

«MYTHPOESIS» O CATEXIS VITAL EN LA POESIA DE ROBERT DUNCAN

Manuel Brito*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

A la cuestión de Bultnam de que el mito sólo habla del poder o los poderes que el hombre supone que experimenta, Duncan responde que el poeta reconoce la imagen dentro del proceso del poema y no como un artificio del discurso, ni tampoco lo entiende como una ordenación descriptiva de las palabras, «because we see as we write». En términos generales, la mente mitopoética para Duncan reside en la experiencia que tenga el poeta de esas ficciones o ilusiones de los componentes de su propia obra.

ABSTRACT

Bultnam thinks that myth just speaks about the power or powers that man supposes he experiences, Duncan answers that the poet recognizes the image inside the process of the poem but not as a device of the discourse, nor as a descriptive arrangement of the words; because as he says «we see as we write». In general terms, the mythpoetic-mind for Duncan lies in the experience that the poet gets from those fictions and illusions of the components of his own creative work.

El ambiente familiar que predominaba durante la infancia de Robert Duncan fue determinante en su evolución poética posterior y decisiva en lo que respecta a la adopción de una visión vital donde se unían y entremezclaban los mitos del pasado con su propia vida. De modo que la asunción de estos elementos es totalmente absorbida casi de manera diaria ya que conviven con él. Antes incluso que pudiera leer, su entorno

* Dr. en Filología Inglesa. Departamento de Inglés, Facultad de Filología, Universidad de La Laguna, La Laguna (Tenerife). Recibido el 29-3-88.

estaba sembrado de mitos griegos, hebreos y germánicos y el niño se había quedado prendado de imágenes que representaban templos egipcios o estatuas de dioses antiguos. Duncan considera esta etapa infantil como el punto de arranque de la mayor parte de los estímulos que caracterizarían su obra. El hecho significativo para él es el papel que desarrollan las palabras durante esta etapa infantil ya que el niño, según Duncan, no capta el significado literal del que están provistas, sino el espíritu que las mueve, «*he (el niño) hears not what his parents mean to say but what that saying is telling about them*»¹. Para él, desde esta edad se va conformando el significado de la forma y concepto del poema junto con su concepto de la naturaleza del universo. Este sentido de asociar vida personal y elementos culturales, ya totalmente asimilados a su personalidad, hacen que el Duncan poeta no aparezca en su producción literaria como un frío erudito sino como un autor que va recogiendo sus fuentes de todo aquello que le sea pertinente y significativo.

Al final de la década de los cuarenta, después de su periplo por la costa Este de los Estados Unidos, Duncan regresa a California y es allí, en Berkeley, junto con Robin Blaser y Jack Spicer, cuando vuelve a insistir en sus principios esenciales, tratando de crear una Arcadia donde se pueda llegar a producir un *Berkeley Renaissance*, del mismo modo que había sucedido en el Peloponeso griego donde era posible la sencillez pastoril combinada con aspiraciones intelectuales. Años más tarde Robert Duncan deja entrever que la preocupación principal era intentar proyectar «*Orphic mysteries and magics in poetry*»². El intento de hacer vivir los mitos del pasado, dioses, héroes, demonios o hechos, y unirlos a mitos del presente como presidentes, escritores, etc. se lleva a cabo mediante la contraposición, comparación o evocación, como podremos apreciar más adelante, y esto se realiza por necesidad de su propia vida. De este modo, comienzan a entrar en el proceso poético elementos que son realmente válidos para el transcurrir de su vida diaria. Las referencias al pasado, y por ende a toda la mitología, se viven como referencias inmediatas, ya que detrás de la humanidad como colectivo existen fuerzas externas, de la misma manera que detrás de las palabras hay fuerzas ocultas por descubrir y que se revelan en el proceso del poema. Robert Duncan en el «*H.D. Book*» llega a hablar incluso de poderes cósmicos:

*Love, desire, and beauty, in the poet's Theogony, precede mankind. They were once forces that came to be forms. We experience something, the meaning of things seems to change when we fall in love, as if life were a language we had begun to understand. It is the virtue of words that what were forces become meanings and seek form. Cosmic powers appear as presences and even as persons of inner being to the imagination*³.

El verdadero papel que la mitología juega en la poética de Robert Duncan se deja traslucir en su principal ensayo al respecto titulado *The Truth and Life of Myth* (1968). Aquí se nos ofrecen cuatro acercamientos para la comprensión o entendimiento del término «*myth*» según su perspectiva:

1) *Myth is the story told of what cannot be told.* (TLM, pág. 7)

2) *The Myth or pattern of elements in the story is a melody of events in which the imprint of knowledge... enters the generative memory and the history of man takes tenor.* (TLM, pág. 14)

1. Robert Duncan, *The Truth and Life of Myth*, The Sumac Press, Fremont, 1968, pág. 13. De ahora en adelante nos valdremos de la nomenclatura (TLM) para designar este libro.

2. Prefacio de Robert Duncan a Jack Spicer, *One Night Stand and Other Poems*, Grey Fox Press, San Francisco, 1980, pág. xiii.

