

EL CARÁCTER INCLUSIVO DEL 'COLLAGE' DUNCANIANO

Manuel Brito Marrero

Robert Duncan es uno de los poetas que se muestra interesado en ir descubriendo esos aspectos más ocultos de nuestra existencia alineándolos con la realidad a un mismo nivel, por lo que no es extraño que detenga su atención en las diversas partes que componen la vida del hombre. Desea integrar y reunir a cada una de ellas en un todo. El tener consciencia de esa fragmentación es un hecho con el que la actividad del poeta debe contar. Los objetos o cosas, que van llegando en un momento dado de la composición del poema, deben tratarse tal como ocurren. Quizás la única preocupación del poeta deba ser su *reconocimiento* de que éste es el objeto adecuado que va a encajar en la entidad misma del poema. Igual camino sigue otro poeta proyectivo como Robert Creeley para quien la elección y el reconocimiento, siguiendo estas coordenadas, constituyen la principal característica de la actividad poética.

Todos los lectores de una obra de la dimensión de la que intenta llevar a cabo Robert Duncan son conscientes de que su personalidad está compuesta por una herencia cultural bastante amplia y que se nutre desde su infancia no sólo de la teosofía familiar sino también de la memorización de textos poéticos o frases de hombres famosos, así como también de la recurrencia ocasional a la historia y los mitos clásicos de casi todas las culturas. A través de años de lecturas y dedicación poética, Duncan se ha empeñado en no despreciar nunca nada de lo que exige el poema en sí. La libertad de éste no se debe subordinar a cualquier expectativa formal que se haya formulado previamente. La técnica del *collage* consistente en la amalgama o yuxtaposición de textos, frases, ideas, lenguajes, es una de las vías adecuadas para él con el fin de guiarse en la «composition by field» propuesta por Olson. La fragmentación de la que participa Robert Duncan va en consonancia también con la época que le ha tocado vivir. Tenemos que reconocer que nuestra vida contemporánea nos ofrece innumerables imágenes, conceptos y artificios que chocan, se rozan o aíslan, todo dentro de una confusión que puede ser liberadora y continuamente reordenada.

T. S. Eliot y Ezra Pound quizás sean los ejemplos más inmediatos en cuanto a la introducción de la fragmentación, tal como se utiliza en la literatura. El mismo Eliot ya se refería al carácter de nuestra contemporaneidad hablando en estos términos:

Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning¹.

Efectivamente, Eliot se está refiriendo a la necesidad de hacer una poesía difícil por estar en consonancia con esta época compleja y que nos lleve también a la percepción de un mundo caótico y desordenado que, quizás en su realidad, se nos aparezca amenazante, pero que convertido en arte es considerado como un nuevo orden que hay que saber sentir. De todas formas, es cierto que los poemas fragmentados de Eliot, con la recurrencia continua a motivos o personajes históricos, se han convertido en ahistóricos, consiguiendo posiblemente uno de los propósitos del arte, que es su eternidad, aunque se ciñan demasiado a ese carácter logocentrista que es típico de la cultura occidental, es decir, lo que el crítico Joseph Riddel denomina «nostalgia for the center» cuando esos mismos poemas «reenact the gathering or regathering of the many into One»². A diferencia de Eliot, quien se dirigía claramente hacia la salvación de su alma, Ezra Pound también presenta una poesía que podríamos considerar fragmentada pero que no está mediatizada por la metafísica del Logos. El método de Pound es claramente la base a través de la cual se guía Robert Duncan. En Pound podemos encontrar que la inclusión o repetición de fragmentos del pasado no es una referencia exclusiva al pasado sino que tienen su movimiento y presencia *per se* en el texto incluido, es decir, tienen su propia vida actual y su propio movimiento. Es por esta misma razón (la necesidad de tener presente la tradición poética) por lo que Duncan reivindica todo tipo de poesía: «An ideal study of poetry would be concerned with all kinds of poetries, the ideas men have had of what poetry is, with identifying the species of poetry, varieties of the poem in evolution»³.

Duncan, a pesar de estas intenciones conciliadoras, también se muestra en lucha con otros autores que poseen ideas diferentes en cuanto a la «word» y su

¹ T. S. Eliot, *Selected Essays*, Harcourt, New York, 1932, pág. 248.

² Joseph Riddel, 'Decentering the Image: The 'Project' of American Petics?', Josué V. Harari ed., *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1979, pág. 346.

³ Robert Duncan, 'Man's Fulfillment in Order and Strife', *Caterpillar*, 8/9, 1969. pág. 229. Michael A. Bernstein sigue otro camino en la comparación Pound-Duncan estableciendo las diferencias entre los ideogramas que a veces utiliza Pound en su poesía y el 'grand collage' del que participa Robert Duncan, 'If the ideogram is rigorously linear, committed to the integrity of the line as a microcosm of permanent natural forces, Duncan's grand collage is ready to welcome the play of shadows and half tones in chiaroscuro', 'Robert Duncan: Talent and the Individual Tradition', *Sagetrieb*, vol. 4, 2/3, Fall/Winter 1985, págs. 188-189. A nuestro entender, ésta es una comparación forzada y que no se puede llevar a cabo, ya que el mismo ideograma en Pound es utilizado como un artificio dentro del collage que forman *The Cantos*.

