

Komposition in Blau, 1952

MATERIALES

Lyn Hejinian

Traducción de Ricardo Cázares

para Dubravka Djuric

El 2 de abril de 1990, la poeta serbia Dubravka Djuric me escribió desde Belgrado con una serie de preguntas para un breve ensayo que acompañaría sus traducciones al serbio de algunas secciones de mi libro *My Life*. El ensayo, entrevista y traducciones aparecieron en la revista *Polja* en diciembre de 1990.

Las preguntas eran bastante simples, tal como correspondía al contexto, pero al releerlas ahora, agradezco particularmente el interés de Dubravka Djuric por la relación entre materialidad social y praxis literaria. El que exista tal relación (que la poesía es una práctica socialmente material) y el que yo haya explorado ese hecho en la mente, es uno de los rasgos obvios de *My Life*, el trabajo que más le interesaba a Djuric. Aunque yo diría que el despojamiento (y la producción) de materialidad social fueron fundamentales para la escritura dentro del grupo "Language" en general, aunque los procedimientos resultaron ser muy diferentes entre texto y texto.

El aprovechamiento que la poesía hace del lenguaje no carece de complicaciones, por supuesto. Por un lado,

la escritura no puede evitar el llevar hacia sí cuando menos una parte del material ideológico que contiene el lenguaje en el que se desarrolla; el lenguaje ha sido saturado por la ideología, no se trata de un campo objetivo. Por el otro, la escritura de “Language” a menudo intenta bloquear esa ideología (por ejemplo, provocando interferencias en el sistema o cortando el flujo de comunicación) o avergonzarla (sometiéndola a la crítica y obligándola a revelarse). En otras palabras, ciertos recursos literarios —la disyunción, el uso del paralelismo en lugar de la secuencia, las elipsis, la incorporación de discursos brutales a las obras, el cambio de códigos y, de hecho, cualquier recurso que produzca cambios abruptos en el campo semántico— se utilizaron con una intención política, y se confrontó a los regímenes social y literario por igual.

El carácter político no es inherente a estos recursos pero sí lo es a la intención que motiva su uso. Una preocupación central de una escritura que percibe tales recursos como socialmente materiales no es la subjetividad sino la influencia.

DUBRAVKA DJURIC: ¿Podría hablarme sobre sus primeros poemas y textos, acerca de los campos de interés iniciales que fueron importantes para usted en sus comienzos?

LYN HEJINIAN: Uno de los rasgos de lo que llamamos “language” y que rara vez tomamos en cuenta es su carácter múltiple, su polimorfismo. El language es cualitativamente distinto de otros medios artísticos en tanto que no constituye, en sentido estricto, una sola cosa, una sola clase de materiales. El language consiste en un vasto aparato de estrategias y situaciones que permiten descubrir y crear significados. No sólo existe dentro de una multitud de contextos, es una multitud de contextos.

Hice mis primeros “escritos” cuando tenía nueve o diez años de edad, y por sí mismos no eran nada extraordinario. Esto no es sorprendente, ya que de hecho no me importaba qué era lo que

estaba escribiendo. Nunca pensé, por ejemplo, que las palabras pudieran capturar el mundo o capturar mi experiencia (aunque quizá durante mi adolescencia pensé que la escritura podía ser capaz de disculpar mi existencia), y nunca me sentí absorbida por la “búsqueda de la palabra exacta”. En cambio, mi primera inspiración fue la máquina de escribir de mi padre y el par de pilas de papel, una en limpio y la otra cubierta de caracteres, a cada lado de esta. Durante mi primera década de vida más o menos, mi padre pasaba las noches y los fines de semana escribiendo una serie de novelas. Ninguna fue publicada. También trabajaba como administrador de universidades, primero en la Universidad de California y más tarde en la Universidad de Harvard, y cuando yo tenía alrededor de diez de años dejó de escribir novelas y retornó a un interés previo en la pintura. Yo recibí la máquina de escribir.