3. Robert Duncan, «*H.D. Book, Part I, Chapter 3*», *Tri-Quarterly*, 12, Spring 1968, pág. 70.

3) *Myth comes bringing to our minds the realm of primal kings... movers and initiators of first mysteries.* (TLM, pág. 36). Duncan se está refiriendo aquí a personajes como Homero, Hesíodo, a los sacerdotes de Sáis y de Sumeria, y, por supuesto, a dioses de la poesía como podrían ser Orfeo, Hermes o Apolo. (TLM, pág. 36)

4) *Myth might spring from the Imagination that Coleridge calls primary.* (TLM, pág. 37).

Podemos advertir que hay un vínculo recíproco entre misterios y mitos antiguos con el drama que tenemos que resolver en nuestro quehacer diario. Duncan se centra en este aspecto para definir qué es para él lo mitopoético: «*the sense of the drama of life*»⁴. Y este drama se lleva a cabo de una manera fehaciente en un «*field*» donde la creación poética va paralela a la acción vital. Al igual que sucedía con Whitman, que asimilaba en su *yo* todas las expresiones con el fin de poder proyectarlas posteriormente, expresiones que pertenecían por derecho natural a una visión total del universo, Duncan también se nos muestra cumplidor de un proceso sin límites precisos, un proceso cuyas partes parecen elementos que se van repitiendo a lo largo de siglos y la única variación que sufre es la determinada por la imaginación del ser real, que actúa en momentos y circunstancias históricamente diferentes.

La palabra elegida por Duncan para explicar este proceso asociativo es «*myth-poeia*» que provendría del griego «*,μυθος'*» y «*,ποιός'*», términos que podríamos traducir literalmente como inventor de *palabras o fabricante de narraciones fabulosas*. El poeta, según podemos comprobar en la obra de Duncan, se debe centrar, en lo que respecta a este punto, en traducir o fabricar la experiencia diaria con una melodía coherente donde sonidos, palabras, imágenes y voces existan en la misma «*consciousness*» del poema. El arte del poema se convierte en una catexis con el fin de mantener presente «*and immediate a variety of times and places, persons and events. It's the melody we make, the possibility of eternal life is hidden and experience we thought lost returns to us*»⁵.

Una mente mitológica, como la de Duncan, no concibe el «*,μυθος'*» como fábula o leyenda simplemente, sino como la lucha real que existe en la historia, la realidad o la ficción de lo que el hombre es realmente. Esta búsqueda de la verdadera esencia del hombre y sus circunstancias reside en el devenir de sucesos que progresan inmersos en el fluir heraclitiano, «*The Truth we know is not What Is, but of What is Happening*». (TLM, pág. 62) La evocación de Hermes, principalmente en sus ensayos, se relacionaría con este intento de conducirnos a ciertos secretos. Denise Levertov en su artículo «*Some Duncan Letters –A Memoir and a Critical Tribute*» se refiere a que, a pesar de su formación casi autodidacta, Duncan se remitía constantemente a temas no usuales como el psicoanálisis, el ocultismo y ciertas áreas de las ciencias⁶. Eran temas propiamente rescatados del olvido y también personajes entre los que debiéramos destacar a los dos cuentistas escoceses George MacDonald y Andrew Lang quienes mantenían, especialmente este último en su polémica con Max Müller, que la mitología literaria era un producto de folklore anónimo y popular. Otro de los autores reivindicados era Vladimir Solovyóv, quien reflejaba en su producción literaria bastantes preocupaciones místicas y que había tenido gran influencia sobre poetas simbolistas como Andrei Bely y Alessandro

4. Robert Duncan, citado por Eric Mottram, «*Open Field Poetry*», *Poetry Information*, 17, Summer 1977, pág. 12.

5. Robert Duncan, «*H.D. Book, Part I, Rites of Participation*», *Caterpillar*, 1, October 1967, pág. 21.

6. Denise Levertov, «*Some Duncan Letters –A Memoir and a Critical Tribute*», Robert J. Bertholf e Ian W. Reid eds., *R.D. Scales of the Marvelous*, New Directions, New York, 1979 págs. 94-95. El autodidactismo al que hace alusión Levertov hay que matizarlo ya que no podemos olvidar que Robert Duncan terminó su «*sophomore year*» en la universidad y años más tarde asistiría a cursos de historia entre cuyos profesores se encontraba Ernst Kantorowicz.

Blok, aunque Duncan se mostraba más interesado en su doctrina de la «*sophia*», que tenía como punto más relevante de discusión la consecución del «*eternal feminine*» y la «*divine wisdom*». Lo importante, en el caso de Duncan, y así creemos que ha de entenderse, este rescate de símbolos y mitos de la sabiduría antigua, es la reactualización de los que él mismo denomina «*fountains of a collective imagination*»⁷ que van diseñando el poema y van reclamando al poeta para que actúe. Algunos críticos llegan a hablar de un diálogo con el pasado a través del cual se nos van descubriendo las resonancias actuales de viejos fonemas y palabras que hacen avanzar la continuidad del poema, de manera que éste –a partir de la excavación continua en ritos, dramas y «*dances*»– se convierte en un suceso por sí mismo. A esto podríamos añadir también una reacción pendular, de la que participa Robert Duncan, contraria a la excesiva racionalización de nuestra cultura moderna.