«order» y la necesidad que hay de esa lucha, para definir qué mundo de mundos y orden de órdenes debe haber. Aunque lo que parece más evidente y de compromiso con la realidad actual es la batalla crucial entablada en contra de las ideas convencionales o establecidas. Por esta razón, deberíamos ser conocedores de todos los autores que nos han precedido, no en el sentido que expresaba Harold Bloom con aquel término de edipología con respecto a los antecesores, sino como realidad evidente de que en estos momentos se está formando parte de una tradición poética. La fragmentación o *collage* en Robert Duncan tiene uno de sus elementos más importantes en este acopio de fuentes y remisiones. La consideración de éstas como idóneas o fusionadas con sensibilidad es la prueba de que no nos encontramos con un sentido patriarcal de imitación o intimidación. Es más, enclavados como están dentro de la tradición poundiana, sus ensayos críticos e incluso sus traducciones nos indican una sensibilidad que aspira, mediante la elección cuidadosa de autores, a llegar a esfuerzos creativos y fructíferos. De hecho, esta diligencia ha rescatado a innumerables textos que habían sido olvidados, constituyendo lo que Jed Rasula pretende que sea un Renacimiento Norteamericano, tal como había sucedido en el continente europeo cuatrocientos años antes. Rasula nos ofrece casos concretos de este tipo de reivindicaciones. Por ejemplo, la palabra de Confucio por parte de Pound, Gilgamesh por parte de Zukofsky, Hesíodo o la 'Song of Ullikummi' por parte de Olson; extendiéndose Rasula por otras referencias literarias, como la etnopoética de Jerome Rothenberg, la antología de la Cábala que llevó a cabo David Meltzer, el Egipto de Sanders, la Provenza en Paul Blackburn, lo amerindio en Paul Metcalf, la China y el Japón que revindican Rexroth y Snyder y una cuidadosa atención que se le presta a Grecia y Roma por parte de autores como Olson, Zukofsky y Duncan ⁴.

Algunas veces en la literatura de los Estados Unidos hay un afán por ser originales intentando *rescatar* mediante la yuxtaposición de textos o referencias; este hecho ya se había producido anteriormente, por ejemplo, en algunos autores no citados como E. E. Cummings o Marianne Moore, e incluso en Europa con Eugene Ionesco o James Joyce. Esta característica, a su vez, se corresponde paralelamente con la misma situación que tiene lugar en los movimientos plásticos. El cubismo y el surrealismo, que tuvieron su auge a lo largo de esos mismos años, incluso la misma música, participaron de esa especie de dispersión o intento de ensamblaje o *collage*. En pintura quizás los casos más notables son los de Gris, Picasso y posteriormente Schwitters; y dentro del campo musical destacaríamos a Satie, Varesse y von Webern. Como podemos observar, el 'background' de la fragmentación en el arte en general es amplio. Todos los elementos fracturados en estos autores, sin embargo, se asocian para formar un todo vivo que retiene, como es el caso de Pound, Olson y Duncan, señales inequívocas de la historia pero que se adhieren a ese '*excitement of interruption, of fracture*' ⁵. En suma,

⁴ Véase Jed Rasula, 'The Compost Library' *Sagetrieb*, vol. 1, 2, Fall 1982, pag. 193.

⁵ Wyllie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Random House, New York, 1960, pag. 308. Sypher se está refiriendo con esta frase a la técnica utilizada por André Gide en algunos de sus escritos, en los que se vale de trozos de conversación, recortes de prensa, etc., especialmente aplicada a su novela *The Counterfeiters*.

como diría Zukofsky, nos encontramos dentro de toda una corriente de la que debemos aprovecharnos:

I outlived a flood to
be called everlasting to know
distant partings of tidal river
asleep and dead grow alike⁶.

Las verdaderas intenciones en cuanto a la composición, por parte de Duncan y dentro de este aspecto, se centran en el deseo de llevar a cabo la búsqueda de lo ideal que se pueda encontrar en el ser humano. De modo que es preciso ir recolectando esas enseñanzas u órdenes de los antiguos donde tienen cabida, por supuesto, lo inconsciente y lo desconocido; todo debe ser admitido en esa creación de lo que suponemos que somos. La necesidad de hacer referencias al pasado no ha perdido su vigencia actual, ya que no solamente se llega a utilizar más continuamente y cuantitativamente sino que cada vez más se muestra definidora del autor, resaltando aún más si cabe su idiosincrasia, sus intereses e incluso sus circunstancias particulares y su heurística.