Mis primeros escritos fueron, en sentido estricto, mecanografía. Me hacía feliz mecanografiar casi cualquier cosa, y aunque escribí algunos poemas y una breve novela picaresca en la forma de un diario escrito por un niño de diez años (sin duda resulta significativo que escribiera en una primera persona sin marca personal, quiero decir, como un niño), la actividad de escritura que recuerdo con mayor claridad y con más placer fue una serie de melodramas basados en un popular programa de radio llamado “Bobby Benson and the B Bar B”. Escribí las obras en colaboración con una amiga, y si la memoria no me falla, ella inventaba las historias y yo simplemente mecanografiaba lo que ella me dictaba.

Siempre me resultó difícil inventar tramas, quizá porque se me dificulta imaginar las motivaciones de la gente. Fue el mundo material de la escritura lo que me atrajo primero. Ya que era material, era sensual, y a pesar de ser material, también era impredecible. En algunas ocasiones el impulso de escribir resultaba de la mera actividad física de la escritura y en otras por palabras individuales, pero en ambos casos, el impulso se daba antes de que yo supiera lo que podía o quería escribir. La máquina de escribir

y el diccionario me ofrecían en conjunto la promesa de proyectos y descubrimientos.

No sé en qué momento descubri la poesía, pero recuerdo que T. S. Eliot fue un descubrimiento temprano. Había trece líneas de los *Cuatro cuartetos* en la antología que mis padres me regalaron cuando cumplí catorce años. Se llamaba *Imagination's Other Place: Poems of Science and Mathematics* y el pasaje de los *Cuatro cuartetos* comenzaba así:

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.¹

Lo que ahora reconozco como una religiosidad bastante ortodoxa, en aquel entonces me pareció un estudio del tiempo y el conocimiento. El tiempo incesante y los eternos cambios, desplazamientos, sustituciones que trae consigo, hacían que todo fuese impenetrable (y aun, quizá, sin sentido), pero la aporía resultante no parecía decepcionante en lo más mínimo. Por el contrario, la inevitabilidad de la incertidumbre parecía abrir la posibilidad de variedades infinitas de significación. Estaba descubriendo una peculiar relación entre sentido y sinsentido en Eliot, una metafísica inseparable del lenguaje.

Mientras tanto, mis padres me esaban guiando hacia la lectura de otros poetas; Robert Browning, Stephen Vincent Benet, Robert Frost y Langston Hughes eran mis favoritos. Mi padre sentía una gran admiración por Gertrude Stein (él había crecido en Oakland, California, como ella), y mi madre adoraba a Coleridge (me había

¹ T. S. Eliot, "de Cuatro Cuartetos", en *Imagination's Other Place: Poems of Science and Mathematics*, ed. Helen Plotz. New York, Thomas Y. Crowell Company, 1955, p. 6

hecho leerle “The Rime of the Ancient Mariner” en voz alta a lo largo de varias tardes de verano cuando yo tenía nueve o diez años de edad). No conocía la poesía europea, y aún no había hecho la distinción entre poesía inglesa y poesía norteamericana, ya que consideraba que ambas eran “nuestras”. Chaucer me impresionó profundamente.

DD: Describa por favor las etapas de su procedimiento de escritura. Usted ha dicho que el proceso de escritura es “más composición que escritura” —¿podría explicar esta afirmación?