Duncan trata de adecuar sus preocupaciones de tipo *místico* a las realidades que nos ofrece la ciencia actual, intentando crear un orden coherente dentro de la naturaleza donde nosotros, como participantes de él, vayamos adquiriendo conciencia de que todas las cosas forman parte de un todo. Hasta cierto punto, en consecuencia, los antiguos mitos pueden arrojar cierta luz al racionalismo. Esta idea se relaciona con la reactivación de las «*pantha rei*» interconectadas que D.H. Lawrence calificaría como «*life surging itself utterance at its very well-head*»⁸, lo que nos llevaría una vez más a la primigenia y fundamental idea de Duncan en cuanto a su ubicación dentro del proceso que se va revelando a sí mismo y donde hasta el mismo autor se puede sorprender. Tampoco podemos olvidar que esto es un modo de actuación que se corresponde con la manera que tenían de ver el arte los expresionistas abstractos de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Así, por ejemplo, Jackson Pollock dice encontrarse también en el interior de una gestación: «*When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It's only after a sort of «get acquainted» period that I see what I have been about*»⁹.

La concepción que Robert Duncan tiene del poeta se remonta a los términos en que éste se debe relacionar con otros poetas del pasado, a la vez que debe reconocer que el poema, como tal, pertenece a un orden creativo universal, de manera que llega a formar parte de una corriente constante en la tradición histórica. Estas ideas realmente debemos reconocer que no son totalmente originales de Duncan. Si echamos un vistazo a la propia literatura norteamericana, veremos en Ralph Emerson a un poeta que se encuentra en esta misma línea. El poeta era a la vez filósofo, como Emerson nos decía en el siglo XIX al declarar que la «*universal mind each individual man is one more incarnation*»¹⁰. Emerson consideraba necesario que fuéramos conscientes de que formábamos parte de un cosmos a través de un alma que estaba provista de unos órganos sensoriales que le permitían darse cuenta de su carácter divino. En Robert Duncan vemos que casi se emplean los mismos términos. El llega a sugerir que la poesía y la vida no dependen del afán de poseer ni de una independencia total. Al contrario, su verdadera esencia reside en el intercambio y la interdependencia de la «*commonality of things*»¹¹, y en «*From the Day Book*» vuelve a enfatizar esta idea con un matiz más claramente místico, «*A man's being is not his but a communal property, for «his» body and «his» time is held in trust*

7. Robert Duncan, «*H.D. Book, Part I, Chapter 3*», *ibid.*, pág. 86.

8. D.H. Lawrence, *Selected Literary Criticism*, Viking Press, New York, 1956, pág. 87.

9. Jackson Pollock en F.V. O'Connor, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1967, pág. 40.

10. Ralph W. Emerson, «*History*», *Essays*, Phillips, Sampson, Boston, 1858, pág. 4.

11. Robert Duncan, *As Testimony*, White Rabbitt Press, San Francisco, 1964, pág. 17.

to be returned to God»¹². Estas palabras podrían ser perfectamente del Emerson trascendentalista pero están reconvertidas y reactualizadas por un poeta de hoy como Robert Duncan, quien intenta que el poeta se convierta en alguien capaz de penetrar y captar las cadencias que circulan por el universo físico y espiritual y convertirlas en la «*song*» que reclama el poeta.

La relación con otros poetas se alarga y extiende sus conexiones hasta los poetas románticos desde la perspectiva de que éstos rechazaban nociones exclusivamente racionalistas y trataban de llevar a cabo obras literarias donde se expresara libremente el yo del poeta, fundamentalmente a través de la imaginación y las emociones. Unido a este hecho también se produce la circunstancia de que eran poetas *mitopoéticos*, el mismo Shelley habla de una «*great mind*»:

*And let us not circumscribe the effects of the bucolic and erotic poetry within the limits of the sensibility of those to whom it was addressed. They may have perceived the beauty of those immortal compositions, simply as fragments and isolated portions: those who are more finely organized, or born in a happier age, may recognize them as episodes to that great poem, which all poets, like the cooperating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world*¹³.

Efectivamente, Shelley estaba muy interesado en liberarse de ciertos criterios impuestos, particularmente de aquellos bastante estrictos provenientes del neoclasicismo, para centrarse especialmente en el yo. En este sentido, el poeta-individuo debería ser capaz de re-crear y re-formar el poema. Duncan conecta con esta idea actualizando las energías potenciales del «*event*», «*the poem is a fragmentary testament of a vision, and not the carefully tutored result of rational deliberation*»¹⁴.

La conclusión de estos dos argumentos que hemos presentado se centra en el hecho de que así como cada poema se ve reflejado en todos los demás, analógicamente cualquier otro elemento del universo se ve relacionado con otros. Los poetas o creadores no se pueden ceñir estrictamente a ideas o juicios exclusivos de una tradición que no se viva actualmente. Los mitos significan y nos informan de sus propios acontecimientos pero también pueden tener incidencia actualmente. No puede existir una «*continued variation*»¹⁵ eliotiana de nuestros antepasados solamente en las literaturas de Grecia, Roma e Israel. El espectro para Duncan se ha ensanchado y la meta es más universal:

*We are coming from what were once national traditions... into something else, a community of meanings, where we are to inherit –all things seen now as works of the imagination of what man is a thread of being in which there are many strands. A psyche will be formed having roots in all the old cultures*¹⁶.

De aquí podemos deducir que el poema va a recibir imágenes, sonidos y palabras enraizados en toda una tradición connotante para el mismo poeta y el poema mismo, a la cual pertenecen como realidades singulares.

