longer mine now, a private preserve, but there for the kid to climb on whenever she would. That one fact alone changed me—that I truly did not own my physical self. Changed everything about who I was in the world. What flesh really is. A woman's secret knowledge. (RLW 190)

La construcción de este pasaje con sus frases cortas y trucas imita el lenguaje del pensamiento, como si lo hubiese escrito de golpe y sin correcciones posteriores, en un esfuerzo por darle más autenticidad. Postula aquí no sólo la estrecha relación entre la maternidad encarnada y el placer, sino también una fuerte correspondencia con el deseo y la afectividad emocional. Así, la maternidad la transforma y moldea en un movimiento que la vuelve más abierta y permeable. En este sentido, Shirley Nelson dice que a lo largo de su investigación en las memorias maternas, un tropo recurrente es la idea de que “motherhood makes the body, the woman, permeable, no longer sealed off from the outside” (69). Por lo tanto, la ductilidad es una cualidad que vive a la vez en su cuerpo y en su subjetividad.

El tema de la ductilidad reviste mucha importancia en ese proceso de transformación subjetiva y en su intrincada esencialización de la maternidad y la feminidad. Para comentarlo quiero recurrir a un poema que lleva por título “The Practice of Magical Evocation” (*Pieces* 39). Hemos visto al inicio de esta tesis cómo los Beat tenían clara la supuesta superioridad de la producción literaria masculina sobre la femenina. De hecho los textos más célebres y referenciados son invariablemente el poema ‘Howl’ de Ginsberg y la novela *On the Road* de Kerouac. Se ha mencionado repetidas veces que las representaciones de las mujeres en ambas obras son explícitamente negativas.⁹⁷ Asimismo, otros textos masculinos no tan renombrados están

⁹⁷ Para más detalles, ver el capítulo de Ronna C. Johnson en *The Cambridge Companion to the Beats*.

igualmente llenos de estereotipos o clichés en lo que se refiere a los personajes y las representaciones femeninas. Si nos adentramos más en estas representaciones, podemos hallar, a la par de esta misoginia, un anti-maternalismo que se origina en los aspectos existencialistas que nutren el ethos beat y en sus mitos de autorrealización. En cambio, la manera diprimiana de abordar la práctica literaria y la maternidad hace eco a las palabras de Kristeva cuando dice: “Far from contradicting creativity...maternity as such can favour a certain kind of female creation, provided the economic constraints are not too heavy, at least in so far as it lifts fixations, and circulates passion between life and death, self and other, culture and nature, singularity and ethics, narcissism and self-denial” (“A New Type” 298).

“The Practice of Magical Evocation” es una respuesta a “Praise for Sick Women”, el infame poema del poeta beat Gary Snyder, en el cual éste retoma el tema de la marginalización de las mujeres durante la menstruación, que considera un padecimiento biológico femenino. El poema está repleto de clichés occidentalistas (Johnson, *Cambridge Companion* 169), aludiendo entre otras cosas a la debilidad mental, la confusión y la impureza que caracterizan a una mujer menstruando. La respuesta diprimiana al poema de Snyder inicia con:⁹⁸

I am a woman and my poems
are woman's: easy to say
this. the female is ductile
and
(stroke after stroke)
built for masochistic calm. (*PS* 39)

El “ductile” no sólo responde al verso inicial “The female is fertile” del poema de Snyder (4), sino que propone una lectura plural, dado que tanto la definición de “stroke” (caricia / golpe) como de

⁹⁸ Para dejar muy claro a qué está respondiendo, di Prima usa los primeros versos de Snyder como epígrafe: “The female is fertile, and discipline / (contra naturam) only / confuses her (Gary Snyder).”

“ductile” es doble: materialmente plegable, maleable, fácil de deformar, y a un nivel más abstracto, corresponde a lo influenciable o fácil de manejar. Tomando la voz de Snyder, prosigue con una descripción burlona de la mujer / del cuerpo femenino como pescado, es decir no sólo provisto de un nivel de conciencia reducido sino como apagado o apático, con como único punto activo el sexo mismo: “awakened sex, dead retina / fish eyes; at hair’s root / minimal feeling”. La estrofa central toca el punto álgido:

and pelvic architecture functional

assailed inside & out

(bring forth) the cunt gets wide

and relatively sloppy

bring forth men children only

female

is

ductile

La mención sardónica de la arquitectura pélvica sigue directamente al verso “minimal feeling”, reduciendo la matriz a su función más básica y pragmática. El cuerpo femenino es representado aquí como el pez, frío, insensible, y puede, gracias a la docilidad femenina y a su calidad “dúctil”, ser invadido por dentro (en el parto y en los procesos obstétricos) y por fuera (en la penetración), en el mismo sentido que el que delinea Young: “The birthing process entails the most extreme suspension of the bodily distinction between inner and outer” (50). El paréntesis puede estar indicando una voz situada fuera del poema, ordenando la función del parto a la mujer, cuya vulva es la que se transforma, agenciando el acto, repulsiva, húmeda y ancha. Por la disposición de las líneas, las últimas pueden leerse como “men children only” o como “only female is ductile”, lo cual implica un doble uso de la palabra “only” que no deja claro si la calidad “ductile” es puramente negativa o presenta matices. En este poema, di Prima subvierte el juego de la esencialización y

retoma el tono misógino de Snyder para reducir irónicamente la mujer a las funciones corporales. Sin embargo, paradójicamente también refuerza esta esencialización, tornándola casi halago (¿qué significa, finalmente, “I am a woman and my poems are woman’s” ? lo cuestiona ella misma). La compleja disposición de las imágenes del poema forman una trama en que la voz viene de un conocimiento mayor, reduciendo las descripciones de Snyder a despreciables objetivaciones masculinas (podríamos decir, en lenguaje coloquial, que di Prima le reprocha a Snyder su “mansplaining”, es decir su condescendencia). El poema cierra con: “woman, a veil thru which the fingering Will/ twice torn”. La mayúscula indica que “Will” es usado aquí como sustantivo, modificado por el “fingering” que alude tanto a una exploración pélvica ginecológica como a una penetración digital, reafirmando la imbricación de las funciones sexuales/reproductivas femeninas. El “Will” es un elemento que, como hemos visto, aparece repetidamente tanto en los poemas como en los escritos autobiográficos diprimianos. Finalmente, la expresión “twice torn” nos remite al pasaje de su autobiografía leído más arriba donde habla de su relación con una mujer y de cómo la maternidad le otorga la disponibilidad de explorar a la vez su cuerpo, su deseo y la experiencia de la ductilidad. Otra lectura podría indicar una alusión al rasgado (tear) de la pérdida de la virginidad y luego el de dar a luz.

La respuesta diprimiana a un poema escrito por un miembro de la confraternidad Beat vuelve más explícitas algunas de las características que hemos ido trazando, es decir por un lado la esencialización de la maternidad, pero situada individualmente, en el sentido en que no implica una ideología pro-maternalista que aplique a la “mujer” como categoría; por otro lado, la poeta no sólo cuestiona, sino que desafía la reducción de la mujer, en voz de un poeta varón, a funciones corporales que dominan su capacidad racional. Su posición genuinamente pro-vida, en el sentido estricto, no abarca aspectos moralistas, y es coherente con su rechazo a cualquier prohibición. Es significativo que el poema sólo abarca el tema de la reproducción en términos distantes, fríos y funcionales, lo cual implica irónicamente que en la procreación, como en el acto sexual, la mujer es

pasiva y meramente instrumental. Así, al retomar y reforzar los clichés y estereotipos de Snyder con tono sardónico, la poeta los vacía de significado para demostrar su absurdidad que implican y la ira que le provocan. Aunque responde a la visión masculina contenida en el poema de Snyder, la poeta no niega, sino reconoce y subraya los efectos transformativos de la gestación sobre el cuerpo y la psique femenina. En este sentido celebra la experiencia anclada en la corporalidad y el conocimiento que se desprende de ella. Así, más importante que la réplica a Snyder, es el esfuerzo por una reescritura del arquetipo esencialista de la mujer, que en vez de reducirla a sus funciones, las valora haciendo honor a la capacidad reproductiva femenina. El poema concluye con los versos: “the flow / what rhythm add to stillness / what applause?” Una pregunta crítica que apunta a los aspectos cíclicos y los flujos de la visión de la “esencia” femenina como natural. Como lo demostraría mucho más explícitamente en su poema épico *Loba* unos años más tarde, para la poeta, los ritmos, las estaciones y los ciclos recurrentes son características que representan la armonía con la cual está afinada la “esencia femenina”, recurriendo a una temporalidad en la que confluyen la naturaleza y la mujer. En este sentido, su exploración y su búsqueda de conocimiento se anclan en una inmanencia corporal, ofreciendo así modos epistemológicos alternos.

Además del movimiento o la posibilidad de movimiento que implica la ductilidad, en el marco de la transformación que se desarrolla a partir de un momento definido, un tema importante de la transición gestacional es la relación con la *temporalidad*, como indica Young:

For the pregnant subject, ... pregnancy has a temporality of movement, growth, and change. The pregnant subject is not simply a splitting in which the two halves lie open and still, but a dialectic. The pregnant woman experiences herself as a source and participant in a creative process. Though she does not plan and direct it, neither does it merely wash over her; rather, she *is* this process, this change. (54)

También Kristeva sugiere que la espera y el transcurso temporal materno de la gestación es único y de naturaleza cíclica y renovadora:

As for temporality... in the case of motherhood, it is dominated by another caesura: that of beginning...For her, this new beginning that is birth is not only a conjuration of death. Philosophers have taught us that the logic of freedom does not reside in transgression as one might readily suppose, but precisely in the capacity to begin... (*Incredible Need* 44)

La libertad se entiende aquí no en la oposición a algo, sino en el empezar algo nuevo, exactamente el proyecto que se perfila para la heroína de las *Memorias de una Beatnik* en el momento en que se embaraza. Así, la ruptura del (re)comienzo tiene consecuencias fundamentales en la autoescritura diprimiana, las cuales están ligadas a los procesos femeninos que incluye en su trayectoria. En este sentido, como ha sido postulado por Mary O'Brien, podemos hablar de una diferenciación entre las conciencias femeninas y masculinas, con consecuencias directas sobre la percepción y el transcurso de la temporalidad: "The differentiation of natural time/historical time has been performed, but the generic differentiation has not. Female time, we have noted, is continuous, while male time is discontinuous." (81). El contraste y la diferencia entre temporalidades generizadas se expresan en el siguiente poema de 1998, en el cual diferencia una voz masculina de otra femenina y les atribuye procesos diferentes:

He said I have midwifed many deaths
she said and I births. She said
that is why in the old time the female
was named Severity & the male

Mercy. (*Wyoming Series*)

Es curioso recalcar que "él", si suponemos que es la vertiente masculina que rige de alguna forma los destinos en el acercamiento al umbral de la muerte, es el sujeto de un verbo históricamente perteneciente a la tradición femenina: la partería. Por otro lado, se postula que la portadora de la memoria en este poema es "ella", al darle el conocimiento del pasado "in the old time". Podemos también contemplar la imagen que evoca este poema a través de un marco distinto: es posible verlo

como un sólo umbral, lo cual sería coherente con el concepto de ductilidad y con la visión budista que muy posiblemente le inspira este poema a di Prima.⁹⁹ En tal caso, implica que morir es nacer, y de un lado, el de la muerte, se encuentra “él”, mientras del otro, el del nacimiento, se encuentra “ella”. La segunda parte del poema remite a la imagen de sufrimiento y dificultad inherentes al umbral del nacimiento, a la vez que representa el pasaje de la muerte como una liberación de estas dificultades. En ambos casos la imagen es de partería, de acompañamiento por el umbral, en un acto de *atravesar* hacia lo otro, lo nuevo, el recomienzo.

Este poema y su visión del recomienzo también nos remite a la explicación de Kristeva: “The mother’s time is brought into contact with this opening, with this beginning... I call this maternal experience of temporality, which is neither the instant nor the irretrievable flow of time ... duration by means of new beginnings. Being free means having the courage to begin anew: such is the philosophy of motherhood” (*Incredible Need* 44). Así, el poema pone en contraste las experiencias masculinas y femeninas en relación con los pasajes que estructuran los ciclos de la vida humana. El diálogo entre las entidades opuestas crea una jerarquía entre esos pasajes, sugiriendo que el nacimiento es dramático y la muerte una liberación, pero que ambos son, de alguna manera, “nacimientos”. Así, en estos diferentes poemas y fragmentos diprimianos podemos también leer, junto con su pulsión por buscar la experiencia y por habitarla, una capacidad de regeneración y de replanteo de proyectos literarios y corporales.

Veremos la estrecha relación entre la creación artística y el proyecto de maternidad, de procreación hacia el final de este capítulo. Por ahora, en el siguiente apartado voy a delinear el enlazamiento (la *reliance*) que construye la poeta al imbricar y yuxtaponer el deseo sensual y sexual con el deseo materno (el de ser madre y el deseo del infante), y cómo construye interdependencia

⁹⁹ Toda la serie de *Wyoming Series* fue escrita durante un retiro budista en un *ashram* de las Montañas Rocallosas.

entre esos aspectos comúnmente desligados en el entendimiento cultural de que el deseo y la maternidad son ámbitos separados y contradictorios.

2. “Pregnancy always makes me want to fuck more”: maternidad y deseo

Al tiempo que se ha ido reconociendo el deseo femenino como una fuerza activa y la sexualidad de las mujeres como un campo legítimo de reivindicaciones, las sociedades occidentales han ido cavando distancia entre el sexo y la concepción, distancia intrínsecamente ligada a la que se ha establecido justamente entre el deseo sexual y el deseo de ser madre. Esta binariedad es a todas luces un producto reciente del pensamiento occidental: es de suponerse que antes de la segunda mitad del siglo XX la mayoría de las mujeres que practicaban sexo heterosexual vaginal lo hacían conscientes de las posibles consecuencias biológicas y hasta potencialmente mortales que esto implicaba para ellas. De hecho, como veremos enseguida, ni siquiera la di Prima libertaria, libertina y empoderada podía permitirse no pensar en esto al practicar sexo casual.