LH: Probablemente el proceso de escritura no pueda dividirse convincentemente en etapas. El proceso ocurre, pero no siempre y estrictamente, en etapas. Pero quizá pudiera identificar tres claros elementos del proceso: la atención concentrada que flota en el aire y busca algo; la fuerza estratégica que es el lenguaje en sí mismo; y la escritura consciente del poema y lo que resulta, imprevisto pero deseado del todo. A menudo, estos elementos se encuentran presentes de manera simultánea y siempre se traslapan, así que sería engañoso usar la palabra “etapas”, ya que no constituyen una secuencia ordenada. Incluso al nombrar distintos elementos uno está en riesgo de oscurecer la realidad, es decir, que la escritura es realmente un proceso indivisible. Uno quiere saber cómo se empieza, cómo se sigue adelante, y cómo sabe uno qué está pasando. Uno quiere saber dónde están las ideas y cómo poner en movimiento ese conjunto de ideas. Y sustentando todos estos aspectos esencialmente prácticos y técnicos del proceso poético, uno desea saber *para qué* es la poesía —¿por qué uno la escribe? Pero ninguna de estas preguntas es más o menos fundamental que las otras. La indivisibilidad del proceso de escritura está presente en cada momento del mismo.

Es importante observar que la idea de observación activa tiene algo de oxímoron. Uno está inmerso en una operación mental

activa (tanto intelectual como emocional) en la que uno simultáneamente busca algo con expectación activa mientras aguarda un material impredecible e inesperado. Uno enfoca algo de cerca mientras expande el propio campo de visión hasta las periferias borrosas. Se intenta ser preciso y resolver las cosas mientras se contempla lo incongruente, lo incommensurable, el exceso.

Para quien escribe, es el lenguaje el que transporta el pensamiento, la percepción y el sentido. Y lo hace a través de un proceso metonímico, por medio del descubrimiento y la invención de conexiones y asociaciones. Aunque parezca un asunto meramente técnico, el concepto de encadenamiento —de forjar conexiones— posee, según me parece, una dimensión política y social concomitante. Las comunidades de frases dan lugar a comunidades de ideas en las que viven y laboran comunidades de personas.

DD: Muchos escritores y críticos han señalado algunos recursos formales en su poesía: la repetición, la permutación, la serialidad. ¿Cuál es la función operativa de éstos en la composición de sus trabajos literarios?

LH: La repetición y la permutación en mi trabajo son más evidentes en *My Life*. Ahí, yo intentaba seguir de cerca y enfatizar las formas en que las estructuras del pensamiento repiten estructuras lingüísticas y después las reconstruyen. Y también quería detallar la situación inversa: los modos en que el lenguaje repite y construye el pensamiento.

Pero mi uso de repeticiones y permutaciones estuvo inicialmente motivado por la observación de mis propios procesos mentales y mis experiencias de ellos. Una persona repiensa constantemente, mientras que al mismo tiempo el contexto para hacerlo está en un cambio constante. Ciertos “hechos” (palabras o frases) dentro de un vocabulario fijo pueden ser reiterados, pero sus efectos prácticos

y sus implicaciones metafísicas difieren día con día, situación con situación. Existe, como señaló Gertrude Stein, la repetición, mas no la uniformidad.

El uso de estos recursos es también el resultado de una toma de conciencia de las operaciones simultáneas, pero aparentemente contradictorias de la continuidad y discontinuidad de la percepción, los valores, el sentido, la sensación, las cosas, e incluso la propia identidad. El lenguaje, como la vida, está saturado de tiempo, y en todas partes muestra los efectos de éste. La serialidad es otro asunto. El tiempo produce repeticiones y permutaciones mientras se divide; mientras se acumula, produce series y secuencias. “¿Dónde encontrarnos a nosotros mismos?”, pregunta Ralph Waldo Emerson al comienzo de “Experience”. Y responde, “En una serie de la que ignoramos los extremos”.²

La poesía es un proyecto en curso; así debe serlo si ha de ser fiel al mundo. Las formas extensas de todo tipo, y las formas seriales en particular, enfatizan lo anterior. Las formas seriales también permiten aprovechar al máximo las múltiples lógicas que operan en el lenguaje. Estas lógicas nos permiten movernos de un lugar a otro, hacen las conexiones o encadenamientos que a su vez crean líneas de pensamiento, formando patrones de significado (y en ocasiones de exceso del significado, la incoherencia).