Convertido el producto poético en un hecho que lógicamente tiene su proyección y retroproyección histórica, va a motivar la mezcla, por parte de Robert Duncan, de

12. Robert Duncan, «*H.D. Book, From the Day Book*», *Origin*, 10, July 1963, pág. 38.

13. Percy B. Shelley, *The Complete Works of Percy B. Shelley*, Ernst Benn, London, 1926-1930, pág. 124.

14. Robert J. Bertholf, «Shelley, Stevens and R. Duncan: *The Poetry of Approximations*», *The Artful Thunder*, The Kent Univ. Press, Kent, 1975, pág. 271. La conclusión de Bertholf es que participan de sus propias versiones de estos fenómenos invisibles propios de la vida numinosa. 144.

15. T.S. Eliot, *On Poets and Poetry*, Faber & Faber, London, 1966, pág. 211.

16. Robert Duncan, «*H.D. Book, Part II, Chapter 2*», *Caterpillar*, 6, January 1969, pág. 17.

la sociedad siempre ha sido discutible y así en la antigüedad céltica desarrolló un doble papel para Robert Graves. En primer lugar, estaría el poeta considerado como una especie de sacerdote impartiendo incluso una especie de tutelaje moral, «*when two armies engaged in battle, the poets of both sides would withdraw together to a hill and there judiciously discuss the fighting... and the combatants whom they often parted by a sudden intervention— would afterwards accept their version of the fight*». Y, por otra parte, estaría el trovador, que sería una especie de «*entertainer*» y que no actúa como sacerdote, sometiéndose fundamentalmente a los oligarcas militares y actuando más bien como saltimbanqui²⁰. Duncan, en todo caso, se acercaría al «*ollave*» de la antigua Irlanda ya que se trata de conocer la historia y el valor mítico de cada palabra que utiliza, incorporándola a su propia vida y a la del hombre en general. Para él, el poeta debe asumir y no renegar del propio material histórico que le ha tocado experimentar:

*To survive we conquer life or must find
dream or vision, the grandfather's fathers' trail.
But it was my grandfather who made that trek
after the war into the Oregon Territory
and my grandmother who entered the dragon West
enacting what is now a map
where we crawl on hands and knees along the edge of the rug
to the house of the Bear Chiefs. (RB, pág. 36).*

Algunos críticos como Eric Mottram se refieren a este hecho de «*consciousness*» de un tiempo y lugar como «*part of the Earth's need for release and architecture*»²¹ y quizás esta reconstrucción de mitos a través de la palabra, incluyéndoles en su propio latir vital, sea la razón de que Duncan se nos muestre como un poeta inmediato, no totalmente desconectado de otras épocas sino con ánimos de inclusión. Su poesía se ordena y enlaza a través de estas correspondencias, donde la máxima de Pound «*all ages are contemporaneous*» se pone de manifiesto. El rescate no es tal, es solamente mostrar las «*inward performances*» del poeta:

*Across the years each sentence goes.
The poet sends the image of a rose
from its particular fragrance to the sun.
Across the pages of the completed man
tears of «inward performances» run. (OF, pág. 44)*

También tenemos que reconocer que el interés que siente Duncan por el hombre, como ente incluido en la historia y que necesariamente se ve obligado a abrazar los fantasmas y nubes del pasado, data de mucho antes de su conexión con el concepto de «*open field*» de Olson. Cristo, Kraken, Caos, Perséfone, Eurídice, Apolo, etc. eran personajes que alguna vez habían poblado sus poemas. En *Letters*, libro inmediatamente anterior a esta etapa, ya nos habla de algunos hechos o personajes relevantes que han circulado por la historia. La erudición casi siempre ha sido un elemento constante en su obra, caracterizada por esta técnica típicamente poundiana de saturarnos con imágenes y ecos del pasado. Hechos actuales, como la guerra del Vietnam por ejemplo, aparecen evocados junto a los poderes cósmicos que le ofrecen los mitos antiguos igual que aparecen en las «*Orphic theogonies, to bring into the immediate reality, where the political powers at war seem all powerful, awareness of or the presence of the very numen of the Universe*». (TLM, pág. 45) Así ocurre en varios poemas suyos, quizás con mayor

20. Robert Graves, *The White Goddess*, Faber and Faber, London, 1961, págs. 21-22.

21. Eric Mottram, «*Heroic Survival Through Ecstatic Form: Robert Duncan's Roots and Branches*», *Robert Duncan. Scales of the Marvelous*, pág. 127.

incidencia en los denominados «*Passages*», donde las visiones de horror que proporcionan la sonrisa de Eisenhower o las fauces negras de Nixon se llegan a asociar con el Cristo que yace en la cruz y que lúcidamente pintó El Bosco. Los príncipes, los líderes de bandas mafiosas, todos han maltratado y devastado la tierra del dios de los pastos y los rebaños de la mitología griega. Si atendemos a las principales colecciones de poemas que ha editado hasta la fecha. *The Opening of the Field, Roots and Branches, Bending the Bow* y *Ground Work*, podremos analizar pormenorizadamente el porqué de este entretejimiento que se manifiesta entre los mitos antiguos y su observación actual.