Por otro lado, ha quedado establecido que para el sistema patriarcal el control sobre el cuerpo de las mujeres es un eje fundamental. Por ende, las autoras feministas, ya sea desde el enfoque de la crítica o del psicoanálisis, hacen énfasis en la apropiación patriarcal de la maternidad como un punto de contención sobre el cual se libran batallas políticas de suma importancia para el mantenimiento o desmantelamiento del *statu quo*. Esa apropiación va de la mano con la apropiación del deseo femenino, o más bien con su colonización por parte de las prerrogativas sexuales masculinas dentro del tema más vasto del control de los cuerpos femeninos. Se ha forjado así una creencia de que las demandas voluntariamente auto-sacrificiales y masoquistas de la maternidad anulan la agresividad y la sensualidad sexual de la mujer, cavando así una brecha aun más profunda entre deseo y maternidad. Esto se inscribe en el proyecto patriarcal que establece la dependencia de la mujer, como lo indica Iris Marion Young: “the separation between motherhood and sexuality within a woman’s own existence seems to ensure her dependence on the man for pleasure...If she

experiences motherhood as sexual, she may find him dispensable. This shows another reason for repressing a connection between motherhood and sexuality in women.” (87). También, como vimos en la discusión sobre las memorias eróticas de di Prima, las culturas tienden a reducir la complejidad de la sexualidad y el deseo a dos fuerzas polarizadas, una que sitúa el erotismo como fuerza peligrosa y potencialmente disruptiva y antisocial, y otra que define el erotismo como benigno, vital y liberador (Gwynne 2).

Como mencioné más arriba, en “Reliance, or Maternal Eroticism”, Julia Kristeva define lo materno como propiamente erótico, y define el erotismo materno como una economía específica de las pulsiones que vuelve a éstas problemáticas y disponibles, “and places them together in the service of the living as an ‘open structure’, related [*reliée*] to others and to the environment” (71). Más allá de la indicación hacia una apertura y transformación intersubjetiva y personal, me interesa que este enfoque define el deseo materno como esencialmente erótico y como una forma permeable de habitar y habitarse en la que los sentidos no separan el sentir materno del sentir placentero, sensorial y corporal. “Always inside and outside, self and other, neither self nor other, an intervening space, maternal eroticism separates and rejoins [*relie*]: hiatus and junction” (76). Así, si bien desde el psicoanálisis las imágenes maternas de contenedor/contenido tienden hacia una representación pasiva, descorporalizada y estática, es interesante buscar la actividad materna que se desprende del ser erótico, desde una ontología corporalizada, “an inner vibration, a vibrance, a poised alertness, just as a dancer standing still on stage is poised, not passive, at the ready, full of potential movement, momentum” (Elise 18).

Por su parte, Daphne de Marneffe denuncia la problemática social que supone la visión de estos ámbitos como separados: para ella, el deseo materno es a la vez evidente e invisible, en parte porque es fácilmente confundible con otras cosas (668). Según ella, el sentido común separa lo maternal del deseo, entendido como sexo, y la maternidad como tratándose de todo, menos de sexo (669). Sin embargo, el deseo, prosigue, se presenta de manera compleja: no se deriva de la

necesidad de reproducirse, mas responde a ella; no es un deseo creado por un papel social, pero está potencialmente sostenido por este. Es, más bien, entonces, un sentir anclado en la experiencia como agente, como persona autónoma e individual. En este sentido los textos diprimianos son ricos en ejemplos del encuentro entre los deseos como confluencias que intensifican no sólo su potencial creativo, sino también sus poderes eróticos.

Podemos ver así interesantes confluencias y contigüidades entre el deseo sexual y el deseo materno; la más evidente surge a partir de que ambos se anclan primordialmente en el cuerpo, es decir que la corporalidad representa el centro mismo del deseo y la transformación que implica la realización del mismo. No es de extrañarse entonces que ambos hayan sido apropiados por el patriarcado, despojando a las mujeres de su agencia en el deseo sexual e impidiendo que habiten la maternidad bajo premisas diferentes a las dictadas por un sistema que oprime y genera las desigualdades ligadas al ejercicio de ella. Podríamos agregar aquí que, como mecanismo de control, la búsqueda por liberar la sexualidad de la reproducción siempre ha servido para ocultar su contraparte, es decir, pretender dar a las mujeres la posibilidad de ejercer su sexualidad sin consecuencias biológicas, lo cual también implica otros tipos de control, ya sea desde las empresas farmacéuticas, desde el estado o desde la institución médica, todas tradicionalmente masculinas y patriarcales. La historia mostró además que la libertad sexual otorgada por los anticonceptivos, creando la “mujer disponible”, permitió el establecimiento de un nuevo tipo de opresión sexual y creó nuevas formas de competencia entre las mujeres, haciéndose cómplice en ocultar una realidad social a la que aportó muy pocos cambios en términos de prácticas sexuales reales y de relaciones de poder en la intimidad.

Si en el marco de estas consideraciones nos tornamos hacia los escritos de di Prima, es notable que los términos de la discusión que propone la poeta admiten la posibilidad de que el placer sea visionario, y que el deseo nos pueda enseñar algo sobre la realidad (674). Además, desde su punto de vista, la preservación de su sentido subjetivo no implica, como sucede generalmente en

el terreno masculino, cerrarse a un interés en la maternidad, sino que, al contrario, ésta forma parte de su búsqueda por la experiencia y el acceso al conocimiento, en una ontología de la inmanencia (ver Withers). Esto supone rescatar el deseo materno, resistiendo su caricaturización como falsa consciencia sentimental o como característica puramente esencial de la naturaleza femenina.

La cuestión es históricamente interesante, porque como hemos visto en el apartado acerca de su relación con la ciudad y la libertad sexual que implica su anonimato e independencia en ella, el periodo del que estamos hablando se sitúa cronológicamente en la vanguardia de la “liberación sexual” y de la comercialización masiva de anticonceptivos. Ya hemos visto cómo la autora se posiciona ante los anticonceptivos y la planificación familiar institucional: “...when you want to fuck, you just fuck. Nothing gooey, nothing tension-making. If you get knocked up, the discomfort of early pregnancy tends to last only two or three months—whereas with the pill it lasts forever. Pregnancy always makes me want to fuck more, too, and I enjoy it more...As for childbirth, having a baby is a matter of lying down and having it” (*Memoirs* 76). El contenido político de estas afirmaciones debe leerse, por un lado, a través del prisma de la construcción de una imagen de autora desafiante que hemos visto en otras instancias, y por el otro situarse en el contexto editorial de sus memorias eróticas. En otras palabras: siempre permanece la pregunta de ¿hasta qué punto la autora practica la condescendencia, seguridad y firmeza de la protagonista? Joel Gwynne cuestiona, hablando de memorias eróticas (“posfeministas”): “Are the politics of the bedroom as egalitarian as their...sensibilities seem to imply?” (22). Así, el siguiente pasaje, que ya citamos en el segundo capítulo para hablar del concepto del riesgo, da fe de la ambigüedad de la posición diprimiana (lo cito extensamente para después desglosarlo):

The first four or five years on my own I never used birth control. I felt I could ‘feel’ it if I was going to become pregnant. And that I could will the child away if I had to, any child.

It was a tricky edge, because at the same time I felt that when I went to bed with anyone it should be someone whose child I wouldn’t mind bearing. And in my world, where doctors,

together with cops and psychiatrists, were people you almost never called on, bearing a child, I was acutely aware, might mean losing my life. So every chance sexual encounter was weighed: was it worth, ultimately, dying for, if it came to that? And the answer was usually yes. Partly because my Will—and my close connection to my body—its reproductive part at any rate—loaded the dice in my favor.

It was not that I held my life so cheap, but held experience, the savoring of life so dear. Experience itself was good, the ultimate good. (Recollections 153-154, cursiva en el original)

Como menciono arriba, este pasaje y el anterior deben ser contextualizados: el primero proviene de sus memorias eróticas, y el segundo de su autobiografía. Aunque el primero tiene tonos caricaturales, es interesante que en el comentario añadido a la edición de 1988 no se retracta de su pro-maternalismo, sino que especifica que en el contexto de la epidemia de VIH no está incitando al sexo sin protección (ver p.95 de esta tesis). El otro pasaje da cuenta de un número importante de aspectos que confluyen en un entrelazado de los deseos sexual y maternal y su relación con la muerte, siempre latente. Como vimos en la discusión sobre las memorias eróticas diprimianas y su decisión de terminar el texto con el inicio de su embarazo, en su importante análisis del erotismo, Georges Bataille afirma que estas experiencias humanas fundamentales están también ligadas a la experiencia de la muerte, creando una dinámica cíclica entre los diferentes puntos de quiebre del recorrido humano. Aquí podemos retomar la afirmación de LaChance Adams citada en mi segundo capítulo, en la cual lamenta que el filósofo francés haya ignorado tan completamente la experiencia materna, para concluir: “Pregnancy, childbirth and mothering are, in truth, the most dynamically erotic experiences of which a human being is capable” (91).¹⁰⁰

¹⁰⁰ De hecho, se puede decir que en occidente no existe una verdadera reflexión filosófica en torno a la experiencia de la gestación y el nacimiento. Esto es un hiato interesante y significativo, visto que la muerte y la sexualidad han sido objetos primordiales de la especulación filosófica.

Por otro lado, en el pasaje en cuestión, di Prima repite las palabras “feel” y “will” varias veces, como verbos imbricados el uno como consecuencia lógica del otro. Se refiere asimismo al “will” de su cuerpo, una voluntad casi biológica, de la cual hablaremos en otro apartado. Reafirma aquí su libertad decisiva, dando a entender que sólo tenía sexo con personas de alguna manera “aprobadas” para ser potenciales padres biológicos. Expresa que en su experiencia la distancia entre el deseo, el sexo y la procreación, incluso la muerte, es mínima o casi inexistente, y que estos aspectos existenciales se encuentran enlazados en una proximidad y contigüidad fluida cuya fuerza motora es la pasión. De la misma manera, su deseo y su voluntad son prácticamente una sola cosa, sea para las relaciones sexuales como para decidir tener o interrumpir un embarazo: “to will the child away”. Además, la escasa importancia de la paternidad biológica y de su incierta carga emocional es ambigua, porque de alguna forma ella admite que tendría que “aceptar” el producto de un embarazo y por ende el lazo que uniría ese producto con el genitor: “someone whose child I wouldn’t mind bearing”. Finalmente, aprovecha para reforzar su rechazo a las instituciones, representadas por varones poderosos y peligrosos, agentes de un sistema letal, y por ello su marginalidad voluntaria, estableciendo un lazo entre el sexo y la muerte como catalizador de deseo: “Experience itself was good, the ultimate good”. En este sentido su maternidad se define como no-hegemónica, aunque una vez más el silencio sobre los aspectos dañinos de la promiscuidad sexual (enfermedades, dolor, pérdida involuntaria del embarazo, soledad) la mantiene por encima de la posible desorientación y vulnerabilidad que puede generar una sexualidad excesiva en una sociedad donde claramente sus parejas sexuales no la acompañarían, si llegase a necesitarlo.¹⁰¹ Desde este punto de vista, afirma que es más sórdido tener que acudir a las instituciones que correr el peligro que conlleva la experiencia del conocimiento, por los cuales vale la pena arriesgarse.

¹⁰¹ En su autobiografía relata las privaciones que enfrentó, primero sola, luego con sus hijos, quienes en ocasiones pasaban semanas comiendo sólo yogur y huevos, y cuánto aliviaba la comida italiana que su madre le enviaba por paquetería desde Nueva York.

Vemos pues, con estos ejemplos, que aún abogando por su autonomía y libertad sexual, su práctica heterosexual nunca descartaba la posibilidad de un embarazo y sus múltiples consecuencias, mismo que después de unos años llega a desear y a buscar activamente. Expresa este amalgamamiento entre la sexualidad, el deseo y su relación cercana a su cuerpo en numerosos pasajes y poemas. El poema “I get my period, September 1964” expresa decepción y frustración por no haber concebido: “How can I forgive you this blood? / Which was not to flow again, but to cling joyously to my womb / To grow, and become a son?” (*Selected Poems* 136). La voz reprocha directamente y sin ambigüedades la ausencia de concepción, revirtiendo la tradicional relación causal entre sangre y muerte por una relación de sangre y vida. El poema prosigue:

When I turn to you in the night, you sigh and turn over
When I turn to you in the afternoon, on our bed,
when you lie reading, you put me off, saying only
It is hot, you are tired.