Los términos de la serie están en un perpetuo reacomodo, dentro de una relación que puede resultar, y a veces es, perturbadora, destructiva. Cada elemento de la serie vuelve a fundir al resto de los elementos. En este aspecto el trabajo serial es dialógico. También es heurístico.

Hay varios pasajes de una carta que Jack Spicer escribió a Robin Blaser que han tenido una profunda influencia en mí: “El

² Ralph Waldo Emerson, *Emerson's Essays*. New York, Thomas Y. Crowell Company, 1951, p. 292.

truco está, naturalmente, en eso que Duncan aprendió hace años y trató de enseñarnos —no ir en busca del poema perfecto sino dejar que tu propia forma de escribir sobre el instante siga sus propios caminos, que explore y retroceda pero que nunca llegue a cumplirse del todo (a quedar confinada) dentro de los límites de un sólo poema. Es ahí donde él tenía razón y nosotros estábamos equivocados, pero él nos complicó las cosas al decir que no hay tal cosa como buena o mala poesía. La hay —pero no en relación con el poema solo. No existe en realidad un poema individual... Los poemas deberían hacer eco una y otra vez entre ellos. Deberían producir resonancias. Como nosotros, no pueden vivir solos... Las cosas embonan unas con otras. Lo sabíamos —es el principio de la magia. Dos cosas inconsecuentes pueden combinarse para convertirse en una consecuencia. Esto también es cierto en los poemas. Un poema nunca debe ser juzgado por sí solo. Un poema nunca está solo por sí mismo”.³

DD: ¿Qué significa el concepto de “narración no narrativa”?

LH: Tu término “narración no narrativa” se asemeja al de “escritura no referencial”, un término que yo y otros más utilizamos (o, digamos, *probamos*) a mitades de la década del setenta; no identificar algo preexistente sino perturbar nociones atrincheradas, no examinadas, acerca de la relación entre las palabras y las cosas (incluyendo ideas, ideologías y emociones). No existe tal cosa como “escritura no referencial”, pero como resultado de proponerla, fue posible remitirse más y más lejos hacia los aspectos imprevistos del mundo. De igual modo no hay tal cosa como “narración no narrativa”. Pero la narración, el desarrollo

³ Citado por Donald Allen en su “Nota del editor a Jack Spicer”, *One Night Stand & Other Poems*. San Francisco, Grey Fox Press, 1980, p. xxx-xxxi.

de las cosas, sucede en el tiempo, y el término nos recuerda que hay muchas formas, cualidades y experiencias del tiempo en el que las cosas se desenvuelven. La “narración no narrativa” sería cronológicamente no convencional y, de hecho, no convencionalmente lógica. Y al serlo, al desordenar cronologías y lógicas convencionales, estimula otras —y estas, también son reales y existen en espacios reales de la experiencia.

DD: Hábleme del “psicolingüismo alusivo”.

LH: Qué término tan provocador. Si acaso podré adivinar lo que quiere decir. ¿Podría referirse a técnicas de escritura asociativas?, ¿a tropos incrustados en la cultura?, ¿al uso de la metáfora y la metonimia?, ¿a la intertextualidad?

DD: ¿Qué importancia tienen el formalismo ruso y el estructuralismo y postestructuralismo franceses en su trabajo?

LH: Mi encuentro con ellos me liberó de los modelos descuidados (aunque rígidamente sujetos) en uso en los Estados Unidos. Lo que en mi país generalmente se consideraba el factor “poético” en la poesía estaba incrustado en la auto expresión —en reproducir instantes de epifanía en los que los detalles del mundo encajaban o coincidían con las expectativas o el deseo de sentido del poeta. Este punto de vista prevalece. El mundo es considerado como algo significativo, pero no para o por sí mismo; es significativo porque percibirlo hace que el poeta sea alguien especial; el poeta saquea al mundo en busca de un tesoro perceptual y espiritual y con base en eso se vuelve valioso (y vale más). Yo simplemente no tengo la clase de consideración por mí misma que permita propugnar una empresa como esa. En cambio, gracias a las ideas e información que estaba descubriendo en la teoría formalista rusa y en el estructuralismo y postestructuralismo, “adopté un

cambio de dirección hacia el lenguaje”. En este aspecto, estos dos cuerpos teóricos son de una gran importancia para mi trabajo, informándolo de un modo fundamental y penetrante.

