

ALGUNAS RESPUESTAS*

Jackson Mac Low

Traducción de Juan Alcántara

para Charles

Charles Bernstein y Bruce Andrews me han pedido que escriba algo acerca de mi trabajo y/o de mí, y Charles hace un mes me hizo llegar una carta que contenía trece preguntas de las cuales él esperaba que “una o dos te lleve a querer decir algo—”, y hoy me ha llamado a eso de las 11:30 am (para recordarme, es decir, para presionarme de ese modo amable con que él suele hacerlo), “Así que—” a partir de nuestra conversación y de sus preguntas, “aquí va—”:

CB: “1. ¿Estás interesado en introducir emoción en tu poesía, que es procesual y programática?” / JML: (estoy con muy poco espacio como para darles a cada uno de ustedes un párrafo cada vez) ¡A la mayoría de los lectores de poesía les parecerá seguramente una interesante pregunta! Me parece que C percibe algún conflicto entre la “emoción” y el hecho de que use operaciones de azar y otros métodos cuasi objetivos para generar obras: si alguna vez sentí tal conflicto, y pienso que pudo haber sido, digamos, a mediados de los 50, no lo tengo más y no lo he tenido en años. Sí, la justificación que daba el budismo zen para el uso del azar y los medios gobernados por el azar era ser capaz de generar series de “dharmas” (fenómenos/eventos, por

* “Museletter”, tomado de *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, edited by Bruce Andrews y Charles Bernstein, Southern Illinois University Press, 1983, pp. 26-28.

ejemplo, sonidos, palabras, formas coloreadas) relativamente “no contaminados” por el “ego” del compositor (gustos, preferencias dadas por la propia constitución, opiniones, emociones crónicas o momentáneas). Fue un gran alivio hacer que las obras dejaran de llevar esa carga de la “expresión”. Dejar que se conviertan en ellas mismas, mirarlas crecer y tomar forma sin que uno esté insistiendo demasiado en sacarlas adelante fue y es un gran placer: probablemente una “auto-indulgencia” (uno se preocupa menos). Pero hacia fines de los 50 me quedaba claro que el sentido y los eventos conceptuales o de sentido (tonos, palabras) —las instancias específicamente sensibles— son a la vez intrínseca y extrínsecamente emocionales: con lo cual simplemente quiero decir que sonidos y/o palabras específicos (u otros elementos sensibles), ya sea solos, combinados y/o en series, tienen altas probabilidades de despertar sentimientos dentro de rangos específicos en los escuchas, etcétera (si es en la “mayoría”, o exclusivamente en la mayor parte de los miembros de ciertas clases o subgrupos, no sabría decirlo —probablemente mientras más amplio el rango más pequeño será el subgrupo) y también que cada escucha siempre ofrece un rango idiosincrásico de emociones (¿“asociaciones”?) a cada evento, el cual está inextricablemente mezclado con el rango más “general” en la experiencia de cada persona.

Pero (los párrafos son emocionales, dijo Gertrude Stein) puede que eso no sea lo que querías decir con “introducir emoción”: si eso fuera justo aquello a lo que te referías, podría decir que, por supuesto, siempre he estado interesado en el hecho de que sonidos, palabras, etcétera, no importa qué tan aleatoriamente hayan sido generados, despierten emociones “lo quieras o no lo quieras” (y yo nunca lo he negado). Pero si tu pregunta significa que si permito que mis propias emociones influyan en mi trabajo generado sistemáticamente, debo contestar que no pueden dejar de hacerlo: los medios, materiales, etcétera, que selecciono, no pueden evitar estar influidos por emociones, y sería tonto pensar que no lo están.