Unas citas heterogéneas, una amplia gama de referencias y una sintaxis fragmentada, sin vínculos precisos, conforman lo que Duncan denomina '*grand collage*'. Quizás de los ejemplos de la utilización de citas o textos ajenos intercalados dentro de su poesía sea *Bending the Bow* el más representativo, donde se puede encontrar el origen y fuente de las referencias en el mismo poema; en el caso de que no estén explícitas, Duncan se ha visto obligado a reseñárnosla en el apartado de '*Notes*', donde se aclaran la procedencia de los diversos textos en diecinueve de los cuarenta y nueve poemas que componen el libro (si exceptuamos la traducciones realizadas a partir de *Les Chimères* de Gerard de Nerval.).

Dentro de este contexto que acabamos de apuntar, su poema '*The Architecture*', perteneciente a su serie abierta '*Passages*', se muestra revelador. Comienza con una cita de Gustav Stickley, concretamente de su libro *Craftman Houses*, que le sirve de pretexto y guía para ir formando las diferentes partes de la arquitectura del poema, intercalándose las citas de este mismo libro a lo largo de todo el poema según sus propósitos. Los cimientos de esta arquitectura están compuestos de alusiones a la *Mahagonny* brechtiana, Hesíodo, Heráclito, *The Secret Books of the Egyptian Gnostics* de Jean Doresse, *La Révelation d'Hermès Trismégiste*, *Plutarch's Morals: Theosophical Essays*, al filósofo árabe Avicena, o a *The Zohar* de Moisés de León. Se prosigue con una cita del libro de Truman Michelson, *The Owl Sacred Pack of the Fox Indians*, e indicaciones alusivas a Fantastes, a *At the Back of the North Wind*, *The Princess and the Goblin*, *The Princess and Curdie* y a Lilith, utilizando una vez más para cerrar el poema una de las citas de Gustav Stickley. En un poema *college*, abierto como éste pretende ser, la mente se muestra receptiva a todos esos fragmentos o recordatorios que van apareciendo dentro del proceso del poema. El no ajustarse a determinadas convenciones, especialmente la lógica o forma que se debería seguir, implica que Duncan

⁶ Louis Zukofsky, *A*, University of California Press, Berkeley, 1962, pág. 543.

se va encontrando en el proceso un terreno cuyos límites son desconocidos, abiertos a una realidad que se va revelando gradualmente, siendo ésta para él la forma más coherente de ser sincero en el acto creativo. La cinética del poema va marcando su propia estructura, sus elementos y su idiosincrasia.

En términos generales, Duncan, al igual que Olson o posteriormente Ginsberg, se acerca a una interpretación estética que refleja la realidad de un hombre plural y absorbente, que se encuentra incluido en un universo de formas y conceptos deseando participar en todos ellos. La vinculación de diversas partes de la cultura, la deseada fusión de toda la herencia cultural que nos antecede, es una premisa ambiciosa aunque a veces se muestre confusa. En este sentido, Duncan trata de mezclar culturas que cubren un amplio espectro, ya proveniente de Oriente u Occidente, ya de la civilización helénica o latina, ya de la medieval, la romántica o la modernista.

El intento más inmediato, reconocido por el propio Duncan, en lo que respecta a la utilización del *collage* en su poesía, se remite a la época en la que llevaba a cabo ejercicios e imitaciones del estilo de Gertrude Stein. Durante esta época comenzó apuntando casi diariamente ideas o situaciones, permitiendo que se introdujeran elementos de todo tipo; prácticamente se encontraba diseñando lo que él denomina '*a nonsequitur field*'⁷ de influencias varias, que podrían ser reminiscencias de las ya utilizadas por Eliot, Pound o Williams; este aspecto va paralelo con la intención de Duncan de que cada '*event*' tenga su lugar y forma en la poesía. La experiencia que tiene él del universo hace que se convierta en apropiada la forma abierta, donde a pesar de la fragmentación utilizada todo tiende a convertirse en una unidad de significado. El mismo Duncan en '*H. D. Book*' recoge una frase de Hilda Doolittle donde se afirma que '*past the danger point, past the point of any logic and of any meaning, and everything has meaning*'⁸. Este refrendo por parte de la poetisa norteamericana lleva a Duncan a la consideración de que esta forma abierta es la que permite no solamente la fragmentación sino que posibilita una mayor vitalidad al mismo lenguaje, convirtiendo su contenido y forma en una especie de aventura que es necesario vivir.

El arte de Robert Duncan procede de numerosas fuentes pero, fundamentalmente, se origina en su propia experiencia y entorno. Intervienen valores morales, intelectuales, físicos o sensoriales, todos unidos con el fin de ir formando, a través de la acumulación, un arte significativo. No se limita a la intersección de citas famosas o fuentes que podríamos considerar clásicas. La elección de diversos materiales es amplia y variada, pero teniendo en cuenta la necesidad de que, fijándonos en ellos, tengan la capacidad de renovarse y aparecer como elementos novedosos que sugieran y transformen, remedando una presencia continua y cambiante. Este intento de multiplicidad quizás sea una de las consecuencias más evidentes que se produce en el reciclaje de estos fragmentos. Lo que está

⁷ Robert Duncan en Ekbert Faas, '*An Interview with Robert Duncan*', *Boundary 2*, vol. VIII, n.º 2, Winter 1980, pág. 11.