Si comenzamos por *The Opening of the Field* podemos señalar la comparación de la ciudad de Berkeley (a la que había regresado después de su viaje a la costa este de los Estados Unidos) con la mítica e intelectual Arcadia de los griegos donde era posible también la vida idílica, «*remembering powers of love/ and of poetry/ the Berkeley we believed/ grove of Arcady*». (Pág. 14). Precisamente es aquí, en esta Berkeley «*grove of Arcady*», donde se pueden hallar y buscar las potencialidades de las cosas normales «*from the tree and sun/ from night and sea,/ old powers Dionysus in wrath, Apollo in rapture, Orpheus in song and Eros secretely*» (Pág. 15). Estos son personajes de una Arcadia pasada y que contribuyen ahora a su ser. Es significativo que la primera alusión a una «*old word*» sea para la Arcadia, lo que Olson denominaría «*topos*» en *Poetry and Truth*.

Siguiendo con el libro que estamos comentando, siguen apareciendo referencias a viejos mitos como Thoth, el dios de las artes y la sabiduría en Egipto, ya que es rememorado como nombre que merodeó en cumpleaños infantiles, «*Thoth, stern master of the soul came to weigh teh birthday toys*», (pág. 21). Este hecho de recordar mediante sueños ocurre con frecuencia en estas colecciones de poemas. Thom Gunn denomina a esta técnica «*dreambasis*», una fuerza peculiar en el proceso de asociaciones²². Para ofrecer su homenaje a Marianne Moore también recurre a estas figuras mitológicas; aunque es necesaria la referencia a Elizabeth Siddal, para él es más consistente la comparación o evocación de Perséfone, Ondina, Raquel, Ofelia y Core, «*close to her construct I pace the line/ the containd image arranged reflections/ on Marianne Moore's natural style,*» (pág. 29). El poeta, utilizando estos materiales y estos personajes, se convierte en lo que Pound denominaría «*the antenna of the race*» o capaz de hacer «*the race intelligible to itself*»²³. La teleología que podríamos adscribir a esta concepción del mito asociado al aspecto vital, y presente en el poeta, es que todas las formas y personajes trasciendan el espacio y el tiempo manteniendo su interés en gentes capaces de aprehenderlos. Otra de las figuras que aparecen en *The Opening of the Field*, y con bastante frecuencia en su poesía, es la de la ciudad de Atlantis que en este libro se la considera como la ciudad creada por la palabra/leyenda del hombre, «*it's the Universe suspended by the human word*», (pág. 75)

En *Roots and Branches* la lucha entre Osiris y Set sirve para reconfirmar una solución positiva a la vida, «*In our dreams we are drawn towards day once more*» (pág. 69). Osiris es uno de los dioses que asiduamente visitan la producción literaria de Duncan, otorgándole las más de las veces una valor metafórico en el sentido de que corre paralelo con la posibilidad de reunir la forma poética disgregada. Osiris vuelve a aparecer y confirma este sentido de la restauración poética en la introducción al poema «*What*

22. Thom Gunn, «*Homosexuality in Robert Duncan's Poetry*», *Robert Duncan, Scales of the Marvelous*, pág. 156. El coloca como ejemplo ilustrativo, por las connotaciones psicoanalíticas que se derivan, el poema duncaniano «*My Mother Would Be a Falconress*». Para él este poema da lugar al «*double-bind*» que suele darse entre las madres y que da lugar al principal tipo de esquizofrenia.

23. Ezra Pound, parafraseado por Peter Michelson «*A Materialist Critique of Robert Duncan's Grand Collage*», *Boundary 2*, vol. VIII, 2 Winter 1980, pág. 36.

Happened: Prelude: «these higher orders have their own music, so that the Poet receives the word thruout, songs and recitative, along the lines of insistent and recurring tunes. These themes we recognize as the circulations or rounds of Osiris» (pág. 97). Orfeo es otro de los dioses que más frecuentemente aparecen, evidentemente asociado a la «song» que pudiera suscitar su famosa lira, «In praise of Orpheus,/ in praise of the Orient,/ in the beast's skin/ who gave new measures» (pág. 111). Una música que trae consigo el encantamiento que producen los sonidos y que coloca al poeta en su lugar correspondiente, «O song of the many changes,/ Song of the one thing,/ I have only this song to send/ to take my place among dancers» (pág. 115). Curiosa y significativamente Orfeo es el dios más nombrado junto con Osiris a lo largo de los cuatro libros de poesía que estamos comentando. Los restos de ambos fueron descuartizados, y reunidos posteriormente sus trozos otra vez, hecho que sirve a Duncan para aplicarlo a las formas poéticas que tiene que captar y darles una forma coherente y melódica.

También dentro de *Roots and Branches* se encuentra su comedia «Adam's Way» cuyo subtítulo esclarecedor es «A Play Upon Theosophical Themes». Su tema principal coincide con el que se desarrolla a lo largo de *Roots and Branches* que es «separation and creative recovery into new holes». Esta comedia utiliza elementos herméticos en relación con el mito del Paraíso Terrenal, con el fin de llamar la atención sobre el poder que tienen las palabras para mover la imaginación, siendo éste el lugar donde reverberan las voces y donde se crean los ambientes apropiados:

Tonight, no theater of illusions cast before your eyes, but all depending upon your own magic of active delusion, before eyes that ears call up in giving us audience, with words alone to incite the glitter of wet scales over the lizard back, the cold exciting air about to be a wet cloud, the maze of their own magic in which these –Hermes and Lillith– wind thru time and delusions of space, coming close upon a certain wood and a clearing therein, suspended in a time before the beginnings of first human things²⁴.