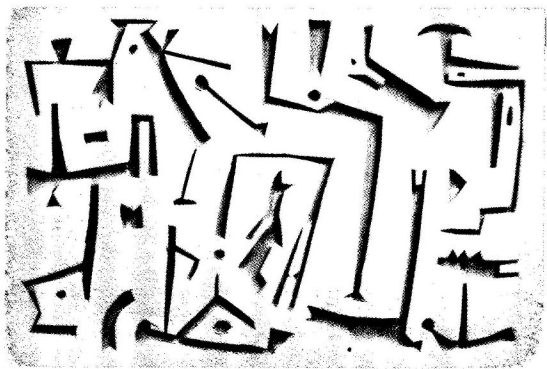
Más aún, comprendí hacia finales de los 50 que los eventos que singularizamos como “experiencias emocionales” en contraposición con aquello que llamamos “sensaciones” ocurren tan aleatoriamente como los sonidos en un bosque, y empecé a sentir menos diferencia entre generar obras sistemáticamente y registrar eventos emocionales (así como también entre usar las propias emociones o las de los intérpretes [*performers*] como elementos en las obras). Y mientras he continuado haciendo estas dos cosas de manera relativamente aislada en algunos trabajos, he hecho muchos otros en los años 60 y 70 que diversamente combinan azar y otros sistemas generativos con varios tipos de “expresión directa” —especialmente en mis *Light Poems*, de los cuales estoy escribiendo en este momento el número 55 (el segundo dedicado a Stephanie Vevers: más de 18 páginas de cuaderno de alrededor de 20 líneas cada una), algunos de los cuales sólo “incluyen” emociones ligadas a (o surgiendo de) oír nombres de tipos de luz, mientras otros usan como elementos emociones que surgen de mi vida actual, etcétera.

Lo cual me devuelve a CB: “2. ¿Qué piensas de “hacer trampa” —es decir, cambiar los resultados de manera que el poema se adapte a algún tipo de significado determinado por una vía no-procesual— cuando se están componiendo poemas básicamente derivados de métodos aleatorios?” / JML: Si decido usar un cierto sistema, no cambio los resultados que produce ese sistema (si hacer tal cosa puede calificarse de “trampa” o no, me abstengo de decirlo). Pero a veces he compuesto sistemas que generan obras que transmiten o “incluyen” significados claramente determinados por el autor. Como bien sabes, he compuesto muchos poemas políticos y amorosos ateniéndome estrictamente a los resultados de métodos generativos tales como el azar sistemático.

Quiero ahora, finalmente, pasar a tu tercera pregunta, que resumiré así: en estos días estoy muy interesado en trabajos que me digan qué es vivir vidas —ya sea la propia vida del artista o las vidas de los otros: obras tan distintas en sus medios como las

películas de Phill Nibblock sobre gente trabajando en México, Perú y los Estados Unidos; o las vívidas incorporaciones que realiza Sharon Matlin de “epifanías” (para usar el término de Joyce) procedentes de miembros de su familia, amigos y conocidos, así como de su propia vida: poemas casi narrativos en los cuales las propias actitudes y emociones de la poeta acerca de sentimientos y acontecimientos son transmitidos predominantemente mediante palabras elegidas, ritmos, selección de detalles de las experiencias involucradas, a menudo de manera sutil e indirecta, antes que por la imposición autoconsciente de la poeta sobre sus materiales. Me preguntas si estoy menos interesado en el trabajo “procesual” o estructural del lenguaje como tal. Bueno, de ese tipo de trabajo, estoy más interesado en obras que tengan “contenido”, incluso “temática”, aunque no siempre en el sentido en que se usan esas palabras. Los *Clairvoyant Journals* de Hannah Weiner transmiten la experiencia de su vida mientras transforman radicalmente los formatos usuales (verso / prosa / etcétera) para lograrlo; el trabajo de Bernadette Mayer ha hecho eso mismo durante años. Incluso tu propio trabajo, tanto como el de Emmett Williams, el de Dick Higgins y el de Ron Silliman; y el trabajo reciente de Peter Seaton (por mencionar sólo algunos que me vienen a la mente en este momento —perdónenme, los demás), aunque no se está refiriendo a la experiencia de la misma manera directa, parece “tener contenido”, aun cuando la “temática” pueda ser a menudo cambiante y elusiva. “Interés”, sin embargo, no es del todo un sinónimo de “juicio de valor”, y cuando *escucho* trabajos más estrictamente estructurales/del lenguaje, como *Empty Words* de John Cage o los trabajos de Clark Coolidge, estoy con frecuencia completamente absorto, incluso si no vuelvo una y otra vez a las *páginas* a partir de las cuales ellos están leyendo.

Bueno, “creo que eso ha sido más o menos suficiente”, como solía decir el bendito Henry Cowell cuando despedía su programa de radio de la WBAI, “Música de los pueblos del mundo”...



[*El viento, muchachos, el viento infinito.*