Aquí pinta un orden perturbado, un ciclo interrumpido en su deseo maternal/sexual. En *Body/Politics*, Mary Jacobus habla de una figura “desordenante” en el sentido en que el hiato entre el deseo femenino y la concepción y entre la concepción y el deseo materno desordena nuestro sentido del sujeto coherente y unido (11). Lo que expresa di Prima aquí es justamente esa brecha, para después retomar la relación entre sangre/muerte/vida: “You picket, you talk of violence, *you draw blood* / But only from me, unseeded & hungry blood / which meant to be something else” (cursiva en el original). Lamenta lo que debió ser y no ha sido porque no hubo semilla, sexo, ni deseo recíproco; la sangre quedó “hambrienta” y corre fuera de su cuerpo, en una discontinuidad o interrupción de las funciones corporales, que son su deseo pero *a la vez* el de su cuerpo. En “Dim Mama” expone una frustración similar por la interrupción de un ciclo “natural” pero esta vez relacionada al aborto (que ella lleva a cabo por la presión de su amante):

to oppose one’s will

to the will of the cosmos

and call it a gamble

a touch of hauteur in this.

blue denim bedspreads

bloody from abortion.

to at last be broken

come up against it at last:

to do what will not work

in living

like in poems

my hair is loose my body

wont go on much longer

the arc it spans

the lights on this bridge

and not the satisfaction of saying

I did it for love (*Selected Poems* 65)

Esta expresión del curso “natural” que deben tomar las cosas, a lo cual uno no hace bien en oponerse, muestran a qué punto la poeta puede apegarse a una esencialización de las funciones corporales femeninas. Aquí revierte el curso natural de las cosas interrumpiendo un embarazo contra sus deseos y juzgando ese acto como contra-natura. Relaciona y pone en paralelo ese impulso con su poética: “do what will not work/in living/like in poems”. Así, en ambos campos, el de la creación y la procreación, puede ocurrir el aborto. Lamenta que el amor, una posible forma de redención, no haya sido el motor, y quizá la justificación moral de un acto al que accede con

reticencia. El título del poema apunta a una falta de claridad y de luz que puede estar relacionada con esta posición moral ante la interrupción del embarazo.¹⁰²

En el primer poema, la consumación del deseo que debió haberse transformado en un hijo específicamente *varón* nuevamente la inscribe en el papel de la mujer fálica. De hecho, varios pasajes de sus textos generan controversia acerca de su posición respecto a asuntos centrales del feminismo, como el aborto, la planificación familiar, el consenso sexual e incluso la violación, temas que hoy son objeto de acalorados debates. Por otro lado, es evidente que una posición de mujer fálica sólo puede surgir en un contexto hostil al feminismo (Whelehan en Gwynne 8), y ciertamente el contexto de este poema lo es: su amante, casado, la embaraza y la convence que aborte contra su voluntad (de su matrimonio, Amiri Baraka tenía dos hijas, y di Prima estaba convencida que le “daría” un hijo varón). Sin afirmar que asume ese papel por completo, la aparición de la figura de la mujer fálica resta potencial feminista a estos poemas, y complica la afirmación de una subjetividad sexual empoderada. Considerando esto, a pesar de su camino poco convencional hacia la maternidad, podríamos pensar que di Prima juega de acuerdo a la Ley del Padre, mas no es tan sencillo. Esta posición de la mujer fálica es contrarrestada por un movimiento de despatriarquización de su maternidad, en una afirmación de rechazo a la maternidad hegemónica. Al desear un embarazo en el cual el hombre sería sólo el “donante” que ella escogería como tal, di Prima despliega una contranarrativa matricéntrica:

Not that I for one minute thought of including a man in my life, in my home. That was out of the question. I had seen enough in Brooklyn in my growing years to rule out the possibility of living with a man. Someone probably stupider than oneself who wanted

¹⁰² Uno de los poemas más famosos de di Prima, “Brass Furnace Going out. Song after an Abortion”, se ha querido leer como un poema anti-aborto por su expresión profundamente dramática del sufrimiento posterior a la interrupción de un embarazo (Libby lo califica más bien de “abortion-regret poem” *Girls* 51). Las afirmaciones de la poeta ante este tema ciertamente dejan dubitativa, no tanto en cuanto a una oposición moral o religiosa, sino que, de forma coherente con su esencialización de la mujer, parece definir el aborto como una forma de fallar al curso natural de las cosas. Así, también su posición a la planificación familiar mediante anticonceptivos, la define como pro-vida en el sentido individual, mas no político.

control. Who thought he knew how things should be done, how money should be spent, even worse, how children should be raised. As far as I could see, all they were was trouble
(*Recollections* 157).

Así, su deseo sexual viene ligado al deseo de maternidad como una forma de afirmación subjetiva, culminando en el momento de la concepción. Mientras llega, se dedica a buscar quien pueda fecundarla, rechazando el ideal de la pareja, del hogar o de la familia nuclear tradicional: su maternalismo no es familiarismo. El deseo afirmado de una ausencia de padre materializa lo que se esconde muy mal en el ideal de la familia nuclear: incluso cuando hay un hombre, no hay un padre, sino un miembro más en la familia, que depende de la mujer. En este sentido, el pasaje expresa claramente y sin tapujos su infantilización de los varones. Su lógica en relación con esta incompetencia de los hombres viene atravesada por la corporalidad de su deseo, volviéndolos objetos puramente instrumentales en sus planes:

There was no way around it. From the morning I woke with the desire for a baby, till the point when I knew for certain I wanted no more children, I was at the mercy of this thing. This way of seeing. I was no longer simply with a man for himself, but for what kind of children he might make. And whether he'd leave me alone to raise them as I wished.
(*Recollections* 161)

Este pasaje muestra que el deseo, constituido socialmente, es inevitablemente generizado, y que el deseo heterosexual está basado en la diferencia genérica, en la 'otredad' sexual del objeto deseado (Gwynn 16). Aquí, esta otredad se cristaliza en la posibilidad de ser fecundada por el amante, del cual depende, en sus palabras, únicamente para eso. En el contexto en que, como vimos en la discusión sobre la ciudad, la dimensión sexual de la libertad es primordial, contrarrestada a la opresión familiar de la casa de sus padres, la sexualidad libre lleva a la maternidad libre, al menos en el plano psicológico, en un replanteamiento de lo que es el hogar y los lazos de parentesco. Su maternidad no está calcada sobre la que vivió como hija, en una familia cuyos valores rechaza

categoricamente, sino que se rige por parámetros muy diferentes, empujando los límites convencionales de la sociedad en la que se inscribe. La segunda parte del pasaje habla de un proceso en el cual se fueron modificando sus relaciones personales, amorosas e íntimas:

... It was only when I was past the need for having more children and therefore free of this “fishing for genes,” that I found my own choices and wishes were very different. I was suddenly free to be with a playmate again, as I had not been since the summer I turned twenty-two. A playmate as in the old days—but with a difference. In the interim I’d learned something of how to love. And I’d left my Cool behind me along the way. (*RLW* 161)

Aquí expresa que su apreciación de un hombre como donador y los aspectos que le podrían atraer son dos campos diferentes: “my own choice and wishes were very different”. Estas palabras apuntan hacia la inteligencia somática que veremos en el siguiente apartado. Por otro lado, se puede percibir que en ciertos aspectos la actitud de la autora para con los varones se parece a la actitud tan desaprobada de los hombres beat con las mujeres: “love and leave”. Sin embargo, este tipo de aseveraciones también sugieren la progresiva transformación de sus relaciones íntimas.

Delineamos entonces que en el campo del deseo tal como lo construye la autora en su poética admite la posibilidad de que el placer sea una guía confiable, y que el deseo, como la maternidad, nos pueda enseñar algo sobre la experiencia (de Marneffe 674). Una y otra vez la vemos vaciar el valor de la sexualidad y la gestación como papeles femeninos apropiados dentro de un proyecto de orden social y reescribir la agencia que liberan cuando se llevan a cabo de manera no-hegemónica. Si volvemos a la modificación de su imagen mencionada en la introducción a este capítulo, la exploración de su maternidad revela que la preservación de su imagen desafiante no conlleva un rechazo de la maternidad, sino que, al contrario, la maternidad forma parte de su búsqueda por la experiencia y el acceso al conocimiento. De esta manera, efectúa un paradójico rescate del deseo materno como característica femenina pero situada individualmente, rescate que

gradualmente también la va a alejar de la posición estética contracultural beat para abrazar una intersubjetividad que valora lo afectivo y lo íntimamente expresivo.

El tema del apartado siguiente viene anunciado desde el primer capítulo de esta tesis, a partir del proceso de disciplinamiento y control de su cuerpo en la infancia, y de la subsecuente liberación corporal a través de la exploración sexual y de la exploración de las artes. Con base en estas experiencias biográficas, di Prima describe el cuerpo como una fuerza sobre la cual se ejercen mecanismos de disciplina, principalmente los que emanan del biopoder religioso e higienista. Consecuentemente, la liberación del cuerpo conlleva, entre otras cosas, el verlo como una fuerza, una serie de vectores que deben ser liberados de las instituciones sociales y religiosas. En este proceso, el cuerpo gana agencia como ente dotado de voluntad, en el cual los sentidos operan con una inteligencia y sabiduría que no apelan a la racionalidad.

3. El cuerpo volitivo y la inteligencia somática

Este apartado se enfoca en un aspecto que ha sido mencionado mas no indagado a lo largo de los capítulos anteriores. Se trata, por un lado, del tema de la voluntad, pero aquí más específicamente de la voluntad expresada corporalmente, y subsecuentemente realizada en el embarazo. A este aspecto volitivo quiero relacionar una visión del cuerpo como dotado de inteligencia, y una relación comprometida y enlazada entre el cuerpo y la racionalidad.

Efectivamente, ya en varias instancias hemos visto que la poeta menciona directamente al ‘will/Will’ como un agente o da a entender que es una presencia de alguna manera activa, ya sea en sus decisiones biográficas o en el impulso poético de su escritura. Sara Ahmed habla de ‘wilfullness’ y de ‘will’ como elementos gramáticos que permiten leer la experiencia humana. Me interesa particularmente lo siguiente: “The will makes human beings continuous with atoms, made from the same stuff; stuff understood neither as shaped by a preordained purpose and design, nor as lifeless and inert, but as motion and deviation...” (*Willful Subjects*, 10) porque otorga una lectura

que ilumina la concepción volitiva del cuerpo en Diane di Prima, y además porque se inscribe en la continuidad de la experiencia sinuosa delineada anteriormente:

To swerve is to deviate: it is not to be carried by the force of your own weight. What better way of learning about the potential to deviate than from the actuality of deviation. The swerve is just enough *not* to travel straightly; *not* to stay on course ... To swerve or to deviate can *snap the bonds of fate*, understood as the forward trajectory of a straight line.
(Ahmed, cursiva en el original)

Esto hace eco a la discusión del primer capítulo sobre las formas de desviación que toma di Prima en su trayectoria de vida sinuosa, a la vez que aquí permite una lectura de su voluntad encarnada. Para ella, esta voluntad tiene una agencia evidente sobre su cuerpo, y su cuerpo tiene una voluntad propia. Esta dialéctica aparece una y otra vez, como, por ejemplo, cuando describe una anécdota de su infancia:

My whole life I have been nearsighted ... One day in the 1970s, I was living in northern California, and I dreamed... I woke up on the fervent words "I will see it", repeated over and over. For the next two weeks I walked through the world with the gift of perfect sight.
(*Recollections* 36-37, cursiva en el original)

Este pasaje refiere a una performatividad casi mágica, pero sobre todo a su capacidad de querer (“to will”) modificaciones o transformaciones corporales. Veremos aquí que esto se refleja en su relación con la reproducción de la misma forma que en este ejemplo de la *capacidad* (y no la posibilidad) de ver bien (véase también el episodio del aborto espontáneo en el cementerio en *Recollections*). Significativamente, “will” también sirve para anunciar algo que ocurrirá en el futuro.¹⁰³

¹⁰³ Es un poco ambigua la terminología porque no existe en español un equivalente exacto del verbo transitivo “to will” que exprese de la misma manera la voluntad implicada en la acción.

El concepto del cuerpo volitivo nos indica además que Di Prima no vive la separación cuerpo-intelecto como una dicotomía, sino que construye un diálogo entre el cuerpo y la mente que le permite alcanzar acuerdos que legitiman sus decisiones. En este sentido problematiza, por un lado, la búsqueda de redención a través de la vida intelectual y la supuesta superioridad de esta última sobre los procesos corporales (ver el dialogo imaginario con Keats en *Recollections*). Por el otro, establece una corporalidad conectada con el universo de las ideas, en la que su cuerpo posee inteligencia y espejea su voluntad intelectual:

Years later I would come to know that the body has a vegetable mind, like a plant. It has its own agenda and intent, separate from the mind, the heart, the Will, and if you want to go your own way in spite of the body some negotiation is necessary. But in those days I knew nothing of negotiation. I had honored my body through these first four years of loving, and it had rewarded me with no unwanted pregnancies, no disease. Now I recognized that it was changing, that its *intent* was other, in bed and out. (*Recollections* 156-157, cursiva en el original)

Este pasaje habla de los proyectos, las intenciones del cuerpo, que la autora reconoce, como una forma de brindarle respeto, si bien deja claro que la temporalidad es otra (“years later”). Así, a pesar de los elementos biográficos vistos anteriormente, que sugieren al abuso físico en la infancia y la consecuente represión de su propio cuerpo, la transformación personal no sólo hacia un cuerpo deseante y deseado pero también hacia un cuerpo *propositivo* que lleva a cabo sus proyectos apunta hacia un cuidado, una relación espiritual con el cuerpo. En “Trojan Tango” expresa esta relación corporal amorosa y mística:

I am in love
with something that is me; it spreads
across my shoulders
it is warm as mist

it is frail & invincible
it will seduce you in June & have a baby
in March
it burns in the lowceilinged rooms
on Houston St.
certain & broken as a
black
dark star (*SP* 63)

Este poema se desarrolla como una adivinanza, ya que no resuelve explícitamente el “something”, sino que refiere a ello a través de la enumeración de ciertas cualidades. Los opuestos, las contradicciones imbricadas en cada verso son dispuestas de manera que borran la dicotomía, y ya no hay espacio, oposición ni distancia entre “calor” y “neblina”, ni entre “frágil” e “invencible”, así como no la hay entre “seducción” y “tener un bebé”. Todos estos estados/aspectos de lo que es ella encarnada en la voz poética se sobreponen y se suman en un diálogo poético. La frase “something that is me” la sitúa viéndose y estando a la vez, sin distancia, habitando y siendo a la vez su cuerpo.