El estructuralismo francés está basado en la lingüística —particularmente en el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure— uno de cuyos principios básicos se relaciona con la arbitrariedad del lenguaje. Las palabras funcionan no por ser emisiones naturales de las cosas sino porque la gente se pone de acuerdo en lo que quieren decir. Cualquier cosa hecha de palabras —incluyendo una obra literaria— es construida socialmente y es socialmente constructiva. Un descubrimiento estético es también un descubrimiento social. Como resultado, hay eficacia en la escritura.

La escritura del grupo “Language” expresó una exigencia de esa eficacia.

DD: ¿Cómo ve al movimiento “Language” en el contexto de otras tendencias en la poesía norteamericana actual (especialmente dentro del área de la bahía de San Francisco)?

LH: La escena literaria dentro del área de la bahía está increíblemente activa y, ya que incluye estéticas y tendencias sociales muy diversas e incluso opuestas, está claramente fragmentada. Hay pequeñas comunidades que existen simultáneamente pero a menudo tienen poca relación entre ellas. En años recientes, el movimiento “Language” ha recibido mucha atención, y por este motivo, entre otros, ha sido un foco de resentimiento —y también, por supuesto, de interés.

El movimiento “Language” es extraño en muchos aspectos. Quizá se aparta más notablemente de otras tendencias, ya sean dominantes o experimentales, en el énfasis que pone en lo social —en su insistencia por reconocer y/o producir contextos sociales dentro de y para la poesía. Esto se opone al romance del indi-

vidualista, el genio, el forajido solitario (los héroes de narrativas muy norteamericanas). Y mientras ha desacreditado la figura del poeta como un egoísta solitario, el movimiento "Language" ha asumido un rigor intelectual dentro del marco social; ha creado un entorno social enérgico, intenso y desafiante.

En este sentido (y probablemente sólo en éste), la comunidad de "Language" tiene menos en común con los movimientos modernos de vanguardia que con tendencias estéticas establecidas en comunidades culturales marginales, por ejemplo, las culturas de las llamadas "minorías" (raciales) y de las comunidades gay y lesbiana. Existe una narrativa dominante que pretende hacer un recuento de tendencias literarias. Identifica una corriente principal y, opuesta a la misma, una tendencia experimental alternativa, una vanguardia. Esta narrativa puede dar cuenta de buena parte, pero hace del todo a un lado el trabajo de numerosas comunidades artísticas productivas, y particularmente el de aquellas cuyas estéticas están afincadas en contextos sociopolíticos. La escritura del grupo "Language" está efectivamente en oposición a la corriente principal, pero no exactamente de un modo que pueda ser descrito por la narrativa dominante.

La reunión de los poetas que hoy se asocian con la escuela "Language" en el área de la bahía se dio de forma más o menos fortuita a principios de los setenta, pero todos nosotros habíamos estado involucrados hasta cierto grado con el activismo político durante la guerra de Vietnam, y llegamos a la poesía con metas políticas o sociales en mente. Y una vez que advertimos los compromisos y curiosidades que compartíamos, comenzamos a crear un espacio para nosotros de manera consciente, "un lugar de trabajo", si se quiere. Creamos ciclos de charlas y lecturas, un programa de radio, revistas, imprentas. La intención no era la de autopromovernos sino la de desarrollar una vida literaria activa, y hubo muchos participantes en estas actividades que no se consideraban a sí mismos "poetas del lenguaje"

DD: Usted traduce del ruso. ¿Podría hacer una distinción entre la poesía de “Language” en los Estados Unidos y tendencias similares en la Unión Soviética?

