

'OFTEN I AM PERMITTED TO RETURN TO A MEADOW'

Manuel Brito

Universidad de La Laguna

ABSTRACT

The poem 'Often I Am Permitted to Return to Meadow' opens Robert Duncan's *The Opening of the Field*, where he tries to perform the Olsonian 'composition by field', becoming involved in an adventure of acknowledgements through the poem itself. One of the most striking characteristics of his literary production is to link a word with a concrete connotation that remains with that value in his poetic and essayist work. This is what happens with 'meadow', in such a way that it gets its own development not only in its grammatical form but also in the theoretical and thematic aspects.

Con el poema 'Often I Am Permitted To Return To a Meadow' se abre *The Opening of the Field*, el primero de los libros de poemas de Robert Duncan donde se ve claramente el intento de llevar a la práctica la 'composition by field', implicándose en una aventura de descubrimientos y reconocimientos a través del mismo poema. Duncan va a intentar ensamblar la naturaleza con la vida espiritual del hombre, procediendo en cada poema con palabras que se suceden para lograr extraer todos los valores que posean. Un aspecto característico de su creación poética es asociar una palabra con un aspecto concreto y que permanezca con dicho valor a lo largo de su producción. Esto es lo que sucede con las palabras 'dance' o 'meadow', de manera que cada una tenga su propio desarrollo no sólo en su aspecto gramatical sino también en el teórico y temático.

Así como cada poema se dirige, bajo una determinada proposición, a adquirir su propia estructura relacionándose armónicamente en sus diferentes partes, Duncan también persigue el mismo fin a nivel global en todo el libro y, en último término, en toda su obra. La exposición del universo abierto posiblemente se percibe de modo manifiesto en sus dos series de poemas 'open ended' como 'Passages' y 'The Structure of Rime'. En los últimos, por ejemplo, hay poemas largos, confesionales, baladas, teorizaciones sobre el lenguaje, se analiza la música y la naturaleza que han incidido en diferentes ideas del autor pero todas convergen y se estructuran en torno a un poema que va revelando

una creación incircunscripta. Al igual que los románticos ingleses buscaban un refugio en la naturaleza, Duncan anhela el 'meadow' pero entendido en términos de 'place', donde se reflejan la experiencia y la energía del poeta.

En principio, parece significativo que con este poema se abra *The Opening of the Field* ya que, hasta cierto punto, sirve como reclamo a las musas para que asistan al prado que forman los poemas y donde se va a permitir soñar y trasladar sus propios conocimientos. Además, la imagen del prado en este primer poema coincide con el dibujo que Jess Collins ideó para la portada donde vemos un grupo de niños formando un corro y bailando en un prado extenso, y realizado significativamente en forma de *collage*, una de las técnicas favoritas del propio poeta. Las figuras del baile y el prado son símbolos generativos para Robert Duncan que le llevan 'forward to a question, not to an answer', dando a entender la multiplicidad de formas que se puede alcanzar de esa representación en la 'scene', y, por extensión metafórica, de las amplias posibilidades de las palabras dentro del poema. A la palabra 'meadow' Duncan asocia sinonímicamente las palabras 'scene', 'made place', 'eternal pasture', 'hall', 'field folded' que, por otra parte, tienen idea de amplitud. En la misma entrevista con Jack R. Cohn y Thomas J. O'Donnell nos ofrece la clave de 'folded pasture' y 'folded field' identificados inicialmente con la cueva de Macpela¹. Esta cueva aparece en el 'Libro del Génesis' donde es comprada por Abraham para enterrar allí a Sara, su mujer, pero en *The Zohar* se la identifica como centro del universo ya que en ella se creía que estaban enterrados Adán y Eva. De modo que tenemos que deducir o interpretar que el 'meadow'/poema se convierte en un centro cargado donde se representa y transforma la experiencia.

Del poema que analizamos existen dos versiones. La primera en forma de manuscrito y considerada por el mismo Duncan como un bosquejo de su versión definitiva a máquina. El primer boceto no se llegó a publicar hasta hace muy poco tiempo y rezaba así:

OFTEN I AM PERMITTED TO RETURN TO A MEADOW
that is not mine, but is a made place
—as if the mind made it up— a poem.

Often I am permitted to return to a hall
that is a made place, created by light
wherefrom the shadows that are forms fall.

Wherefrom fall architectures I am
I say are likenesses of the First Beloved
Whose flowers are flames lit to the Lady.

Often I am permitted to return to a poem
where I too stirred may burn however poor
and turn my face to her shadowless door.²

La versión definitiva que se publicó en *The Opening of the Field* es fundamentalmente diferente, tanto en la disposición de los versos como por el añadido de algunas estrofas:

OFTEN I AM PERMITTED TO RETURN
TO A MEADOW

as if it were a scene made-up by the mind,
that is not mine, but is a made place,

that is mine, it is so near to the heart,
an eternal pasture folded in all thought
so that there is a hall therein

that is a made place, created by light
wherefrom the shadows that are forms fall.

Wherefrom fall all architectures I am
I say are likenesses of the First Beloved

whose flowers are flames lit to the Lady.

She it is Queen Under the Hill
whose hosts are a disturbance of words within words

that is a field folded.

It is only a dream of the grass blowing
east against the source of the sun
in an hour before the sun's going down

whose secret we see in a children's game
of ring a round of roses told.