En cuanto al embarazo, el ensanchamiento del cuerpo que este implica puede ser una forma de ocupar el espacio a la vez que una forma de burlar las reglas patriarcales, una manera exclusivamente femenina de afirmar la propia existencia corporal. Ahmed retoma esta perspectiva en relación con la voluntad: “The project form of the will is how a body comes to stretch out, in the very process of actively converting a possibility, or at least of feeling itself as involved in this conversion.” Prosigue, citando a Ricoeur: “If we call ‘project’ in the strict sense the object of a decision—the willed, that which I decide—we can say that to decide is to turn myself towards the project, to forget myself in the project, to be outside myself in the project, without taking time to observe myself willing” ([1950] 2007, 43).” Así, el embarazo como proyecto corporal indica una disolución del estado individual y limitado *en el cuerpo*. “A decision is willed, and is thus how

possibility acquires ‘a consistency and almost physical density: it is on the way to actualisation’ (54). As a possibility comes within reach, a density of experience is acquired’ (*Willful Subjects* 39). La segunda vez que se embaraza, di Prima describe el momento de la fecundación con el vocabulario de la voluntad que caracteriza la dialéctica entre su cuerpo y su pensamiento:

I then and there decided to have LeRoi’s baby. To end my grieving at last, erase the abortion of last year, with this child of his. It was clear that it was my right. That I need ask no one’s advice or permission, simply follow my Will, wherever it now led me ... I knew without question it was time. *An urgency in my gut, no doubt in my mind* ... LeRoi came by to say hi ... and when we made love, I knew we were making a baby (*Recollections* 267, énfasis mío).

En este sentido, si el embarazo es, en un plano corporal, lo opuesto al individualismo, esta cualidad es llevada al extremo, porque supone una conexión cósmica: “Tuned in to my stars and hers, the newcomer. Love child. I had flown home, swift and early, to keep an ancient appointment. One writ in the stars”. Aunque su entorno, su amante y la sociedad desapruban su embarazo, la poeta, visionaria, se describe mente y cuerpo en armonía con algo mucho más poderoso: el cosmos está implicado en el proyecto, y es este, afirma, el tiempo perfecto para su realización.

Si bien la mayoría de los discursos sobre la gestación encontrados en el marco de mi investigación tienden a omitir la subjetividad, como si ésta se disolviera con la individualidad, en los textos de di Prima, la voluntad del *estado de embarazo* implica la *experiencia* de ello, y la experiencia de la maternidad como tal, mas no la disolución de la identidad subjetiva para dar lugar a una maternal. En “Minor Arcana” escribe: “Body / whose flesh / has crossed my will?”. Como en tantos poemas diprimianos se intercambia un agente por el otro, trastocando la geometría del lenguaje: la carne atraviesa su voluntad, refiriéndose al parto pero también a la penetración de la fecundación. La interrogación de su cuerpo como sujeto, como agente de la acción indica una

subjetividad sólida dirigida hacia el sujeto otro que está por conocer. Por otro lado, “crossed” puede indicar cruzar, o resistir, oponer, o enfadar otorgando así varias posibilidades de lectura. La interrogación del cuerpo se repite en cada una de las estrofas que forman el poema, quizá también como un modo de referir a la interrogación divinadora del tarot, del cual forma parte el “minor arcana”. La segunda estrofa no repite la ambigüedad parto/fecundación, aunque se decide más claramente por la ruptura y la violencia del nacimiento:

Body

whose hands

broke ground

for that thrusting head?

in the eyes

budding to sight

who will I read?

Body

Secret in you

sprang this cry of flesh

now tell the tale (*Selected Poems* 23)

Cada pregunta se dirige al cuerpo, un receptáculo permeable en el que el exterior y el interior viven en ductilidad, crecen, se mueven, crean historia, la cual tendrá que ser contada al dar a luz. Es esta una visión del cuerpo como una materialidad en la cual se inscribe la historia, primero secreta y luego por ser contada, en un parto-narrativa. El poema relata así un proceso relativamente corto pero fundamental imbricado en el más largo de la vida y del universo, lo cual refiere a la transformación material e individual que se realiza a través del proceso completo de la maternidad.

Como vimos, para el sujeto gestante, el binomio yo / otro o madre / infante que implica la maternidad (es decir el periodo después del parto) no existe como forma binaria definida (en Ahmed 77-78).

Ahí donde el placer es una guía potencialmente confiable, el cuerpo posee una sabiduría y los sentidos una inteligencia propia. Estar a la escucha de sus indicaciones, cultivar la sensibilidad y receptividad a su lenguaje y seguir sus señales es, en la concepción diprimiana del cuerpo, la manera más eficaz de alcanzar no sólo la autenticidad, sino también el equilibrio con las fuerzas invisibles que rigen el sujeto, en su visión mística y espiritual de la existencia. Esto significa muchas veces estar desajustada con el resto del mundo y valorar la marginalización voluntaria, el ser un renegado social, que se asocia y se identifica únicamente con otros renegados. Di Prima cultiva esto a través del proceso de liberación de su cuerpo reprimido por el control social, institucional y político. Las fuerzas liberadas en el proceso permiten cultivar la inteligencia somática y la voluntad corporal.

Hemos hablado de una visión de la maternidad, el deseo y la corporalidad relacional, dúctil, y en interacción subjetiva constante con el entorno y el otro. Estas diferentes vertientes, enfocadas en la experiencia subjetiva del embarazo, se inscriben en un contexto social e histórico en el cual la relación entre la actividad artística o profesional y la maternidad ha sido tensa. Partiendo de la visión diprimiana que hemos delineado acerca de la relacionalidad de los binomios y los opuestos, quiero, para el último apartado de este capítulo, introducir cómo se construye la negociación diprimiana entre el trabajo artístico, es decir el arte poético y la escritura como prácticas creativas, y la procreación, para definir cuáles son los elementos de ruptura y de conciliación que surgen en este proceso.

4. *“Except when ‘it’ was my kids”*: empoderamiento, maternidad y escritura

Vimos en el análisis autobiográfico que como forma de re-apropiarse del poder a través de las voces masculinas, la autora lleva a cabo una cuidadosa selección de las partes que nutren la imagen que construye a lo largo de la narración, creando así su propia figuración textual en la protagonista de la autobiografía. Expande el modelo de identidad —esencialmente convencional— que le está disponible, empujando los límites de esta feminidad hasta abrirla a la posibilidad de elementos subversivos. Desde ahí encuentra puntos de ruptura o resistencia a través de los cuales dibuja la sinuosidad de su experiencia. Si bien cuenta su vida recurriendo al discurso masculino, y se inscribe así en el mundo de la palabra, este discurso sigue siendo el relato de la vida de una mujer, por lo que siempre corre el riesgo de ser borrado de la historia: es a la vez poco femenino e inferior, y puede causar la pérdida de los privilegios que otorga el asumir el papel de la mujer ideal. Aquí quiero trazar cómo se aleja nuevamente de esta trayectoria al adoptar, en contraste, una voz de feminidad encarnada, corporizada, al articular su deseo maternal. Este deseo está, como pudimos ver, estrechamente enlazado al deseo sexual. Ambos aspectos tienen dos vertientes: por un lado, el ejercicio libre y voluntario de su sexualidad es a la vez una forma de afirmar su subjetividad; por otro, en el contexto de la contracultura, este papel responde al mito masculino de la mujer sexualmente disponible. Sin embargo, para di Prima la sexualidad va intrínsecamente ligada a la procreación, lo cual subvierte este mito, ya que la maternidad es una experiencia que no se considera interesante ni es valorada en el seno de la contracultura beat y bohemia. Además, paradójicamente, la maternidad contradice su ideal masculino de la filiación poética. Así, pues, su propia afirmación es contraria a todas las expectativas de su entorno, y aunada a su maternidad voluntariamente soltera revela la fragilidad de la patrilinealidad validada en otros campos.¹⁰⁴ Con

¹⁰⁴ Fue soltera los primeros años de la vida de su primera hija y hasta poco después de que naciera la segunda. Después estuvo casada con Marlowe por varios años.

ello desestabiliza la visión binaria del género y sus límites, y al conjuntar estas dicotomías las vuelve borrosas y niega su papel paradigmático.

En la cronología de la autobiografía, el cuerpo, tan persistente en los recuerdos de infancia y adolescencia, parece desaparecer por largos periodos, para resurgir nuevamente en el relato de la sexualidad y la reproducción, esta vez como un ente autónomo, con su propia voluntad y sus propios ritmos, dotado de una inteligencia que aparece como más auténtica que la que sería racional o intelectual. Varias decisiones importantes en su relato son “tomadas” siguiendo esa inteligencia somática, a pesar de lo que dictarían el sentido común o la prudencia, restándole agencia a su intelecto en giros biográficos difíciles de cuadrar en la imagen de la mujer poeta que persigue un ideal resolutamente intelectual. A través de este misticismo esencialista anti-intelectual le otorga a su cuerpo una agencia en momentos cruciales o dramáticos, por ejemplo cuando decide tener su primer embarazo: “My body stirred in its fullness. It had its own agenda. Built-in design and plan....I went halfway to meet the urgency, to hear what it was my body wanted from me...What I do remember are the words in my mind: That if I didn’t have a baby I was going to get sick” (*Recollections* 156). Con esta esencialización se desentiende de tener que justificar su decisión racionalmente, mas no corporalmente: su cuerpo lo necesita y ella tiene que escucharlo. La única manera posible de ser, la única identidad disponible, es la lealtad total a ella misma, el enaltecimiento de la autenticidad individual como valor supremo.

Así, este deseo de reproducirse puede verse en su aspecto biológico y culturalmente consensual, un “Italian-American myth”: “I was certainly not surprised. Since I was twelve, all my fantasies of life on my own had included children. Usually many children”. Significativamente, este deseo no puede surgir sin su giro sinuoso, totalmente opuesto al aspecto convencional: tener un bebé, sí, pero no un padre que intervenga. Jugar el juego del esencialismo, pero siempre con un desafío: “As far as I could see, all they were was trouble” (157). El empoderamiento que conlleva la maternidad descarta la posibilidad de que un hombre le reste poder. Su planteamiento de la

masculinidad corresponde a los modelos de paternidad que existían en su vida, con los que constituye otro mito, en el cual los hombres son invariablemente infantiles o violentos, por consecuente inútiles para sostener la vida o educar los hijos. Vemos aquí cómo las tomas de posición que van en el sentido del ideal femenino están acompañadas por otras, radicales y excéntricas, que de alguna manera, en su mitología personal, logra plantear como evidentes y reconciliables.

El resultado es una imagen de excepcionalidad que rara vez problematiza, o únicamente cuando se halla en condiciones materiales y psicológicas extremas. Cuando decide embarazarse, la voz de la razón y contraparte de su maternalismo se concentra en un Keats imaginario que desapruueba esta decisión en nombre de la pureza de la vocación artística:

So it was with real shock, and something like terror, that I felt the John Keats in my heart, in my mind's eye, turn away, condemn what I was doing....The danger, as he pointed it out, was clear: *You have said nothing will be as important to you as poetry. And yet you now plan to have a child, a child who will certainly come first in your heart. In your life. There will be no time, no energy for the work.* He made it clear I was breaking a secret vow. (162, cursiva en el original)¹⁰⁵

Incluso en su diálogo interior, la perspectiva de maternidad choca con la vocación poética. Si bien la concepción de Keats de la fuerza que mueve al poeta es fundamental para di Prima, se podría, sin duda, cuestionar en qué momento puede considerarse un consejero respecto al tema del embarazo, y difícilmente puedo imaginar una figura menos apropiada. En esta específica ocasión reporta una negociación, argumentando su decisión y estableciendo las concesiones que está dispuesta a hacer para ser madre y a la vez mantener su estatus de poeta: “He (John Keats) told me I was taking a terrible risk. That I might lose Poetry forever by giving another being a claim on my life. He told

¹⁰⁵ Es importante notar que paralelamente a la radicalidad de su posición, en este diálogo imaginario da un giro esencializante, al reinscribir la narrativa convencional que equipara lo irracional, mágico e inefable con lo femenino y lo racional con lo masculino.

me if I did this thing, he could no longer promise to come when I summoned him. I told him I had to at least *know*, taste motherhood. I asked for two years of it: and could we talk then?” Aquí vale la pena detenerse sobre algunos puntos. Por un lado, la autoridad de la figura masculina imaginaria del poeta personificada en la pluma de la autora es tal que cristaliza un razonamiento y una lógica que ella no podía dejar de contemplar en su situación marginal, ni descartar del todo; por otro, más allá de su legitimidad como consejero familiar, la fantasía de Keats como interlocutor encarna la figura paterna ideal con la que puede hablar, discutir, negociar, en contraste con el padre abusivo y violento al cual se enfrenta en el ámbito personal. Además, di Prima hace uso de la voz del poeta para borrar las dudas que podría tener la lectora: ella *sabe* que está tomando riesgos y conoce los argumentos racionales que podrían surgir ante esta situación. Necesita defender su imagen de artista, valorando la procreación al mismo nivel que la creación; sin embargo, es importante destacar que también escenifica aquí una negociación que no es realmente una, revelando la fragilidad de la autoridad masculina y la vulnerabilidad de la patrilinealidad. El pasaje prosigue: “(He told me) that it was hard enough for a woman. That women didn’t do it right, the art thing, we wanted too much of the human world besides. That no one had done the thing I wanted to do. At least in hundreds, if not thousands, of years. That I probably wouldn’t succeed” (164). Su decisión de ser madre y poeta, en una excepcionalidad que describe como única e histórica ataca a la vez la esencia masculina y la esterilidad física de la “pureza” artística, el mundo de sus padres con sus expectativas convencionales, y el mundo bohemio en el que la figura maternal es el epítome de lo *uncool*: “It wasn’t only John Keats who was dubious. All of my friends felt pretty much the same. They looked upon my desire to have a baby, and (when I told them about it) my actual pregnancy as a form of insanity” (165). Su comunidad bohemia lo resiente y parece temerle: “As if I had done something to affront them personally. To threaten their lifestyles” (173). Di Prima no substituye entonces la maternidad por la “maternidad simbólica” tan común en el mundo artístico, sino que

abraza las dos pro-creaciones como complementarias y necesarias en su visión total de la experiencia, construyéndose como una “poeta de la maternidad”.