LH: No soy capaz de hablar con “autoridad” acerca de las tendencias literarias en la Unión Soviética, ya que mi conocimiento de lo que sucede ahí es del todo parcial y particular. Conozco algo del trabajo de los Conceptualistas de Moscú; he traducido algunos trabajos de Dmitrii Prigov y con Barrett Watten publiqué trabajos de Prigov y Lev Rubinshtein en el número reciente de *Poetics Journal* (núm. 8, “Elsewhere”, 1989). Su trabajo, al ser profundamente paródico, está también profundamente contextualizado. Está afincado en prácticas lingüísticas y sistemas simbólicos soviéticos, siendo ambos socialmente constitutivos. Se puede decir que la poesía de “Language” tiene algo en común con los trabajos de los Conceptualistas de Moscú en tanto que está basada en prácticas lingüísticas y sistemas simbólicos norteamericanos, pero ambos movimientos tienen profundas diferencias en tanto que el capitalismo norteamericano, inglés y occidental difiere del comunismo soviético.

En Leningrado existe una escena literaria resistente pero ésta no posee una sola estética fija. Dos de las figuras centrales son Elena Shvartz y Viktor Krivulin. Ambos son influyentes, pero su influencia no ha producido un movimiento identificable. Su influencia es una suerte de inspiración o transmisión; forma parte de una tradición jerárquica.

Mi interés real ha estado (y sigue estando) en Arkadii Dragomoshchenko un poeta de Leningrado. A través de él —dada la amistad y la afinidad que tiene con ellos— he conocido a un grupo de poetas moscovitas (entre ellos a Iván Zhdanov, Ilya Kutik, Nadezhda Kondakova, Aleksei Parshchikov) quienes han sido llamados “metarrealistas” o “metametaforistas”, y cuyo trabajo, junto con el de Dragomoshchenko, quizá constituya una tendencia. De

ser así, tendría algunas preocupaciones en común con las de por lo menos algunos poetas del grupo “Language” —un involucramiento con la naturaleza epistemológica y perceptual del lenguaje-como-pensamiento, una creencia en que el lenguaje poético en sí mismo es un instrumento apropiado para explorar el mundo, un interés por los estratos lingüísticos que conforman el paisaje.

Pero las lenguas rusa y norteamericana son tan radicalmente distintas entre sí que no sólo los mecanismos del pensamiento sino incluso los mismos fundamentos del pensamiento difieren en ellas. El inglés norteamericano es una lengua amplia, con un enorme alcance horizontal, y el ruso es una lengua profunda, con un enorme alcance vertical. Nuestros mundos metafísicos son muy diferentes.

Existe otra diferencia importante entre el trabajo de estos poetas soviéticos y el de los poetas de “Language”. Los poetas soviéticos no sitúan una política *dentro de la escritura*, mientras que los poetas de “Language” sí aspiran a una. La diferencia es el resultado de nuestras distintas condiciones históricas y tradiciones culturales.

Por cierto, los trabajos de estos poetas soviéticos son muy diferentes entre sí, y lo mismo puede decirse de los poetas de “Language”. A pesar de compartir intereses, las poesías resultantes son radicalmente distintas. Esto hace que parezca ridículo etiquetar nuestro trabajo. No hay tal cosa como un “poema del language” típico o representativo. Y, ya que conforme pasa el tiempo la disimilitud se incrementa tanto en nuestra forma de trabajo como en las obras mismas, nunca la habrá.

DD: ¿Podría hablarme de la creación de *Poetics Journal* y de su experiencia como editora de la publicación?