La lucha para que surjan las palabras adecuadas dentro de la creación tiene su correspondencia en los personajes que habitan esta comedia, siendo los más interesantes la oposición del arcángel Miguel contra Samael y Hermes tratando de rescatar a Lilith. La mitología también sirve como excusa para recrearse en ejercicios literarios recogidos de fuentes clásicas como sucede, por ejemplo, con el mito de Cipariso, tal como se articula en el Libro X de *Las Metamorfosis* de Ovidio. Duncan resucita y se recrea en esta leyenda recitando casi de modo literal las palabras que el autor latino había puesto en la boca de Apolo, «thou shalt ever,/ Cyparissus, be mourned as you mourn,/ and no man sorrowing for the dead/ will be alone but in this tree Cypress/ have his friend» (pág. 167). La diosa Gea también es inevitable, por la conexión que se debe hacer en cuanto a la importancia del «topos» olsoniano, ya reseñado en uno de sus poemas, donde se une y resume todo lo que sucede, «There's only the one page,/ the rest remains/ in ashes. There is only/ the one continent, the one sea-/ moving in rifts, churning, enjambling,/ drifting feature from feature» (pág. 176).

En su tercer libro de esta etapa relacionada con la aplicación de técnicas proyectivistas, *Bending the Bow*, la mitología como excusa o tema es una constante al igual que en los dos libros anteriormente comentados. Vuelve a aparecer Orfeo, esta vez para apreciar los recuerdos que se puedan arrebatar a la diosa Mnemosine, «the dream in which all things are living, I return to, leaving my self» (pág. 10). Tampoco podía faltar la implicación que debe existir entre naturaleza y mitos, actuando aquélla como verdadera madre gestante donde anidan dioses y leyendas, convirtiéndose para Duncan en el

24. Robert Duncan, «Narration for a concert reading version of ADAM'S WAY», *Audit*, vol IV, 3 1967, pág. 24.

verdadero escenario donde tiene lugar el drama de la vida, «*the breath of stars, moving before stars./ breath of great Nature, our own, Logos,/ that is all milk and night./ These things reborn within Zeus, happening anew*» (pág. 47). Como motivo para jugar con el «*spelling*», se utiliza en el poema «*SPELLING*», en un intento de llevar a cabo una especie de crestomatía o como también expresa en otra parte del poema: «*I want to see the sound of the names: Kirke, Kalypso, (Kalypsis, a curtain or veil), Kybele...*» (pág. 49) y aparecen también a lo largo del poema nombres como Xristos, Xaos o Xronos. La recreación basada en alguna leyenda o personaje, como la que tenía lugar en *Roots and Branches* con el mito de Cipariso, se vuelve a tomar en *Bending the Bow* bajo las coordenadas del *Santo Grial*, aunque centrándose más bien en el aspecto cristiano de la leyenda del santo cáliz y no tanto en el signo de fertilidad que se señalaba dentro de la mitología céltica; la sangre de Cristo para Duncan es un torrente de amor y todas las evocaciones que realiza a lo largo del poema participan de esas preocupaciones místico-religiosas que podemos apreciar en algunos de sus poemas, «*O blood, gift of love, that quenches life's thirst!*» (pág. 55). La utilización de seres deiformes por parte de Robert Duncan no tiene más limitaciones que las que les exigen sus propias necesidades vitales, en este caso reutilizando el personaje de Parsifal de Wagner, «*he glows untoucht, most fair,/ in all those glancing shadows that/ would cast their spell*» (pág. 56). En el enfrentamiento bien-mal trasciende la simple idealización mitológica y sirve como ejemplo de referencia actual. En este caso se vuelve a emplear con la guerra del Vietnam y aquí viene representado por la oposición que se produce entre Cristo y el dios Ahriman zoroastriano, «*The first evil is that which conscripts you,/ spreading his «goods» over Asia*» (pág. 115). Y siguiendo esta línea de participación en los tiempos y problemas que le han tocado de cerca, se remite a esa América moribunda que solamente podrá remontar su vuelo cabalgando en el caballo de Belerofonte con el fin de que alcance el numen o Helicón «*beneath whose hoves once again/ new springs are loosed in Helicon*» (pág. 132).

En su último libro de poemas publicado, *Ground Work* (1984), la aparición de las viejas leyendas y fábulas vuelven a incidir como parte fundamental de la vida del poeta. Se comienza por el Aquiles que prefiere la gloria mortal y no atender a los ruegos de su madre Tetis, «*arose from myself, shaking the last/ light of the sun*» (pág. 3). El concepto «*negative capability*» keatsiano que ya Duncan había señalado en sus «*Notes on Poetics Regarding Olson's Maximus*» también se asocia a referencias mitológicas y sirve para que se cuestione en esta ocasión la capacidad del poeta y sus posibilidades de recepción en un mundo que se debate en incertidumbres: «*a gilded Venus, a Bacchus, numerous/ Hermes, the sum of days and holy places/ having here Her precincts...*» (pág. 18). Como tema de amor aparece el palacio de Circe, que puede dar lugar a sentimientos afectivos que nos mueven a buscar lo que consideramos bueno; Duncan habla del amor homosexual y la hierba «*moly*», que una vez ofreció Hermes a Odiseo, y que va a posibilitar, igual que antaño, su realización, «*I spoke of fed this stem in me,/ torn out of its own darkness,/ this herb called «Moly»*» (págs. 65-66). Y, finalmente, las luchas a las que hacía mención Empédocles entre el «*love*» y la «*strife*», a través de los cuales se asocia y disocia el universo, y que Duncan prácticamente parafrasea en los siguientes versos: «*Life is an organization for time to allow/ the suspension of an order out of Order,/ longing then ever to come into order,/ yet prolonging the exchange*» (pág. 145).