Así, primero en el embarazo y luego al nacer, su hija se vuelve la marca que exhibe la prioridad de su deseo sexual y autobiográfico. La expansión de su cuerpo y su autoridad para auto-definirse es un desafío a todas las narrativas sociales, contraculturales o no. Su subjetividad se hace pública en el sentido más femenino posible, desmintiendo la fortaleza de la patrilinealidad y exponiéndola como una ficción (Smith, *A Poetics* 154). Su agencia cambia las narrativas que le son asignadas y se vuelve más preponderante a través de este acto, además de liberarla de las fuerzas represivas de su sensualidad, interiorizadas durante su infancia por la relación represiva con el cuerpo.

Entonces, ¿qué puede significar una maternidad en este contexto, si además de ser una forma de desmontar la idea del individuo es una afirmación de su rechazo a la patrilinealidad y una forma nueva de acercarse a la experiencia corporal? Vimos cómo el entorno de la poeta reacciona negativamente a su proyecto gestacional matricéntrico, y cómo ella, en su discusión con el Keats imaginario, equipara la pasión por la creación poética con la que la mueve hacia la maternidad. Con esto podemos decir que se rompen dos patrilinealidades: una biológica y una simbólica, reforzando la subjetividad de la poeta de la manera más encarnada posible. Para Kristeva, “...a woman or mother is a conflict—the incarnation of the split of the complete subject, a passion” (“A New Kind” 297). Además, el proceso de desdoblamiento mismo (“a woman as mother is a strange fold” (“Stabat Mater” 182)) es el que da origen a la “pasión” materna, es decir una posición ética, lo que Kristeva llama “heretics”: “Never deprived of significance for the mother as a speaking being, (this) passion is inscribed in the cultural heritage and in the imaginary and symbolic capacities of each individual mother, capacities that give meaning and significance both to the drives and to the pregnancies that transforms them” (“Maternal Reliance” 72). Este pasaje permite reafirmar las dinámicas de subjetividad en di Prima tal y como las hemos ido leyendo hasta ahora: con los

sentidos y significados que les da a sus decisiones sexuales y sus proyectos de maternidad, y a las transformaciones que implican éstos en su trayectoria literaria.

Paralelamente, la compleja relación entre maternidad y creación artística es un tema que ha hecho correr mucha tinta, desde múltiples perspectivas. En general, se puede afirmar, de acuerdo con Dianne Elise, que la experiencia estética de la belleza y el erotismo, si bien varía de cultura en cultura, parece ser un elemento eterno de la cultura humana, como lo atestigua su centralidad en la relación madre-hijo/a (30). Sin embargo, así como la convención supone una anulación del deseo y la sensualidad sexual en la figura materna, se postula generalmente que en la maternidad la creatividad artística se anula, o al menos es temporalmente relegada:¹⁰⁶ durante al menos los primeros años de maternidad, todos los esfuerzos de la madre estarían enfocados en el cuidado de la/del recién nacido/a, descartando casi completamente la posibilidad de la práctica artística y del proceso creativo. Esto es, en todo caso, lo que es socialmente aceptado y aceptable, reforzado por la generalmente escasa o nula participación del padre en las prácticas del cuidado.

Sin embargo, si incursionamos más cuidadosamente en lo que implica la creación, podemos hallar varios elementos que recuerdan las fuerzas vitales implicadas en la procreación. No por nada muchos artistas varones hablan de sus obras como sus criaturas. Elise va aún más lejos al definir el elemento erótico de la creatividad y el aspecto creativo de lo erótico:

...the passionate engagement one has with any creative project, with procreation as the biological sexual prototype. Creative projects are often likened to a pregnancy: insemination, conception, gestation, delivery, and nurturing one's project once it's born. Consider painters, writers, musicians, who are up at all hours of the night with their efforts (like a new lover, and the new mother), an excitement stirred that can only be described as erotic, an investment that holds, over time, even when a project frustrates, stalls, perplexes

¹⁰⁶ Para algunos ejemplos, ver, entre otros, *Risking Who One Is* de Rubin Suleiman, *Silences* de Tillie Olsen y los escritos de Elaine Showalter.

— one’s libidinal energy seeing it through in the face of obstacles, sticking with it, sacrifice, transformation, and transcendence — reliance. (22)

También Diane di Prima enfrenta este conflicto, y observamos que en este proceso su posición es ambivalente. El resultado no es, como en muchos textos sobre la relación entre el arte y la maternidad, desgarrador, dramático o frustrante.¹⁰⁷ El desajuste entre lo que es socialmente prescrito y lo que di Prima lleva a cabo en el campo de la maternidad expresan una vez más la radicalidad individual de la figura diprimiana. Surge entonces, de forma más clara, el cuestionamiento tan común en biografías de literatas de la supuesta inevitabilidad de la mutua exclusión entre la escritura y la maternidad. La concepción diprimiana de la experiencia, al implicar una capacidad de renovarse a través de la apropiación y la cíclica reconstrucción de su identidad subjetiva, opera aquí una dialéctica entre los opuestos. Vimos en su diálogo imaginario con Keats, cómo di Prima juega con la idea de querer abarcar en su experiencia el mayor número de campos que le sea posible. Décadas más tarde, en 1993, dirigiéndose a la musa, escribe:

...You can burn my favourite snapshot of myself
Lead me on paths or non-paths anywhere
You can not make sense for years & I’ll still believe
you
drop husbands, tribes & jobs as you wish
You mostly aren’t jealous—have taken yr place
alongside gardens, bread-making, children, printing
presses
But when yr eyes shoot sparks & you say
“Choose between me & *it*—‘it’ has always gone

¹⁰⁷ Ver por ejemplo *Of Woman Born* de Adrienne Rich.

Except when 'it' was my kids

I took that risk

& we worked it out somehow ("The Poetry Deal", *PD* 20)

Así, si bien la poeta sale victoriosa de la batalla librada contra ese Keats que encarna la patrilinealidad y la tradición poética masculina, se esfuerza por darle validez a ambas facetas de su identidad, es decir la intelectual y la corporal. Este poema no sólo articula una voz poética madura, sino que su retrospectiva refuerza el acierto de sus decisiones y manifiesta una continua negociación, como lo indica el "deal" en el título. El darle, en el caso forzoso de una elección, prioridad a las/os hijas/os sobre cualquier otra cosa, inclusive el arte poético, es consistente con la visión esencialista de la maternidad que articula de manera individual, que sin embargo tiene sentido desde una ontología encarnada y si consideramos la "maternal reliance" de Kristeva como una forma de intersubjetividad. Así como confía en su instinto y en la lógica kármica que rige la vida, di Prima siempre postula la existencia de una "verdadera esencia" de las cosas. En esta visión la maternidad representa una experiencia imprescindible para alcanzar un conocimiento más completo, para cumplir con los deseos de su cuerpo y con las funciones naturales de su encarnación femenina, mas no una subordinación de la escritura a la domesticidad.

Ahora bien, uno de los impulsos que identifica retrospectivamente detrás de sus ambiciones tanto artísticas como maternas es, sorprendentemente, la ira. En una entrevista de 1989 con Tony Mofeit declara: "... so when I think of my young years when ... I decided I wanted a baby ... aside from a passionate energy, a passionate love of literature, was a big energy of anger." (*Breaking* 87). Prosigue desglosando cómo encauzó esa ira: "... looking back as an older woman, I can see that I was triggered a lot by a subterranean stream of anger that I think, considering everything, I used pretty well. I could have used it in a much more destructive way than to write books and have babies". Por ende, el "tener bebés", como el escribir poesía, es un acto de rebelión en contra de la Ley del Padre, una forma de afirmar su subjetividad en el mundo, y, más profundamente, una

manera de socavar los valores convencionales y opresivos de la maternidad. Sin duda, crear y procrear a partir de la ira son formas radicales de ejercer el amor. En “Song for Baby-O, Unborn”, un poema escrito unos treinta años antes de esta entrevista con Moffeit, la voz poética expresa esa visión de convergencia entre las partes maternidad/creatividad, articulada desde el ejercicio y el descubrimiento del amor:

Sweetheart

when you break thru

you'll find a poet here

not quite what one would choose.

I won't promise

you'll never go hungry

or that you won't be sad

on this gutted

breaking

globe

but I can show you

baby

enough to love

to break your heart

forever (*Dinners* 127)¹⁰⁸

Desde su posición de mujer gestante y en su visión del futuro, este poema parece indicar que su compromiso es ante todo estético-humanista: venir al mundo vale la pena, así sea para ser

¹⁰⁸ Al parecer originalmente este poema y “Minor Arcana” eran uno solo bajo el título “Songs for Babio, Unborn”, luego separados tanto en *Selected Poems* como en *Pieces of a Song*.

quebrantado por el amor. Para los aspectos prácticos de la vida, la madre poeta no ofrece muchos privilegios; pero en lo que se refiere a la experiencia, al tocar las fibras visionarias de la vida, no hay mejor guía. Esa visión del desajuste romantizado es un tropo muy diprimiano y recurrente, en una convergencia que mezcla romanticismo y existencialismo:

Working now with the image / information, I find a root / radix so deep that to dig it up feels like I'm digging up my very self, my identity. A kind of axiom, familiar as the feel of gravity on my body: *that human need and the Order of the World are at odds*. Are basically incompatible. (*Recollections* 23, cursiva en el original)

Este pasaje sugiere también el tema de la convicción de su misión como poeta, es decir la visión de la creación como una actividad redentora: la misión de volver el mundo más soportable. Este arquetipo la acompaña como una especie de *leitmotiv* a lo largo de su carrera y le permite justificar una entrega casi total a la escritura. Digo “casi”, porque justamente la maternidad provoca también una condición ambigua: la discusión con Keats, entre otras, da cuenta de la ansiedad que provoca la visión exclusiva entre maternidad y arte desde un punto de vista racional. Di Prima trata de negociar, y encuentra una solución en la unión simbólica de la creación con la pro-creación:

The commitment, then, to Jeanne echoed and doubled the commitment to writing, and while she might have set her own work aside for someone else, she never could or would set her daughter aside. *Poetry and Jeanne became inextricably one*: her life, self-defined.

She held on, carved her own path, with or without models. (*Recollections* 224, énfasis mío)

Este pasaje de su autobiografía, con un súbito cambio a la tercera persona, da cuenta de la construcción de su propia identidad autobiográfica, independiente de la existencia de modelos. No es tan obvia la contradicción que encierra el afirmar que, por un lado, su trabajo y su hija son lo primordial, pero si se diera el caso de la encrucijada, su hija sería la prioridad, seguida en segundo lugar por “someone else”, y al final la poesía. Considero que señalar la primacía de su hija es relevante porque indica que su elección está centrada y articulada a partir de un cierto esencialismo

materno y que ella lo asume como tal, así sea implícitamente. Por otro lado, la ambigüedad de este pasaje busca la reconciliación entre la creación y la maternidad en términos que no dejen dudar de su capacidad por llevar ambos a cabo. Aun así, algunos pasajes apuntan a transformaciones subjetivas inesperadas:

Nursing a baby for the first time, I could *feel in my flesh* how totally absorbing this was, how men and sex, friends and even art lost their importance. It was something I was unprepared for...Everything before the birth had supported my belief that pregnancy was not an illness, that one could do everything that one had always done and more, that motherhood only enhanced one's strength, one's creative powers. (179-180, énfasis mío)

Reflexionando sobre las escasas y monosilábicas entradas de su diario en esos días admite: "So little about the immediate impact of the baby. The moving and absorbing experience of nursing... As if I had to *prove* I could have the child and keep going. Keep being an artist" (181, cursiva en el original). Es claro que la falta de una red solidaria de apoyo, la evidente estructura patriarcal y las expectativas sociales que ella misma se impone, ejercen una presión enorme sobre su desempeño de la maternidad y sobre la forma en que lo reporta en la autobiografía. Cuando di Prima se define entregada a su misión poética y a la vez capaz de llevar a cabo cinco embarazos y hacerse cargo de los cuidados y educación de las/os cinco hijas/os, declara encontrar su modelo en vidas marginales y excepcionales:

...(she) took heart, as she saw/heard herself in the women blues singers: Sara Martin, Trixie Smith, Ida Cox.

The lyrics, and then, too, the biographies... "Then I stopped singing, worked in the mill for a while. Oh, about twelve, maybe twenty years. Then ... I made another record".

Felt more kinship to this notion of the artist, the writing ... than any model propagated ... over the past three hundred years or so. That the work is a part of the life, and you have leave to stop it, become a hobo, a mother... and you have leave to go back to it ... Because

in one sense, one part of yourself, you never do stop. What you don't control is the spirit, the voice coming through you. (Recollections 224, cursiva en el original)

Este pasaje la identifica con artistas cuyas vidas abarcan muchos aspectos experienciales, además de ser individuos que pertenecían a poblaciones extremadamente marginalizadas. En palabras de Anthony Libby: “Her sisterhood is a sisterhood of outsiders” (*Girls* 67). Efectivamente, Libby acierta al decir que, entre su constante mezcla y enmarañamiento de opuestos, la paradoja final implica una solidaridad entre individualistas extremos. En el proceso de construcción de identidad y de devenir madre y poeta, su ideal de la identidad artística aterriza en una visión menos totalitaria pero más holística: “...*To be available*, a woman's art I saw as discipline, a spiritual path” (226). Ahora, en vez de ser una mujer apropiándose la voz masculina, construye una subjetividad en la que busca acomodar las diferentes redes entre las cuales se halla posicionada: ser madre, ser artista. Expresa aquí una de las formas de reconciliación del arte con la vida consistente con su interés por el budismo zen: todo es válido, no hay forma de equivocarse.¹⁰⁹ Asimismo, la última frase del pasaje apunta a la inevitabilidad de la misión poética, la cual no depende de una voluntad propia sino de diseños subconscientes o incluso místicos.