⁸ H. D., citada por Robert Duncan en '*H. D. Book, Part I Rites of Participation*', *Caterpillar*, 1, October 1967, pág. 7.

proponiendo Duncan es que a través de la heterogeneidad, a través de las partes divergentes que tienen referencias dispersas, se pueda conectar con un *'open field'* en el más amplio sentido de la palabra. Por ello, es apropiada la imagen que ilustra este proceso de descubrimiento en la ilación de diversas partes. Nos dice que hay que ir progresando de manera similar a como lo hemos hecho en nuestra propia vida. Es decir, procedemos de la oscuridad, que es el nacimiento y nuestros primeros años infantiles, de los que nos acordamos muy poco, y no sabemos cómo o cuándo vamos a desaparecer; nuestra vida está abierta, siguiendo esta especulación, a la experiencia en sí misma y sus diferentes partes forman el hilo continuo vital de cada uno. Y es esta experiencia personal la que también se deja ver en algunos de sus poemas:

The tongue will talk in my mouth. Wild words
 /enter as you will this stream
 Let me give me up to his use of me. 'Each of
 /us,' my sister said...
 At the mouth of the Dee my grandfather the
 /Story-Teller
 flows into World-Dream our ancestor papa
 /loa divino
 'belongs to a series of stories' ⁹.

El disponer de fragmentos que se puedan asociar, aunque al considerarlos individualmente tengan su propia significación y existencia, nos transporta a una nueva y expresiva dimensión. El método del *collage* conlleva la sensación de un aura vaga de asociaciones que no se puede determinar de una manera objetiva. Esto viene dado por la libre posibilidad en la disposición de las diferentes partes que permite que nos encontremos con sorpresas enriquecedoras. Además, estos fragmentos o trozos que se han reunido, participan de la ambivalencia de poseer su propia significación, pero mediante su asociación llegan a constituir otro significado que se torna unitario.

Las diversas partes utilizadas y asociadas en forma de *collage* pueden llevar consigo diversas confrontaciones pero existe un elemento común a todas ellas, dentro del arte poético, que sería el lenguaje. El hombre habita en el lenguaje, según Heidegger, es decir, cuando tiene la capacidad de escuchar y responder al lenguaje, el mundo (el suyo), se abre y se convierte en una existencia posible. Heidegger denomina esto *'to dwell poetically'*¹⁰.

Lo que viene a sugerir Heidegger es que la naturaleza propia del lenguaje es poética y que cuando lo utilizamos, además, con intención poética, *'the house of being'* se abre. En Duncan, la apertura del ser se caracteriza por habitar en su poesía la mezcolanza múltiple, pero no paradigmáticamente, sino como elementos, unidades o personas que fragmentariamente le interesan por algún tipo de relevancia pertinente. De este hecho, de abrirse a todo lenguaje con intención

⁹ Robert Duncan, *'At the Door'*, *Ironwood* 22, vol. 11, 2, Fall 1983, pág. 32 A.

¹⁰ Martin Heidegger, *'Poetically Man Dwells'*, *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, New York, 1971, pág. 215.

poética, se deriva la amplitud de campos que abarca (traducciones, sonetos, baladas, poemas largos, etc.) y que se extiende también al campo de los autores. Su reconocimiento de la importancia que otorga a los diversos autores se plasma en la siguiente lista que podría ser una muestra del porque él se aplica el calificativo de 'derivative poet':

Ezra Pound, Gertrude Stein, Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Wallace Stevens, D. H. Lawrence, Edith Sitwell, Cocteau, Mallarmé, Marlowe, St. John of the Cross, Yeats, Jonathan Swift, Jack Spicer, Céline, Charles Henri Ford, Rilke, Lorca, Kafka, Arp, Max Ernst, St-John Perse, Prévent, Laura Riding, Apollinaire, Brecht, Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Joyce Cary, Mary Butts, Freud, Dali, Spenser, Stravinsky, William Carlos Williams and John Gay.

Higglety-pigglety: Euripides and Gilbert. The Strawhat Reviewers, Goethe (of the *Autobiography* —I have never read *Faust*) and H. D.¹¹.

Estos nombres tampoco funcionan como ejemplos fijos a imitar, la lista se podría ampliar actualmente con el peso de los años. Es una especie de recordatorio ambicioso de autores a los que Duncan gusta explorar, recrear o simplemente evocar. La mezcla de autores es sorprendente y su relación con ellos se plantea al nivel de intercambio o correspondencia de ideas. No es extraño, en consecuencia, que a partir de la derivación de esa complejidad y variedad, las voces y formas que son recurrentes en su poesía se manifiesten también al nivel de 'non-sequitur field', donde las influencias son recibidas y aceptadas si responden a la llamada de la inmediatez y a la expansión del propio poeta.