Robert Duncan, durante su etapa de «*composition by field*», utiliza más frecuentemente el mito del dios Orfeo. Aparte de las ocasiones en las que lo hemos visto anteriormente, tenemos que reseñar su presencia en otros poemas como «*Cyparissus*», «*The Fire Passages 13*», «*The Soldiers Passages 26*» o «*Reflections*». La razón de su utilización se cifra en dos aspectos. En primer lugar, Orfeo era el patrón de la poesía y como poeta Duncan se ve obligado a seguir sus pasos y tratar de captar esa «*song*» que Orfeo esparció por el Hades. Y, en segundo lugar, la concomitancia que pudiera sentir

con Orfeo al tener éste en palabras de Graves, «*the gift of mystic eloquence*»²⁵, lo cual conecta con la preocupación, que siempre ha caracterizado la vida de Duncan desde su infancia, por todo lo relacionado con la teúrgia. Al mismo nivel que Orfeo, en cuanto importancia, es tratado Eros quien también puede aparecer bajo el nombre de Cupido o Amor (en latín). Normalmente aparece bajo el rol que le había otorgado Hesíodo, es decir, el dios de los jóvenes hermosos. Duncan asiduamente lo asocia con su tendencia homosexual como ocurre en «*Night Scene*» donde a través del amor homosexual tiene lugar el nacimiento y renacimiento de la poesía, lo mismo que sucede en los «*Sonnets*» 2 y 3 de *Roots and Branches*. Quizás donde se produzca un desarrollo mayor de este dios sea en su famoso poema «*A Poem Beginning With a Line By Pindar*», donde se lleva a cabo una paráfrasis de la leyenda que Lucio Apuleyo describe en *El asno de oro*. Y, por último, sólo volver a insistir en la también frecuente aparición del dios egipcio Osiris con la acepción que le hemos aplicado en cuanto referencia paralela a su poética, por cuanto la recolección de las diversas partes de su cuerpo por parte de Isis la relaciona Duncan con la necesidad que siente el poeta de saber acoplar las formas que se le presentan.

Con frecuencia podemos apreciar que Duncan se beneficia de una mitología que le es pertinente al ritmo vital en el que está inmerso y, sobre todo, que se interpenetra con su poética con el fin de que el significado que genere el mito vaya salpicando sus líneas maestras, que se centran en la aceptación de todos los elementos posibles y su distribución orgánica. De este modo podemos observar la presencia casi continua de diosas que indican fertilidad como Core, Perséfone, Proserpina, Bubastis, o Artemis relacionándolas con la creación como tal. Esto ocurre en poemas como «*Three Pages from a Notebook*», «*Evocation*», «*Nor Is the Past Pure*», y también en «*A Poem Beginning With a Line By Pindar*» o «*What Happened: Prelude*». Asimismo, tenemos la presencia de otros dioses asociados a la propensión de Robert Duncan hacia lo esotérico y el ocultismo, como ocurre con los mitos de la Cábala, el Unicornio y la Madre-Dragón, lo cual podemos ver reflejado en poemas como «*Three Pages from a Birthday Book*», «*Apprehensions*» o en el poema cuyo título ilustrativo es «*What Do I Know of the Old Lore?*». Podríamos terminar diciendo que lo que caracteriza la utilización de la mitología por parte de Duncan es la gran variedad de personajes, leyendas y fábulas a las que se remite, no centrándose en las de una cultura determinada, haciendo un recuento general podemos advertir los siguientes: Mnemosine, Atlantis, el Unicornio, Artemis, Core, Proserpina, Eros, Cupido, la Cábala, Satán, la Madre-Dragón, Caos, Set, Osiris, Odiseo, Edipo, Aquiles, Cristo, Lilith, Narciso, Idomeneo, Afrodita, Pásifa, Hermes, Arcadia, Perséfone, Ondina, Raquel, Ofelia, Argos, Adán Hertha, Eva, Kali, el arcángel Miguel, Samael, Horus, Anubis, Bubastis, Thoth, Maat, Zeus, Ganimedes, Apolo, Orfeo, Oberón, Baco, Cronos, Hércules, Caín, el Helicón, Venus, Eurídice, las Hespérides, Cipariso, Gea, Circe, Calipso, el Leviatán, Ahriman, Océanos, Pegaso, Crisaor, Gerión, Belerofonte, Poseidón, Dionisos, Elohim y Ashtoreth. En fin, una mitología enraizada en culturas distintas como la judía, griega, latina, germánica y céltica.