En cuanto a cuestiones de representación sexual y de imagen de autora, podemos decir que si bien en ciertos ámbitos, notablemente en la apropiación de la palabra, la poeta asume, por un lado, el papel de la mujer fálica, es decir que se apropia de las actitudes de los hombres y forma parte del grupo, su relación con la maternidad en el sentido amplio complica la cuestión: su deseo de maternidad y el subsecuente cumplimiento de este deseo están profundamente centrados en ella como sujeto. Aunque la maternidad supone la disolución de las categorías yo/otro más radicalmente que cualquier otra experiencia humana, la centralidad de su subjetividad determina una maternidad *matricéntrica*, es decir centrada en la madre y no en una política de maternalismo (O'Reilly,

¹⁰⁹ La diferencia flagrante que no menciona en este pasaje es que desde su posición estos proyectos son *elecciones voluntarias*, lo cual probablemente no es así para la mayoría de las mujeres afro-estadounidenses, víctimas de segregación y violencia racial.

Matricentric Feminism). Así, si la maternidad supone una transformación subjetiva muy importante, la fuerza y prominencia de su identidad como poeta no disminuye, al contrario:

Say Baby-O
how the hell did you come to join me
with my dirty drawing table
and my two hundred records
all stolen (“Jeanne Poems” 3, *Selected Poems* 29)

Este poema parece escrito en continuidad del “Song for Baby-O, Unborn”. Si bien expresa el desajuste de la presencia de una bebé con la “dirty drawing table”, afirma la posibilidad de un anclaje en la materialidad: “Children like grass / on the hills—they hang / in there. Or like a forest. / They don’t come & go” (“Poem of Refusals”, *Pieces* 132). La búsqueda de la experiencia total y totalizante en las múltiples maternidades le confiere a estos versos una solidez atemporal. Sin embargo, su identidad como poeta no es cuestionada, porque su maternidad se concentra en *ella* misma, no en sus hijas o en su *identidad* como madre. Esta posición entiende la maternidad como construida históricamente, y más como una práctica que como una identidad.¹¹⁰ En este sentido, esta diferenciación da lugar a la existencia de una figura materna, “the mothers”, mucho más cercana a la bruja o la chamana en su sentido paradigmático, como lo expresa en “Prayer to the Mothers”, un poema heterogéneo en términos de voz y registro:

They say you lurk here still, perhaps
in the depths of the earth or on
some sacred mountain they say
you walk (still) among men, writing signs
in the air, in the sand, warning, warning, weaving

¹¹⁰ Varias autoras han reflexionado acerca de la pluralidad de categorías gramaticales que contiene la palabra “mother” (Mielle Chandler, Sarah Knott, Rebecca Solnit...)

the crooked shape of our deliverance, anxious
not hasty. Careful (*SP* 249).

El poema abre con una figura de cuento folclórico con “They say,” y el uso de la segunda persona indica que la voz poética no es parte del grupo de “mothers”. Se desenvuelve como una narrativa mitológica de madres que atravesaron los tiempos y viven cual espíritus protectores en las manifestaciones naturales y humanas. Aquí las madres son un concepto arquetípico, entes mágicos que poseen poderes de protección. Esta noción de la maternidad hace contrapeso a la imagen de una madre aislada cuidando a un bebé, cambiando pañales y pasando noches en vela. En esta visión la experiencia de la maternidad lleva nuevamente a un estado superior de conocimiento, a posteriori, ya cuando ser madre es un concepto, una práctica intersubjetiva con el universo. Efectivamente prosigue:

You step among cups, step out of
crystal, heal with the holy glow of your
dark eyes, they say you unveil
a green face in the jungle, wear blue
in the snows, attend on
births, dance on our dead, croon, fuck, embrace
our weariness, you lurk here still, mutter
in caves, warn, warn & weave
warp of our hope, link hands against
the evil in the stars

El poema, escrito más tarde que los que hemos leído hasta ahora (principios de los años setenta), tiene muchas de las características de su obra más tardía: el sincretismo, las referencias mitológicas, la relación con la naturaleza, los poderes místicos de la diosa-mujer, etc. Delinea con ello una figura materna que reúne la fuerza, la agresividad y la sexualidad con la capacidad de cuidado, de

protección, de afecto, y con ello las capacidades mágicas que influyen en los umbrales humanos de la vida, el parto, la enfermedad, la muerte etc. La última parte del poema también relaciona la maternidad con el cuidado del entorno, implicando un elemento ecofeminista en la relación con el universo:

O rain
poison upon us, acid which eats clean
wake us like children from a nightmare, give the slip
to the devourers whom I cannot name
the metal men who walk
on all our substance, crushing flesh
to swamp ("Prayer to the Mothers" *Selected Poems* 249)

Así, el poema cierra con la visión de destrucción y la depredación llevada a cabo por entes innombrables, pero que se definen por sus características: múltiple, masculino, metálico y destructivo. La forma de plegaria que caracteriza el poema es consistente con su función de oración, de poema invocador que se recita en voz baja.

La figura de la madre como paradigma de cuidado intersubjetivo, materno y a la vez feroz resurge de manera detallada en el largo poema épico *Loba*, que ya he mencionado. La primordialidad de esta figura en la obra poética diprimiana, si bien no es el tema exclusivo de este capítulo, reafirma la importancia del desempeño de esta función corporal e intersubjetiva en el imaginario de la poeta. Así, la importancia tanto experiencial como literaria de la maternidad reescribe los mitos que excluyen mutuamente estos ámbitos. Ahondamos en esta confluencia de cualidades aparentemente exclusivas al hablar de la cohabitación entre el deseo sexual y el deseo materno en sus textos, así como de la manera en que la voz poética logra reescribir los paradigmas de la "feminidad" convencional para reapropiárselos. En cuanto a la construcción de una representación materna empoderada a pesar de esos paradigmas, Adrienne Rich se maravilla de

todo lo que “(mothers) have managed to salvage, of ourselves, for our children, even within the destructiveness of the institution [patriarchal motherhood]: the tenderness, the passion, the trust in our instincts, the evocation of a courage we did not know we owned, the detailed apprehension of another human existence, the full realization of the cost and precariousness of life” (*Of Woman Born* s/n). El tipo de maternidad empoderada que di Prima se apropia y se construye apunta hacia esta conservación de lo humano en la poética y la narrativa de la experiencia femenina.

En este sentido, la negociación diprimiana entre el ejercicio del arte y el ejercicio de una maternidad en sus propios términos permite visualizar el empeño de la poeta en hacer confluír creación y procreación, no en un sentido simbólico sino propiamente material, encarnado y en la práctica. Este empeño revela un aspecto de la historia literaria que reconoce las realidades que implica la simple existencia y continuidad de la vida. Sin embargo, si bien di Prima renueva y reescribe esta historia, también opera capitulaciones importantes ante las circunstancias sociales que implica la maternidad.

En términos generales, lo que pudimos trazar aquí es que en los textos diprimianos que apuntan a este tema, la relación entre la experiencia de la corporalidad maternal, la visión social de la maternidad y su propia concepción subjetiva de la maternidad se relacionan de manera compleja. Así, la importancia de la deconstrucción del sujeto cerrado, la experiencia escindida de llevar otro cuerpo dentro del propio cuerpo, así como todos los fenómenos que implica la expectativa gestacional, hacen del embarazo una experiencia extremadamente importante para analizar subjetividades e intersubjetividades. Entonces, podemos concluir que la transformación progresiva de la figura de la poeta a través de su maternidad desemboca en una voz poética colmada de misticismo y referencias a la naturaleza como ente viviente y femenino. Este camino poético y biográfico se manifiesta en una serie de poemas y de pasajes de sus memorias tempranas que apuntan hacia esa transformación individual.

Ahora, en los mismos términos del proceso individual, podemos considerar que a nivel biográfico más amplio, di Prima experimenta una progresiva transformación que la aleja de lo anti-maternal que supone la estética *cool* de la bohemia, la *matrophobia* y la “mother blame” y la acerca primero al deseo de maternidad, luego a la maternidad misma, en un paulatino rechazo de lo *cool* y el desapego que implica, para finalmente implicarse en una forma relacional que podríamos calificar de “más auténtica” con su entorno. Este camino biográfico se manifiesta, como vimos en este capítulo, en una serie de poemas y de pasajes de sus memorias que apuntan hacia esa transformación individual.

En este sentido, si podemos decir que en términos de representación sexual y de imagen de autora di Prima asume el papel de la mujer fálica, su relación con la maternidad complica la cuestión. El deseo de maternidad y el subsecuente cumplimiento de este deseo en di Prima están profundamente centrados en ella como sujeto. Esto supone también una despatriarquización de la maternidad —a pesar de ser un ámbito “femenino,” está totalmente colonizada por prácticas y valores patriarcales. Vimos entonces que la maternidad no es, en este contexto, ni totalmente opresiva ni no-negociable (Rich, *Of Woman Born* 139), una reflexión importante a la hora de acercarnos a la maternidad diprimiana.

Para concluir, quiero mencionar que el cuarto y último capítulo de esta tesis presentó varios problemas desde su planteamiento, definición y estructura. Por un lado, el formato de este tipo de investigación requiere definir los límites de la exploración y mantener la indagación a un número determinado de aspectos. Sin embargo, cada uno de los temas tratados en esta tesis podrían ser material para una tesis completa. Por el otro lado, como ya he mencionado, existe aun poco material secundario en comparación con la gran cantidad de obras escritas por Diane di Prima y los documentos que contienen sus archivos, lo cual otorga un sinnúmero de posibilidades de investigación. En este sentido tuve que buscar un equilibrio entre las numerosas vías que ofrece la exploración de su obra y el marco que me otorga el formato de esta tesis doctoral.

Al cuestionarme las razones por las que se me dificultaba tanto definir y escribir el último capítulo a pesar de la existencia de este vasto material, descubrí que si bien la corporalidad es un hilo que —en ocasiones más o menos evidente— atraviesa cada uno de los capítulos anteriores, de alguna manera estaba tratando de resistir, o evitar una reflexión sobre la corporalidad materna y sexual de Diane di Prima. Este descubrimiento llegó junto con un sentimiento de alivio, al percatarme que estos últimos años de lectura y escritura me permiten ahora observar mejor mi propia actitud ante el material literario sin preocuparme tanto por parecer demasiado cándida o, peor aún, perder la tan sonada objetividad, ese famoso vacío epistemológico. De hecho, cada vez me parece más razonable la premisa delineada por Gloria T. Hull en su metodología crítica, la cual aboga por una actitud comprometida (“engaged”) en vez de “objetiva”, lo que demuestra una vez más que lo personal es político, obviamente en lo que se refiere a la autora, pero también para quien lleva a cabo el trabajo crítico (Hull en Rich, *Blood* 92). En palabras de Sara Ahmed, “Research involves being open to being transformed by what we encounter” (*Willful* 13).

Por otro lado, me queda claro que la corporalidad, materna o no, es un tema difícil de abordar, ya que supone una serie de peligros y paradojas. En el caso de escrituras femeninas, y desde un enfoque feminista, los más importantes y persistentes son por un lado la esencialización del deseo maternal, la cual ha sido un obstáculo importante al reconocimiento de la obra de las literatas y las artistas en general, y por el otro el individualismo. La primera porque define a las mujeres a través de sus funciones reproductivas o culturales, incluyendo el precepto de que la maternidad es la definición misma de lo femenino, el segundo porque nos ciega a las diferencias cruciales entre las mujeres y nos empuja a una valorización de la racionalidad, la autonomía y la individualidad calcada sobre el universal masculino (DiQuinzio citada por Frye 190). Este ideal de la individualidad a su vez también implica el peligro de caer en las estructuras binarias que han obstaculizado la investigación feminista.

Conclusión

Como menciono arriba, llegado el momento de escribir el último capítulo, me enredé en una serie de preguntas referentes al cuadro teórico, a los límites de mi análisis, a la problemática que supone, y a ¿qué es lo que en realidad revelan o significan la corporalidad sexual y materna en la obra de la poeta y en una investigación como ésta? Asimismo, ¿cómo podríamos acercarnos críticamente al tema utilizando un enfoque que se ha ido desarrollando posteriormente sin ignorar el contexto histórico del periodo en cuestión, todo esto desde donde nos situamos ahora? Poco a poco fui vislumbrando que varias de las problemáticas que se me presentaron estaban ligadas a la dificultad de ubicar el cuerpo en el texto, y para entonces se hizo más apremiante la cuestión de la compleja oposición entre el cuerpo como ente concreto y los discursos del saber.

Por otro lado, aunque quizá la domesticidad aparece como irremediablemente *bourgeois*, ligada al interior, a la propiedad y a las identidades esencializadas, sabemos hoy que es una categoría de análisis importante para entender la opresión de las mujeres (Bueskens citada en O'Reilly, *Matricentric Feminism*, XV). Para Bueskens, “mothers are the unfinished business of feminism. Perhaps this is why there is still such ambivalence around the topic and why motherhood is so often conflated with essentialism and dismissed as the realm of the privileged.” Por su parte, Daphne de Marneffe indica: “...if we resist thinking about maternal desire, or treat it as a marginal detail, we lose an opportunity to understand ourselves and the broader situation of women. To take maternal desire as a valid focus of personal exploration is not a step backward but a step forward, toward greater awareness and a truer model of the self” (en O'Reilly, *Maternal Theory* 670). Así, en el cuadro más amplio de esta tesis, hablar de maternidad me parecía en primer instancia incómodamente banal o apolítico. Esto ocultaba apenas que mi propia participación en la construcción de la imagen y la identidad de la autora me impedía emprender una exploración más abierta y menos binaria y fija, en la cual podrían caber la maternidad y la corporalidad como aspectos significativamente políticos.