En el primer capítulo de la primera parte del 'H. D. Book', Duncan reconoce el collage como un arte fundamental de nuestra época: 'the great art of our time is the collagist's art to bring all things into new complexes of meaning'¹². Estas complejidades de significado provienen del procedimiento compositivo, donde se extraen imágenes, frases o citas de diversas fuentes, permitiendo Duncan que se interaccionen y se proyecten con poder asociativo:

According to the next 'Renaissance Cosmologies'
by Paul Henri Michel,
Ficino had the idea *Diogenes*, 18]
life circulates from the earth
to the stars
'in order to constitute the uninterrupted
tissue of the whole nature'
You've to dig and come to see what I mean.
'Eidos', Idea,
'is something to which we gain access through sight.'
This defines the borderlines of the meaning.
For what I saw was only a gleam.
I did not bring the matter to light.

¹¹ Robert Duncan, 'Pages from a Notebook', Donald M. Allen y Warren Tallman, eds., *The New American Poetry*, Grove Press, New York, 1973, pág. 407.

¹² Robert Duncan, 'H. D. Book, Part. I, Chapter 1', *Coyote's Journal*, 5/6, 1966, pág. 21.

Well, I saw... yes, that the earth is a great toad-mother
 a fancy figure of Tiamat,
 pitted with young. But then I stood
 looking down into a chain of caves most real
 (than might have been washt our, gutted)
 by rains from the shit-yellow clay),
 an opening archaeologists or a storm had dug
 (at Qumrām fragments of an old way
 stored out of sight)¹³.

Este fragmento, de la primera sección de su poema largo 'Apprehensions', indica el tipo de asociación variada. Al filósofo renacentista Marsilio Ficino se le asocia convenientemente con Paul Henri Michel, simplemente por su referencia entre paréntesis y también porque ambos tocan temas comunes. Las citas del filósofo italiano se alinean con la definición que nos ofrece el diccionario de la palabra 'Eidos'; y la figura bíblica, Tiamat, está al mismo nivel que los manuscritos Qumran que se encontraron escondidos en 1947. Todas estas referencias o alusiones, sin embargo, tienen también un punto en común, y es el hecho de remitirse a lo oculto o a lo desconocido para el hombre. De la misma manera, el *collage* ofrece esa posibilidad de volver a considerar cada una de las citas, cada uno de los personajes que aparecen o cada uno de los mitos, de forma que se pueden apreciar por separado o en conjunto. El poema casi se nos presenta como un mosaico compuesto por expresiones de un espíritu que intenta ver el alma humana como centro del universo. En cualquier caso, las opciones se mantienen abiertas.

El '*grand collage*' duncaniano se compone del ensamblaje de los materiales apropiados, de lo que el artista ha ido encontrando, compuesto de trozos y fragmentos ya creados que siguen renovándose por mor de su propia dinámica. Ejemplos fehacientes también podemos hallar en el *Paterson* de William Carlos Williams, quien a lo largo de las cinco partes de ese libro nos ofrece recortes de prensa, cartas de jóvenes poetas (Allen Ginsberg, entre ellos), o también de una mujer que no está identificada en el poema y que declara ser poetisa, etc. De manera similar, el *A* de Zukofsky contiene extractos de cartas de Jefferson, Henry Adams, Marx y un soldado que hace el servicio militar en Corea; también se nos ofrecen las reglas por las que se regía una taberna en el siglo XVIII, e incluso una elegía a William C. Williams. En cierto modo, como consecuencia de esta técnica del *collage* que posibilita la presentación de textos ajenos al autor nos tiene que venir a la mente aquella famosa frase de T. S. Eliot de que los poetas inmaduros imitan, pero que los maduros roban. Está claro que Duncan no imita, él trabaja con la agregación, en la relación de un diseño que viene a plasmarse en el propio poema. Todas las partes de un poema y, a su vez, cada poema contribuyen a esa gran historia de la poesía o del mismo universo, '*the individual consciousness proceeds*

¹³ A partir de ahora utilizaremos las siguientes nomenclaturas poniendo la página del libro correspondiente a continuación: *OF* para *The Opening of the Field* (1960), *RB* para *Roots and Branches* (1964), *BB* para *Bending the Bow* (1968) y *GW* para *Ground Work* (1984), todos ellos editados por New Directions.

by way of intuitions or imitations of a Whole in whose service its partiality or particularity exists'¹⁴.

Un claro ejemplo lo podemos apreciar en uno de sus 'Passages', denominado precisamente 'The Collage'. El poema según nos sugiere, o el *collage*, adopta el mismo proceso que se sigue para la construcción de una ciudad, es decir, bloque a bloque:

I mean to force up emblems again into these passages of a poetry, passages made conglomerate, the pyramid that dense, a mountain, immovable; cut ways in it then and trick the walls with images establishing space and time for more than the maker knows he acknowledges in it). (BB, pág. 19).