El remitirse a una poética capaz de representar el drama de la vida que se prolonga desde tiempos antiguos es hacer que el poeta se sienta seguro de que forma parte de una tradición cuyos antecesores le han permitido ser un «*derivativa poet*», capaz de desarrollar su propia voz y captar la «*melopoeia*» poundiana. Sus libros, en este sentido, se nos presentan como sueños o recuerdos poblados de imágenes e historias que el poeta combina ahora a través de su imaginación con el fin de que tengan su vigencia actual.

El discurso humano para Robert Duncan es una línea continua y sus evocaciones espirituales, a través de su propio lenguaje, le llevan a seguir confiando en esas fuerzas

que todavía están actuando y esto se manifiesta en dos niveles claramente expuestos en su poesía. En primer lugar, que la realidad no es solamente la apreciación visible que concebimos sino que su sombra se alarga mucho más. Y, como consecuencia de lo anterior, las palabras (tanto las orales como las escritas) tienen un sentido más profundo que el meramente literal, por lo que se aboga por una recepción con sensibilidad a esos posibles significados.

The Truth and Life of Myth es un libro confeccionado con el fin de que nos acerquemos más directamente a explorar las asociaciones que podemos encontrar en su poesía. Como él mismo indica, es un ensayo de autobiografía esencial a través del cual se puede comenzar a recuperar y vivir alusiones a personajes que penetran en su vida y contribuyen a calibrar su poesía. En su libro *As Testimony* lo ratifica con otras palabras, «*In this Creation we are not imitators but participants*»²⁶, y entonces en vez de creador hay que hablar de una voluntad creativa que haga evolucionar la forma del poema, «*by an instant attention to what happens in inattention, a care for inaccuracies; for I strive in the poem not to make some imitation of a model experience but go deeper and deeper into the experience of the process of the poem itself*» (TLM, pág. 46). Dentro de este proceso, Duncan es consciente de que la experiencia creativa del poeta es la palabra que sufre mutaciones de generación y el contenido mítico que pueda existir en su interior interviene como un elemento más en el diseño del poema. Esta idea está en total consonancia con las que el poeta inglés Robert Graves expone en *The White Goddess*:

*True poetic practice implies a mind as miraculously attuned and illuminated that it can form words, by a chain of more –than coincidences, into a living entity– a poem that goes about on its own (for centuries after the author’s death, perhaps) affecting readers with its stored magic*²⁷.

Esto evidentemente, no lo podemos confundir con un misticismo iluminador o inspirado por elementos totalmente externos al hombre sino que hay que tratar esa realidad externa, que forma parte del proceso de su ser, como relevante para su propia vida interior. A la cuestión de Bultnam de que el mito sólo habla del poder o los poderes que el hombre *supone* que experimenta, Duncan responde que el poeta reconoce la imagen dentro del proceso del poema y no como un artificio del discurso, ni tampoco lo entiende como una ordenación descriptiva de las palabras, «*because we see as we write*» (TLM, págs. 30-31). En términos generales, la mente mitopoética para Duncan reside en la experiencia que tenga el poeta de esas ficciones o ilusiones de los componentes de su propia obra.

El manejo de la mitología clásica nos exige un esfuerzo para comprender las metáforas pertinentes. El alineamiento de Duncan al lado de poetas como T.S. Eliot o Ezra Pound, en lo que respecta a la utilización continuada de referencias a las antiguas sabidurías, ha supuesto el que se considere su erudición como pasada de moda. Las acusaciones que se han vertido, sin embargo, sobre Eliot en el sentido de que no tiene nada que ver con el siglo XX y que simula más bien los sermones del siglo XVIII, no tienen tanta aplicación en el caso de Robert Duncan. Acusaciones concretas como las de Lew Welch están dirigidas más bien a una poesía aislada y condenada al fracaso:

Those who seek to find poetry in the library, as Duncan and Eliot do, are ultimately doomed to failure. Duncan’s language at a cocktail party is very lively. He

26. Robert Duncan, *As Testimony*, pág. 16.

27. Robert Graves, *The White Goddess*, pág. 490.

*is wonderful, but why the hell can't he get it into his poetry? He doesn't get it in there and therefore his poetry is dead... whatever he is doing he does not, finally, matter*²⁸.

Estas declaraciones no van en consonancia con lo que hemos podido comprobar anteriormente. Temas como el amor, la guerra del Vietnam, o los problemas que él encuentra en la poesía se entrelazan con la tradición y buscan su relación sin visos de erudición falsa o impuesta. Se nos muestra, preferentemente, como parte integrante de una historia que confirma su continuidad y evolución. La mitología de Duncan es sincrética y el espíritu que la anima no está compuesto exclusivamente de objetos adheridos a una cultura determinada para que los comprendan quienes estén sensibilizados con ella. Para Duncan, los mitos se establecen en su poesía porque son «*events in another dimension, a field of meanings in which consciousness was in process*»²⁹. El poeta es consciente de que vive con la «*old lore*», lo único que intenta es buscar un lenguaje que no tenga una información meramente vernacular, sino que extienda su voz literaria y mítica con el fin de que proyecte estímulos y genere «*songs*».

28. Lew Welch, entrevistado por David Meltzer en *The San Francisco Poets*, Ballantine, New York, 1971, pág. 221.

29. Robert Duncan, «*H.D. Book, Part II, Chapter 3*», *Io*, 6, Summer 1969, pág. 138.