Obviamente hubiese podido optar por otra temática para hablar de la obra diprimiana en el último capítulo, sin embargo paulatinamente tuve que reconocer que, dentro del marco más completo de la tesis en su totalidad, detenerme a pensar su corporalidad en relación con lo maternal, aunque fuera incómodo y a primera vista pudiera alterar negativamente la radicalidad de la imagen de la poeta contracultural al situarla en el ámbito doméstico, brinda importantes reflexiones sobre su subjetividad, su biografía y su escritura, lo cual me permite asir un modelo más *vivo* y complejo de su figura, uno que admite que la maternidad llama a una transformación individual, lo cual encaja en el énfasis sobre la experiencia sinuosa y la interpenetración de opuestos en el desarrollo de la subjetividad y la corporalidad que fui trazando a lo largo de mis capítulos anteriores. Si la posición diprimiana frente a los aspectos patriarcales y opresivos puede a veces no manifestarse como una forma de resistencia contundente o eficaz, aun así funge como un esfuerzo de testimonio, un rechazo a la complicidad con la hegemonía. Para la poeta no hay nada que carezca de ambigüedad, ni el sexo, ni la maternidad, ni el género, y lo destructivo en cada uno de estos campos conlleva en sí aspectos positivos. Es entonces importante su trabajo en el papel contrahegemónico que juega la escritura femenina en el paisaje literario.

Este papel, espero, se fue esclareciendo a lo largo de esta tesis y por medio de un panorama somero de su obra temprana, en la cual todavía falta indagar mucho para hablar del proceso de maduración de la poeta y su voz. Sin embargo, las diferentes temáticas abordadas aquí buscan mostrar entradas a sendas exploraciones de la obra diprimiana mediante una motivación feminista y ginocrítica. La elección de esos textos tempranos responde a mi deseo de indagar en una etapa decididamente bohemia, y quizás no sea la que la caracterizó más o la que ella hubiese querido resaltar hacia el final de su vida. Sin embargo su importancia radica en que representa un testimonio de su búsqueda, y de la claridad con que percibía que en su alrededor el arte tal y como ella lo concebía se estaba escapando, lo cual lo volvió más esencial y valioso, un llamado y un *savoir-faire*, un deber visionario al compromiso total. Su devoción absoluta a la fuerza iluminadora del arte

la llevó a buscar trascendencia desde el cuerpo, en una maternidad cuya fuerza avasalladora la alentó a tener cinco hijos e hijas en medio de la precariedad económica, la inseguridad laboral y los amores tumultuosos, sin dejar de lado la creencia firme en la fuerza insurgente y revolucionaria de la poesía.

Quizá podemos concluir aquí que, en resumidas cuentas, di Prima no establece una subjetividad fija, sino que incluso años después, cuando comenta sus textos en retrospectiva, prefiere dejarlos como un archivo de la vida cotidiana y del día a día más que una filosofía fija e inamovible, insistiendo en la importancia y a veces en la belleza trascendente de la experiencia individual más allá de toda regla y expectativa. En este sentido sus textos requieren una lectura fluida, puesto que resisten a una categorización crítica. Como poeta de la cosmología y la cosmogonía, aunque la historia literaria lo querrá etiquetar y catalogar, su trabajo seguirá resistiéndose a ello por su inmensidad y su desafío a cualquier clasificación o digestión sencilla. Mi deseo es que los diferentes aspectos referentes al cuerpo, la maternidad, la sexualidad y la autorrepresentación delineados en esta tesis aporten al conocimiento de la autora de manera individual, pero asimismo a la imagen convencional de la historia beat de manera más amplia. Me parece que si logro alcanzar esta meta, se vuelve innecesaria la justificación del porqué es importante hablar de sus textos desde el punto de vista del olvido de las obras beat de mujeres: los aspectos omitidos de una historia literaria que recurre invariablemente a mitos de autodefinición e individualidad extrema se hallan en las líneas de los poemas diprimianos en forma de movimiento, desborde, interpenetración y relacionalidad. En este sentido, lo que se trazó fue su habitar la domesticidad, la ciudad y el cuerpo como campos de agencia igual de importantes que su habitar el campo literario y la práctica artística. Lo que resalta de todo esto es que los aspectos aparentemente menos ideológicos de su poética también ocupan un espacio en el que sus esfuerzos por validar la maternidad y la feminidad, así sea de una manera esencialista, revelan campos de batalla profundamente políticos.

Adicionalmente, la poeta valora aspectos de cotidianidad y aparente banalidad esenciales a una reescritura de la historia Beat. En palabras de Libby: “....she values the incidental music of existence; she stresses the primacy and sometimes the transcendent beauty of individual experience, beyond all rules, beyond all political groups” (65). En este sentido, el esfuerzo de investigación en torno a la figura literaria y biográfica diprimiana es en gran medida arqueológico y estrechamente relacionado con la búsqueda por ubicar su cuerpo en la historia, materializarlo, hacerlo presente, apuntar al proceso de interrelación abierto entre el texto y el significado, entre el archivo y la figura literaria.

A fin de cuentas, la heterogeneidad y vastedad del corpus diprimiano dificulta la categorización crítica de su obra. Evidentemente, estas características ciertamente constituyen su belleza, y las traducciones a otros idiomas no han hecho sino multiplicar esta complejidad. Hoy que estoy por terminar de escribir esta conclusión, lo hago lidiando con la noticia de que ayer, 25 de octubre de 2020, Diane di Prima se ha extinguido en su casa en California. Tanta intimidad con sus textos a lo largo de los últimos años me vuelve esta noticia causa de un profundo vacío. Forzosamente mi conclusión corre el riesgo de convertirse en un obituario, lo cual tampoco es, a estas alturas, un pecado académico. En conjunto, Diane dedicó su vida a buscar integridad, unidad, re-ligiosidad. Espero que donde quiera que esté ahora, haya encontrado el sentido de su incesante lucha por la libertad y la imaginación.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *Willful Subjects*. Duke UP, 2014.

———y Jackey Stacey (editoras). *Thinking Through the Skin*. Routledge, 2001.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Biblioteca Nueva, 2007.

Anderson, Linda. *Autobiography*. New Critical Idiom, 2001.

Bajtín, Mijail. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1987.

Bal, Mieke y Christine van Boheemen. “The Rhetoric of Subjectivity”. *Poetics Today*, 1984, Vol. 5, núm. 2, “The Construction of Reality in Fiction”, 1984, pp. 337-376.

Bartholomew Ortega, Kirsten. “The Poet *Flâneuse* in the American City: Gwendolyn Brooks, Adrienne Rich, Diane di Prima, and Audre Lorde” (tesis de doctorado). University of Florida, 2006.

Bataille, Georges. *El erotismo*. 1957. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Fabula Tusquets, 2011.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 1857. Club International du Livre, Bruselas, sin fecha.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Traducción de Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Harvard UP, 1999.

———. *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. Mariner Books, 2019 (1978).

Bornemark, Jonna y Nicholas Smith (editores). *Phenomenology of Pregnancy*, Södertörn University, 2016.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, 1998.

Bendel, Larissa. “The requirements of our life is the form of our art”: *Autobiographik von Frauen der Beat Generation*. Peter Lang, 2005.

Bree, Germaine. “Autogynography”. *The Southern Review* 22, núm. 2, 1986, pp. 223-30.

Bremser, Bonnie. Croton Press 1969. *Troia: Mexican Memoirs/For Love of Ray*. *London Magazine*, 1971.

- Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. John Hopkins UP, 2003.
- Bueskens, Petra. “Matricentric Feminism is a Gift to the World”, prefacio en Andrea O’Reilly, *Matricentric Feminism*, Demeter Press, 2016, pp. xi-xvii.
- Buck-Morss, Susan. “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering”. *New German Critique*, núm. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin, otoño 1986, pp 99-140.
- Calonne, David Stephen. *Diane di Prima: Visionary Poetics and the Hidden Religions*. Bloomsbury, 2019.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla. Gustavo Gili, 2002.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman*. Virago, 1979.
- Cassidy, Carolyn. *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*. Black Spring Press, 1990.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Motherhood*. U of California P, 1978.
- Colonna, Vincent. *L’autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
- Coverley, Merlin. *Psychogeography*. Pocket Essentials, 2010.
- Crowley, Aleister. *Magick and Theory in Practice*. Dover, 1976.
- Culley, Margo (editora). *American Women’s Autobiographies: Fea(s)ts of Memory*. U of Wisconsin P, 1992.
- Davidson, Michael. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*. Cambridge UP, 1989.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. U of California P, 1984.
- De Man, Paul. *Autobiography as De-Facement*. John Hopkins UP, 1979.

- de Marneffe, Daphne. "The Problem of Maternal Desire". *Maternal Theory*, editado por Andrea O'Reilly. Demeter Press, 2007, pp. 668-682.
- di Prima, Diane. *The Poetry Deal*. City Lights, 2014.
- . *Recollections of My Life as a Woman*. Viking, 2001.
- . *Loba*. Penguin Poets, 1998.
- . *Dinners and Nightmares*. Last Gasp, 1998.
- . *Seminary Poems*. Floating Island, 1991.
- . *Pieces of a Song*. City Lights, 1990.
- . *Memoirs of a Beatnik*. Olympia, 1969. Last Gasp, 1988.
- . *Selected Poems 1956-1975*. North Atlantic Books, 1975.
- . *Revolutionary letters*. Last Gasp, 1971.
- . *This Kind of Bird Flies Backwards*. Totem Press, 1958.
- . *Wyoming Series*. Eidolon Editions, 1988.
- . Entrevista con Jonah Raskin, Metroactive Books, 2001.
- www.metroactive.com/papers/metro/04.12.01/diprima-0115.html (consulta 1-2-2018).
- . "A Visit to Diane di Prima". Entrevista con V. Vale. *RE/Search*, 2015.
- . Entrevista con Ellen Sazlow, *PSYCLONE*, sin fecha, Diane di Prima Papers, Archives & Special Collections, J. Dodd Research center, U of Connecticut Libraries.
- . Carta de Maurice Girodias. Diane di Prima Papers. Archives & Special Collections, Thomas J. Dodd Research Center, U of Connecticut Libraries.
- Doane, Mary Ann. "Technophilia: Technology, Representation and the Feminine" en *Body/Politics. Women and the Discourses of Science*. Editado por Mary Jacobus, Evely Fox Keller y Sally Shuttleworth, Routledge 1990, pp.163-176.
- Durán Gimenez-Rico, Isabel. "¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana". *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, 1993, pp. 69-82.

- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography*. Princeton UP, 1985.
- Elise, Dianne. "Eroticism in the Maternal Matrix: Infusion Through Development and the Clinical Situation." *fort da*, 21 (2), 2015, pp. 17-32.
- Elkin, Lauren. "A Tribute to the Female *Flaneur*". *The Guardian*, 29 de julio 2016.
<https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets>
 (consulta 13-8-2010).
- Encarnación Pinedo, Estíbaliz. *Beat and Beyond: Memoir, Myth and Visual Arts in Women of the Beat Generation* (tesis de Doctorado). Universidad de Murcia, 2016.
- Feral, Josette. "Antigone or *The Irony of the Tribe*". Traducción de Alice Jardine y Tom Gora
Diacritics, vol. 8, núm. 3, otoño 1978, pp. 2-14.
- Foucault, Michel. "A Preface to Transgression". *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Traducción de Donald Bouchard y Sherry Simon.
 Cornell UP, 1977.
- . "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". Traducción de Jay Miskowiec. *Architecture / Mouvement/ Continuité*, octubre 1984.
- Fraiman, Susan. *Cool Men and the Second Sex*. Columbia UP, 2003.
- Frappier-Mazur, Lucienne. "Marginal Canons: Rewriting the Erotic". *Yale French Studies* 1988,
 núm. 75. *The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature*.
www.jstor.org/stable/2930310?seq=1#page_scan_tab_contents (consulta 28-1-2018).
- . "Convention et subversion dans le roman érotique féminin (1799-1901)". *Romantisme*
 núm. 59. *Marginalités*. Yale UP, 1988.
www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_59_5480 (consulta 7-2-2018).
- Freedman, Carl. *Conversations with Ursula K. Le Guin*. UP of Mississippi, 2008.

Friedman, Amy L. "“Being There as Hard as I Could:” The Beat Generation Women Writers.”

Discourse, vol. 20, núm. 1/2, 1998, pp. 229–244. www.jstor.org/stable/41389884

(Consulta: 3-11-2015).

Frye, Joan S. “Narrating Maternal Subjectivity. Memoirs from Motherhood”. *Textual Mothers, Maternal Texts. Motherhood in Contemporary Women’s Literatures*. Editado por Elizabeth Podnieks y Andrea O’Reilly. Wilfried Laurier UP, 2010, pp. 287-02.

Gasparini, Philippe. “Autofiction vs autobiographie”. *Tangence* 97 (2011), pp.11–24.

DOI : 10.7202/1009126ar. (Consulta: 30-10-2017).

Giannini Quinn, Roseanne. ““The Willingness to Speak:” Diane di Prima and Italian-American

Feminist Body Politics.” *MELUS*, vol. 28, núm. 3, 2003, pp.175-93.

www.jstor.org/stable/3595266 (Consulta: 16-11-2016).

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*. Cornell UP, 1994.

Ginsberg *Journals: Early Fifties, Early Sixties*. Editado por Ball Gordon, Grove Press, 1977.

Gómez Reus, Teresa y Aránzazu Usandizaga (editoras). *Inside Out: Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*. Series: Spatial Practices, vol. 4, Rodopi, 2008.

Gray, Timothy. “Diane di Prima (1934-)”. *Contemporary American Women Poets: An A-to-Z Guide*. Editado por Catherine Cucinella. Greenwood, 2002. pp.100-5.

—. *Urban Pastoral: Natural Currents in the New York School*. Iowa UP, 2010.

Gubar, Susan. “Representing Pornography: Feminism, Criticism and Depiction of Female Violation” en *Critical Inquiry*, verano 1987, vol. 13, núm. 4. The U of Chicago P. www.jstor.org/stable/1343526 (consulta 28-1-2018).