Cada elemento tiene su carácter peculiar, 'those dentals, the tongue / so adamantly insists upon?' (BB, pág. 20) y en compañía de otros elementos singulares contribuye a su propia existencia, a su 'co-inherence toward the fabric of factors'¹⁵. El poema, evidentemente siguiendo su propio diseño, debe venir y llegar, debe encontrarse a sí mismo y a nosotros en el proceso de gestación, utilizando Duncan para ello en esta ocasión la metáfora del río:

In the curve of the dark
the light strives
where they come
... the roll of the returning waters
over the stones stretches
remotely
reaching us (BB, pág. 21)

El poema ha finalizado, ha llegado a su conclusión, pero Duncan tiene que reconocer que es una ironía el que se denomine *terminado* a un poema. En realidad, para él forma parte de un poema mucho mayor, del poema supraestructural de la literatura o, yendo más lejos aún, participa totalmente en ese poema que es la vida misma. Por su resonancia pertenece a ese museo imaginario, al que se refiere Malraux, que se produce en la mente y que acoge las calidades de las diferentes culturas que al mismo tiempo se ensamblan con la vitalidad del siglo XX. Lo que nos está proponiendo Robert Duncan mediante el conglomerado y la yuxtaposición es una vivificación donde se intensifique el reconocimiento de diversas afinidades y la búsqueda de nuevas correspondencias.

A partir de estas consideraciones en cuanto a la percepción de su poesía como perteneciente a una 'great story' que va descubriendo paulatina y fragmentariamente su composición, debemos reseñar la tendencia que encontramos, tanto en su poesía como en su obra ensayística, de llevar a cabo una obra abierta. Es decir, una obra receptora de toda clase de influencias que se prolongará en el tiempo y cuyo final, supuestamente, sólo se desvelará cuando el poeta termine su propia

¹⁴ Nathaniel Mackey, 'Uroboros: Dante and A Seventeenth Century Suite', Robert J. Bertholf e Ian W. Reid eds., *Robert Duncan Scales of the Marvelous*, New Directions, New York, 1979, pág. 183.

¹⁵ Robert Duncan, 'An Art of Wondering' en el catálogo de Jess Collins, *Translations, Salvages, Paste-Ups*, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, 1977 sin paginar.

vida. En este sentido, Duncan se sigue alineando al lado de los grandes poemas americanos de este siglo que no sólo se han mostrado en esta línea sino que también coinciden, principalmente, en que requirieron bastante tiempo para su ejecución. Por citar algunos ejemplos, consideremos a T. S. Eliot cuyas obras *The Waste Land* y *Four Quartets* le toman entre siete y ocho años. *The Cantos* de Ezra Pound y *A* de Louis Zukofsky llevaron casi cuarenta y cinco años para su ejecución final. William C. Williams empleó veinticinco años en terminar *Patterson* y *The Maximus Poems* de Charles Olson se gestaron a lo largo de casi veinte años. Siguiendo con esta tónica, Robert Duncan lleva aproximadamente de veintiséis a veintiocho años escribiendo su serie '*The Structure of Rime*', cuya primera aparición coincidió con su libro *The Opening of the Field*; posteriormente, en *Bending the Bow*, comienza a aparecer otra serie abierta como es '*Passages*'; y en cuanto a su labor ensayística, ahí tenemos su '*H. D. Book*', donde los capítulos no se publican siguiendo un orden convencional, ni tampoco las partes que lo componen (apareciendo capítulos de la *Parte II* antes de que finalice la *Parte I*); además, no versa exclusivamente sobre la poetisa H. D., como en un principio se ideó, sino que se está convirtiendo en un testimonio de sus intereses literarios o preocupaciones vitales. La apertura que viene dada, fundamentalmente, por la cantidad de influencias que se observan y por la incertidumbre en cuanto a su terminación, se ve animada también por la dispersión de publicaciones donde aparecen editadas cualquiera de las tres series.