LH: Barrett Watten y yo fundamos *Poetics Journal* en 1981, más o menos cinco años después de que Bob Perelman hubiera organi-

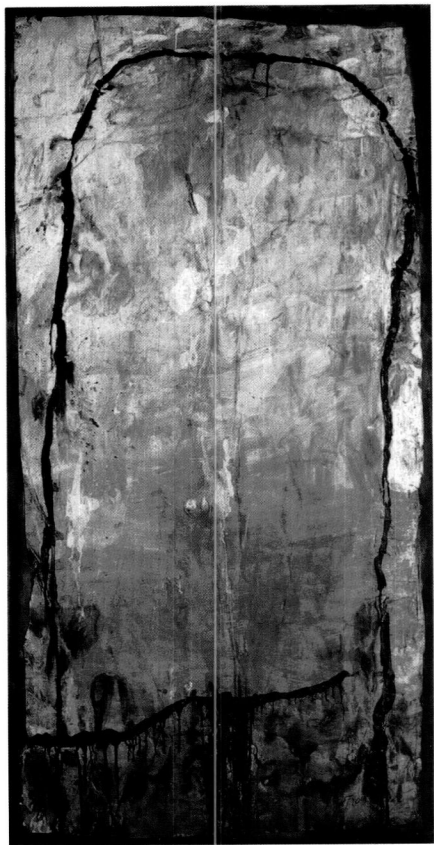
zado sus Talk Series. Las pláticas brindaron un foro para trabajar las ideas en público —una especie de taller de poética y teoría literaria. Las pláticas provocaron muchas discusiones (y a menudo, disputas); eran exigentes, provocativas y enormemente productivas. Como participantes, nos enseñamos unos a otros técnicas para pensar sobre cualquier aspecto concebible relacionado con la poesía. Descubrimos términos, ubicamos recursos e intenciones, y vinculamos el proceso de desarrollo de teorías y técnicas críticas con el proceso de desarrollo de teorías y técnicas creativas. No se trataba, creo, de una poética autoritaria y desapegada sino una poética inherente que nos sirvió de base.

En los Estados Unidos, la crítica y la teoría literaria comúnmente han sido un reducto de la academia y los críticos profesionales. Los escritores crean las obras pero permanecen callados respecto a lo que intentan con ellas así como a lo que significan y cómo lo hacen. Barrett y yo quisimos interponernos en esta situación. Tuvimos dos motivos para hacerlo: queríamos crear un foro en el que el trabajo teórico que estaba dándose dentro del movimiento “Language” pudiera desarrollarse más e involucrara a un público más amplio, y también deseábamos crear un espacio en el que poetas y otros artistas pudieran definir los términos en los que su trabajo se discutiría. Tal como lo veo, esas fueron y son las metas de *Poetics Journal*: abrir la discusión (proponiendo varios temas como focos para diversos asuntos) y estimular su desarrollo publicando ensayos provocadores (aunque no definitivos).

Obtener materiales para *Poetics Journal* ha sido más difícil de lo que imaginé en un principio. Muchos poetas (y otros artistas) ven el trabajo de creación como algo tan radicalmente distinto del trabajo teórico que excluyen éste último del todo. Esta postura puede estar relacionada con un anti-intelectualismo que resulta muy desalentador. Pero incluso si no asumen esta postura, parece que muchos artistas se sienten perpetuamente sin preparación para la crítica. Existen múltiples factores que contribuyen a la

indecisión resultante, pero es posible vincularla en parte a la condición marginal del arte y, específicamente, de la poesía. Los poetas tienen pocas oportunidades de establecer discusiones rigurosas y prolongadas sobre su propio trabajo, y no piensan que lo que tengan que decir, incluso sobre sus propias preocupaciones, pueda ser juzgado como algo creíble o válido; no creen que lo que puedan decir podría ser valioso o importante.

Entretanto, he descubierto que cuando escribimos teoría solemos tener más impacto, más poder, que al hacer poesía. La ironía es obvia; a mí también me resulta desalentadora.





↑ *Falacca*, 1989

← *Hoher Bogen*, 1972