Gusdorf, Georges. “Conditions and Limits of Autobiography”. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Editado por James Olney. Princeton UP, 1980. pp. 27-48.

- Gwynne, Joel. *Erotic Memoirs and Postfeminism. The Politics of Pleasure*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Hart, Francis R. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography". *New Literary History*, vol. 1, núm. 3, "History and Fiction" (primavera, 1970), John Hopkins UP. pp. 485-511.
DOI:10.2307/468268. www.jstor.org/stable/468268 (consulta: 30-10-2017).
- Haverty-Kerouac, Joan. *Nobody's Wife: The Smart Aleck and the King of Beats*. Creative Arts Book Company, 2000.
- Heddon, Deirdre y Cathy Turner. "Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility". *Contemporary Theatre Review*, vol 22 (2), 2012. pp .224-236.
- Jacobus, Mary "In Parenthesis: Immaculate Conception and Feminine Desire". *Body/Politics. Women and the Discourses of Science*. Editado por Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller y Sally Shuttleworth, Routledge, 1990, pp.11-28.
- Evelyn Fox Keller, y Sally Shuttleworth, (editoras). *Body/Politics. Women and the Discourses of Science*. Routledge, 1990.
- Jeffner, Allen. "An Introduction to Patriarchal Existentialism Accompanied by a Proposal for a Way out of Existential Patriarchy". *Philosophy and Social Criticism* 8 (4), 1981. pp. 447-465.
www.journals.sagepub.com/doi/10.1177/019145378100800405. (consulta: 15-10-2017).
- Jelinek, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography From Antiquity to the Present*. Twayne Publishers, 1986.
- .ed. *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Indiana UP, 1980.
- ."The Journey Inward: Women's Autobiography". *American Library Association*, 1987.
- Johnson, Joyce. *Minor Characters. A Beat Memoir*. Penguin Books, 1999.
- .*Come and Join the Dance*. 1961. Open Road, 2014.
- Johnson, Ronna C. "The Beats and Gender". *The Cambridge Companion to the Beats*, editado por Steven Beletto, Cambridge UP, 2017, pp. 162-178.

- Johnson, Ronna C. y Nancy M. Grace. *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*. Rutgers UP, 2002.
- . *Breaking the Rule of Cool: Interviewing and Reading Women Beat Writers*. U of Mississippi P, 2004.
- Jones, Hettie. *How I Became Hettie Jones*. Grove Press, 1999.
- Kappeller, Susanne. *The Pornography of Representation*. U of Minnesota P, 1986.
- Kerouac, Jack. "The Origins of the Beat Generation". *Good Blonde & Others*. Editado por Donald Allen. City Lights, 1993, pp. 55-65.
- Kerouac-Parker, Edie. *You'll be Okay: My Life with Jack Kerouac*. City Lights, 2007.
- Kipnis, Laura. *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*. Grove Press, 1996.
- Kirschenbaum, Blossom S. "Diane di Prima : Extending la Famiglia." *MELUS*, vol. 14, núm. 3/4, Italian-American Literature, 1987, pp.53-67. www.jstor.org/stable/467402 (consulta: 16-11-2016).
- Knight, Brenda. *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*. MJF Books, 1996.
- Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and the "Paraliterary"". *October*, vol. 13 (verano 1980). MIT Press. www.jstor.org/stable/3397700 (consulta 6-5-2018).
- Kristeva, Julia. "Reliance, or Maternal Eroticism". *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 62, núm.1, febrero 2014, pp. 69-86.
- . *This Incredible Need to Believe*. Columbia UP, 2009.
- . "Stabat Mater". *The Kristeva Reader*, editado por Toril Moi, Columbia UP, 1986, pp.160-186.
- . "A new Type of Intellectual: the Dissident". *The Kristeva Reader*, editado por Toril Moi, Columbia UP, 1986, pp. 292-300.
- . "L'amour maternel ou l'érotisme de la reliance". *Forum Le Monde Le Mans*, 2012.

<https://umotion.univ-lemans.fr/forum-le-monde-le-mans/2012-amour-toujours/video/0567-julia-kristeva-lamour-maternel-ou-lerotisme-de-la-reliance-forum-le-monde-le-mans-2012/>
(consulta 1-9-2020).

LaChance Adams, Sarah. "Erotic Intersubjectivity: Sex, Death, and Maternity in Bataille".

Phenomenology of Pregnancy, editado por Jonna Bornemark y Nicholas Smith, Södertörn University, 2016. pp. 91-102.

Lee, Benjamin. "Avant Garde Poetry and Subcultural Practice : Mailer and di Prima's Hipsters."

New Literary History, vol. 41, núm. 4, "What is Avant-Garde?" 2010, pp. 775-94.

www.jstor.org/stable/23012706 (consulta:16-11-2016).

Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*. Traducción y edición de Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas. Blackwell, 1996.

—. *The Production of Space*. Anthropos 1974. Traducción de Donald Nicholson-Smith.

Blackwell, 1991.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.

Lucey, Gráinne. "The Difference of Experience between Maternity and Maternal in the Work of Julia Kristeva". *Phenomenology of Pregnancy*, editado por Jonna Bornemark y Nicholas Smith, Södertörn University, 2016, pp.199-224.

Maes, Hans (editor). *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*. Palgrave Macmillan, 2013.

Maingueneau, Dominique. *La littérature pornographique*. Kindle Edition, Armand Colin, 2007.

Mason, Mary "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". *Studies in Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Editado por James Olney. Oxford UP, 1998, pp. 207-235.

Martin, Laurent. "Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en occident". *Le temps des médias* 2003, núm 1. Nouveau monde éditions.

www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2003-1-page-10.htm (consulta 25-4-2018).

- McDonough, Tom (editor). *Guy Debord and the Situationist International*. MIT P., 2002.
- Miller, Nancy K. “But Enough about Me. What Do You Think of My Memoir?”. *The Yale Journal of Criticism* 13.2 (otoño 2000), pp. 421-436. <https://muse.jhu.edu/article/13.2miller.pdf> (consulta: 8-6-2017).
- . “The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir”. *PMLA*, vol.122, núm. 2, marzo 2007, pp. 537-548. www.jstor.org/stable/25501720 (consulta: 29-7-2017).
- Mlakar, Heike. *Merely Being there is not Enough: Women’s Roles in Autobiographical Texts by Female Beat Writers*. Karl Franzens University Graz, Dissertation.com, 2008.
- Moffeit, Tony. “Pieces of a Song”. *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers*. Editado por Ronna C. Johnson y Nancy M. Grace. U of Mississippi P, 2004, pp. 83-106.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry*. Pandora, 1994.
- Mumford, Stephen. “A Pornographic Way of Seeing”. *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*. Editado por Hans Maes. Palgrave Macmillan, 2013. pp. 58-72.
- Munson, Elizabeth. “Walking on the Periphery: Gender and the Discourse on Modernization”. *Journal of Social History*, vol. 36, núm. 1, otoño 2002, pp 63-75.
- Nin, Anaïs. *Vénus Erotica*. Traducido por Beatrice Commengé. Stock, 1969.
- Olney, James. *Studies in Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Oxford UP, 1998.
- Olsen, Tillie. *Silences*. 1965. Feminist Press, 2003.
- Olson, Charles. “Projective Verse”. 1950. http://writing.upenn.edu/~taransky/Projective_Verse.pdf (consulta 3-5-2018).
- O’Brian, Mary. “The Dialectics of Reproduction”. *Matricentric Feminism*. Susan O’Reilly. Demeter Press 2016, pp. 49-87.
- O’Reilly, Susan. *Matricentric Feminism*, Demeter Press, 2016.
- . (editora) *Maternal Theory*. Demeter Press, 2007.

- Pacheco, Jose Emilio. Traducción de Baudelaire: <https://verseando.com/blog/charles-baudelaire-de-las-flores-del-mal-a-una-que-pasa-5-versiones-5/> (consulta 2-10-2020).
- Paniccia Carden, Mary. *Women Writers of the Beat Era. Autobiography and Intertextuality*. U of Virginia P, 2018.
- Parker, Edie. *You'll Be Okay*. City Light Books, 2007.
- Parsons, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*. Oxford UP, 2000.
- Paveau, Anne-Marie y François Perea. “Un objet de discours pour les études pornographiques”. *Questions de communication*, 26. journals.openedition.org/questionsdecommunication/9213 (consulta 1-1-2018).
- Peabody, Richard. *A Different Beat*. High Risk Books, 1997.
- Podnieks, Elizabeth y Andrea O'Reilly (editoras). *Textual Mothers, Maternal Texts. Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Wilfried Laurier UP, 2010.
- Pommy Vega, Janine. *Tracking the Serpent: Journey to Four Continents*. City Lights, 1997.
- Pound, Ezra. *Personae: The Shorter Poems*. Edición revisada de Lea Baechler y A. Walton Litz. New Directions Books, 1990.
- Prosser, Jay. “Skin Memories”. *Thinking through the Skin*. Sara Ahmed y Jackey Stacey (editoras). *Thinking Through the Skin*. Routledge, 2001.
- Rich, Adrienne. “Notes Towards a Politics of Location”. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-85*. Norton, 1984, pp 210-231.
- . *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966–1978*. Norton & Company, 1979.
- . *Blood Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, Norton & Company, 1986.
- . *The Fact of a Doorframe. Poems Selected and New 1950-1984*. Norton & Company, 1984.

- Rubin Suleiman, Susan. *Risking Who One Is. Encounters with Contemporary Art and Literature*, Harvard UP, 1994.
- . *The Female Body in Western Culture*. Harvard UP, 1986.
- Scalway, Helen. "The Contemporary Flaneuse". Contenido en www.helenscalway.com (consulta 22-08-2018).
- Schlievert, Chelsea D. "Self-Narratives and Editorial Marks: Inventing Hettie Jones" *Women's Studies*, 40:8, 1092-1115, DOI: 10.1080/00497878.2011.609419 (consulta: 24-7-2018).
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 2, *Writing and Sexual Difference*, 1981, pp.179-205. www.jstor.org/stable/1343159 (Consulta: 31-3-2010).
- Simmel, Georg. "Metropolis and Mental Life". Traducción de Kurt Wolff. *The Sociology of Georg Simmel*. Free Press, 1950, pp. 409-424.
- Smith, Sidonie *A Poetics of Women's Autobiography*. Indiana UP, 1987.
- . *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiographical Practice in the Twentieth Century*. Indiana UP, 1993.
- . "Self, Subject, and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century. Autobiographical Practice". *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 9, núm. 1, "Women Writing Autobiography", primavera 1990, pp. 11-24. www.jstor.org/stable/464178. (consulta: 21-11-2017).
- . y Julia Watson (editoras). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. U of Wisconsin P, 1998.
- . *Reading Autobiography*. U of Minnesota P, 2001.
- Snyder, Gary. *Riprap, & Cold Mountain Poems*. The Writing Series, 1958.
- Soja, Edward J. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other real-and-imagined Places*. Blackwell, 1996.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking*. Penguin, 2000.

- Sontag, Susan. "The Pornographic Imagination". *Styles of Radical Will*. Picador, 1933, pp. 35-73.
- Soriano, Michèle. "Violence, érotisme, pornographie: technologies du genre dans les genres policier et érotique". www.bit.ly/2wqiOlr (consulta 25-4-2018).
- Spengemann, William C. *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. Yale UP, 1980.
- Stallybrass, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell UP, 1986.
- Stanton, Domna C. "Autogynography. Is the Subject Different?". *The Female Autograph*, 1984. U of Chicago P, 1987.
- Stanford Friedman, Susan. "Women's Autobiographical Selves". *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Editado por Sidonie Smith y Julia Watson. U of Wisconsin P, 1998, pp.72-82.
- Stavrides, Stavros. "Heterotopias and the Experience of Porous Urban Space". *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*. Routledge 2007. DOI: 10.4324/9780203799574. (consulta 12-10-2020).
- Stengers, Isabelle. "Experimenting with Refrains: Subjectivity and the Challenge of Escaping Modern Dualism". *Subjectivity* 22, 2008, pp. 38-59. <https://doi.org/10.1057/sub.2008.6> (consulta 10-8-2020).
- Stewart, Katie Jennifer. *A Kind of Singing in Me: a critical account of women writers of the Beat generation*. Tesis de Doctorado. U of Glasgow, 2007.
- Stuart, Christopher y Stephanie Todd (editores). *New Essays on Life Writing and the Body*. Cambridge Scholars, 2009.
- Treviño, Blanca Estela (editora). *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. UNAM, 2016.
- Tyler, Imogen "Skin-tight: celebrity, pregnancy and subjectivity". *Thinking Through the Skin*, editado por Sara Ahmed y Jackey Stacey, Routledge, 2001, pp.69-84.

- Ullen, Magnus. "Pornography and its Critical Reception: towards a Theory of Masturbation". *Jump Cut*, núm. 51, primavera 2009. www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/UllenPorn/text.html (consulta 28-1-2018).
- Wilson, Elizabeth. "The Invisible Flaneur". *New Left Review* I/191, enero-febrero 1992, pp 90-110.
- Withers, Deborah M. "What is your Essentialism My Immanent Flesh! The Ontological Politics of Feminist Epistemology." *European Journal of Women's Studies*, 1350-5068; vol. 17(3), pp. 231-247, DOI: 10.1177/1350506810368907 <http://ejw.sagepub.com> (consulta 11-8-2020).
- Wolff, Janet. "The Invisible Flaneuse. Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture & Society*, vol 2, núm. 3, primera publicación 1 noviembre, 1985, pp. 37-46.
- Woolf, Virginia. "Street Haunting: A London Adventure". *Street Haunting and Other Essays*. 1930. Penguin Vintage Classics, 2014.
- Warhol, Andy, y Hackett, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. Penguin, 2007.
- Young, Iris Marion. "Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation". *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Indiana UP, 1990, pp. 160-176.