Posiblemente otra de las características que comparte Robert Duncan con aquellas obras largas de poetas norteamericanos sea la variada utilización de los idiomas. En T. S. Eliot podemos encontrar el latín, griego, alemán, francés, portugués, provenzal y sánscrito en los cuatrocientos treinta y tres versos de *The Waste Land*, y en Pound frases en griego, latín, italiano, francés, español provenzal, árabe e incluso ideogramas chinos. Del mismo modo, en *The Maximus Poems* hay citas hasta en el idioma de los *algonkians*. De estos esfuerzos que despliegan dichos autores como muestra de su erudición o, sencillamente, con fines de amplio alcance cultural, también participa Robert Duncan en muchos poemas. En su producción poética no es difícil encontrar frases en griego, 'αὐτό τὸ ἀγαθὸν / καὶ αὐτό τὸ καλλόν', (*Gw*, pág. 21); éste es uno de los pocos ejemplos en que una expresión griega es traducida al inglés al lado de estos versos, hecho que Pound repetía con más asiduidad en *The Cantos*. También podemos hallar expresiones en el idioma italiano, esta vez recogida de Dante, '*vestita di nobilissimo colore umile ed onesto sanguigno*', (*OF*, pág. 27); o en alemán, '*können einem toten Mann nicht helfen*', de Brecht, (*BB*, pág. 26). La frase que recoge en español pertenece a Federico García Lorca, '*verde, verde que te quiero verde*', (*RB*, pág. 47). Igualmente se pueden producir citas en lengua francesa como ésta sacada del poema '*Enfance*' perteneciente a las *Illuminations* Rimbaud, '*Je vois longtemps / la mélancolique lessive d'ors / du cochant*', (*BB*, pág. 35) o en latín como esta frase, '*non tam de propria virtute confidens*', (*GW*, pág. 114). Al lado de estos ejemplos también podemos mencionar la aparición de signos gráficos normalmente definidos a continuación en el mismo poema. Así, por ejemplo, tenemos, el signo

gráfico ♀ que aparece en su poema 'Benefice'¹⁶ y que él clarifica con estos versos, 'the sun / on the horizon / in the West / (setting) rises'. Otro de los gráficos utilizados por Duncan es ♀ cuya significación vendría a ser: 'to call attention to anything remarkable in a passage', (BB, pág. 48). También podemos observar la figura de un dado ☰, 'they cast the dice at every point. ☰ four'. (RB, pág. 59). El recurrir a todos estos idiomas o representaciones gráficas es una comprobación de que está viviendo en muchas culturas y en muchas épocas cuyos elementos pueden ser reutilizables. Sus intenciones van acordes con las palabras que utiliza otro poeta que asistió a *Black Mountain College* como Edward Dorn al hablar de *The Maximus Poems*, 'I am probably interested in the language at all times, just because I am'¹⁷.

Tras estas huellas se pueden rastrear varias y múltiples intenciones que alteran, hasta cierto punto, nuestra concepción normal del texto amplificándolo. Duncan no sólo rescata lo que parece olvidado o ajeno a su cultura local, sino que intenta ensamblarlo con lo actual. Su mismo viaje a tiempos pretéritos no va buscando acontecimientos y hombres por el mero hecho de reconcerse en ellos, sino que realmente se convierte en una exploración que se sitúa alrededor y en el interior del poema. Se debería dejar que el poema hablara por sí mismo:

Only in the actual immediate living entity does its author realize his design and, in that, his identity as creator. The active intellect works to acknowledge and redeem the content of the work as the content of a significant form. So the poet searches out the actuality of the world into which he extends what is now his world or Self —his search transformed into an art— in order to realize imagination the world. From the reality of this order, an 'interior' feeling that has its heart in the apprehension of universe, being and even self, more real than he is, speak to him¹⁸.

El *collage* tiene para Duncan un carácter inclusivo en cuanto se propone la integración de ese 'Self' de lecturas, sueños, retazos de conversaciones, de lenguajes, de personajes... La propensión por estos elementos hace que su voz se haga presente con fuerza provocadora, llegando incluso a irritar al lector. El modernismo, efectivamente, estaba en contra de una autoridad unívoca que uniformase criterios, que gracias a sus nuevas formulaciones se abrieron campos recogidos convenientemente por otros movimientos posteriores como el postmodernismo. Este movimiento llega a expresar que su voz 'can sound like it isn't there'¹⁹, asumiendo la posibilidad de sugerir seducción misteriosa o confusión lú-

¹⁶ Robert Duncan, 'Benefice Passages 23', George Quasha y Jerome Rothenberg eds., *America a Prophecy*, Vintage Books, New York, 1974, pág. 445.

¹⁷ Edward Dorn, 'What I See in The Maximus Poems', *Kulchur*, vol. 1, n.º 4 Winter 1961, pág. 43.

¹⁸ Robert Duncan, 'Man's Fulfillment in Order and Strife', *op. cit.*, pág. 239.

¹⁹ John Taggart, 'Of the Power of the Word', *Ironwood* 22, vol. 11, 2, Fall 1983, pág. 197. Para este autor el postmodernismo hereda del modernismo la noción de luchar contra este tipo de autoritarismo y elige hablar directamente en fragmentos, por lo que quizás no se diferencien sustancialmente. Tanto para uno como para otro lo importante es 'how the poet is able to come upon them (se refiere a los fragmentos)' y en este sentido el poeta postmodernista hereda 'the choice of nonstatement as a way of speaking'.

dica. Duncan, por el contrario, lucha contra las formas convencionales y aquéllas que no se adaptan a sus necesidades, pero su rescate es positivo y debe ser siempre clarificador, como explica, refiriéndose a las alusiones y citas que emplea:

for I took them to be the voices of many men and of souls stained with recent tears come into the poem and I desired also that there be the recall of other times and the words of other men brought into the music of my own²⁰.

A nivel formal, el lenguaje en su utilización dentro del *collage* nos presenta una sintaxis rota. Este hecho ya había sido defendido por Marinetti en 1912 al reclamar la existencia de ‘words at liberty’²¹, implicando con ello un ataque frontal a la sintaxis con reglas como, por ejemplo, evitar la puntuación, el adjetivo y el adverbio. Si había que utilizar verbos era preferible hacerlo en su forma de infinitivo y el sustantivo se debería asociar a otro sustantivo bien de manera intuitiva, bien a través del sonido o por ‘*free association*’. Estas ideas se convirtieron en un adelanto de lo que habría de venir posteriormente con el surrealismo y el dadaísmo, donde Marcel Duchamp prefería trabajar utilizando la similitud de sonidos entre las palabras, más que su unión por el significado lógico y normal. En Duncan no nos encontramos con una especie de escritura automática, pero sí podemos observar el hecho de que cada verso o parte de él se transforme en un ‘*event*’ que, en cierta forma, no está determinado por lo que viene posteriormente. Esto lo consigue Duncan amplificando el valor de cada palabra mediante su colocación aislada dentro el verso, o dándole importancia a trozos de versos mediante el silencio o la censura, con el fin de que fijemos nuestra atención en determinadas partes del poema. La sintaxis para él no es más que un reflejo de la actitud que se tiene ante la experiencia; y acomodar la coordinación de palabras dentro de la frase, mediante fragmentos que se pueden considerar aislados pero a la vez asociados, no es más que tener una actitud contemporánea:

Not one but many energies shape the field.
It is a vortex It is a compost.
In brute strength and the refined alike
the creative works
by focus and diffusion, by potency
of the pure released from, the clean
realized ovoid dream of Brancusi,
Pythagoras made tactile,
or, at Tirgu-Jiu the Column
'which, if enlarged, would support the vault of Heaven'
conceived to be Endless.
The Cubist definitions
(1969) no longer 'modern', or the 'modern'
surviving only as its period survives, where
sentiment 1925 triumphs
'l'art moderne' of Corbusier, Leger,

²⁰ Robert Duncan, ‘A Critical Difference of View’, *Stony Brook*, 3/4, Fall 1969, pág. 361.

²¹ Véase Filippo Marinetti, *Les Mots en Liberté Futuristes*, Poesía, Milán, 1919, pág. 17.

Mondrian (in his own mind
 allied with surrealism
 De Stijl in this room mixt with Gustav Moreau's
 deathly languishing heroes —Oedipus, Odysseus...
 In the death-throes, scenes of the life
 dying come forward, forward
 to the texts of Hell and Heaven, transient
 and transitional poems
 and
 this art an aggregate of intentions²².

Ya en el primer verso Robert Duncan nos informa de que el '*field*' está compuesto de muchas tensiones que deben difundirse en el poema de forma liberadora. Los silencios que se producen entre palabras, frases o versos rompen el vínculo sintáctico convencional. Lo importante es la asociación de ideas, la recurrencia inmediata, permitiendo que el espacio y la cadencia temporal sobrepasen el uso normal que le damos: '*it is a compost*'. Duncan no sugiere que la experiencia se muestra igual que la sintaxis que se ha desplegado, sin límites precisos, donde cada una de las partes tiene igual importancia, siempre cambiante y en pleno proceso de descubrimiento, del cual nos vamos sorprendiendo por encontrarnos con la ausencia de verbos y puntuación en algunos versos, o —a otro nivel— por la existencia de ese enigmático '(1919)' aislado. El artista debe ceder un poco su control y, en consecuencia, su *ego*, '*placing himself partially in the role of discoverer or spectator as well as that of originator*'²³.

Los poetas proyectivistas no se podían sustraer a esta '*disruption*' que se produce en la técnica del *college*, la cual posibilita un poema sin límites, abierto no sólo a la experiencia cotidiana sino a su propia transcendencia, de forma que se convierta en ese mosaico del que habla en '*A Poem Beginning With a Line By Pindar*', cambiando y variando de estilo '*to keep each section fresh*'²⁴. El *collage* dentro del '*open field*' se comporta como una técnica contemporánea que, aunque tenga en la fragmentación y la yuxtaposición sus características más sobresalientes, paradójicamente proporciona un nuevo tipo de cohesión y unión. Duncan puede formularse incluso preguntas sobre la posible incoherencia que ello implica:

What do you do if the recalcitrant incoherence
 is riddled thru with feeling?
 There is no starting or stopping there
 no abrupt courageous facing of a fact,
 lion-bodied female-visaged actual other
 to question.
 Dreaming or awake

²² Robert Duncan '*Transmissions Passages 33*', *Tribunals*, Black Sparrow Press, Los Angeles, 1970, págs. 12-13.

²³ William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York, 1961, pág. 39.

²⁴ Roberta Berke, *Bounds Out of Bounds*, Oxford University Press, New York, 1981, pág. 43.