Oftentimes I am permitted to return to a meadow
as if it were a given property of the mind
that certain bounds hold against chaos.

that is a place of first permission,
everlasting omen of what is.³

ROBERT
DUNCAN

The Opening of the Field



Como podemos apreciar, cuando se ha pasado a máquina de escribir la versión definitiva, se ha alterado totalmente el ritmo que se había trazado en su primera versión manuscrita. De la rigidez de las estrofas anteriores se ha pasado a una alternancia variable de estrofas con dos o tres versos. Probablemente en lo formal éste no sea un poema donde podamos observar todas las características tipográficas insinuadas en 'Projective Verse', pero sí podemos

señalar que de los veinticinco versos que contiene el poema (si incluimos el título) quince de ellos participan de la ausencia de señal de 'end stopping', haciendo que muchas veces la sintaxis no esté acomodada al verso, sintiéndonos propulsados de verso a verso con el fin de terminar la frase o simplemente respirar. Esta es una característica proyectiva que justifica los otros términos utilizados por Olson como 'projectile, percussive, prospective', a lo que contribuye la 'terminal juncture' haciendo lo que Weatherhead explica como 'doubling back on itself occasionally so that one line or a phrase in a line may be linked both to what precedes and what follows'.⁴ Y, además, se produce un equilibrio al haber cinco estrofas de tres versos y cinco de dos versos. En cuanto a las sílabas el aspecto a destacar es que la mayoría de los versos gira en torno a nueve sílabas que es el esquema más usado, aunque éste quizás sea el menos relevante ya que para los proyectivistas, como dice Cid Corman, lo importante es 'not to count syllables so much as to let syllables count'.⁵

La principal demostración que se nos hace en este poema no es un alarde de novedades formales auspiciadas por el ensayo de Olson sino que se nos avisa de que vamos a entrar en un campo al que se le ha permitido volver y que va a estar conformado por sus experiencias físicas y su mente, un campo abierto lleno de luz, imágenes y pensamientos. En definitiva, un espacio para entrar en contacto con las palabras, con su danza y donde se puedan sentir de la misma manera que Whitman llevaba a cabo con el aire, en libre contacto con ellas. En el título, a la vez que primer verso, ya está integrada la palabra más importante de todo el texto, a la cual se va a intentar completar y redefinir a lo largo de todo el poema produciendo la interconexión del *yo* con su contexto o extensiones. Así, por ejemplo, 'meadow' vemos que tiene como sinónimos utilizados por Duncan los siguientes: 'scene made-up by the mind', 'made place', 'eternal pasture folded in all thought', 'hall', 'field folded' y se termina diciendo que es un 'overlasting omen'. Incluso se llega a redefinir al decirnos que esa escena es 'made-up by the mind', se nos ofrece su localización metafórica, 'it is so near to the heart', desde donde caen 'all architectures I am'. Del patrón que sigue Ron Silliman en cuanto a la 'pinball sequence of signs', que se produce en los cuatro primeros versos, la palabra 'meadow' tiene tres acepciones: 'external to self, physical reality and organic process',⁶ que son totalmente consecuentes con la poética de Robert Duncan, quien siempre ha declarado sentir el poema como algo no exclusivamente personal, que forma parte de un proceso dentro de la naturaleza y que funciona en armonía. Sin embargo, deberíamos resaltar el verbo 'made-up' y que por extensión se debe aplicar a 'meadow', que es realmente donde tiene que funcionar el 'making up', un concepto en absoluto peyorativo para Duncan, tal como nos recuerda Wendy McIntyre ya que 'making up or imagining is the key to our realization of spiritual process'⁷. Una imaginación que podría estar, como nos va a recordar posteriormente, junto al corazón y que deberíamos entenderlo literal y simbólicamente denotando el estado inicial de la poesía, donde la imaginación debe trabajar para plasmar el mundo, y por ende, a nosotros mismos. El

volver al 'meadow' quizás no nos ayude de manera inmediata, pero sí sirve para tomar conciencia una vez más de las contradicciones y tensiones de nuestras propias experiencias; se podría utilizar como elemento catártico que nos permita la búsqueda de razones a la propia vida ya que es ahí donde se originan todas las 'architectures I am'.

El poema es el 'place' del que hablaba Charles Olson en *The Maximus Poems*, donde se comparte y reconoce el sentido que tiene el mundo y el lenguaje en último término. El 'place' es además una metáfora constante que Robert Creeley cree ver en parte de la poesía norteamericana, donde se convierten en realidad las aspiraciones y realidades poéticas, donde el yo de cada uno traslada su experiencia particular de la escritura:

This sense of a poem —that *place*, that *meadow* (en clara alusión al poema que estamos comentando)— has echoes of so many things that are intimate to my own sense of the reality experienced in writing. One would find that field or 'meadow' in Whitman also, and it would be equally the sense of place I feel Allen Ginsberg many times to be entering, to be speaking or longing for. Charles Olson too possesses its occasion in his sense of 'open' verse or that *open field*, as he insists upon it, in composition. I have found it deeply in H.D.'s writing: 'I go where I love and loved...' And in Pound's 'What thou lovest remains, / well remains, / the rest is dross...' 8

El 'made place' no es una referencia equívoca o arbitraria para designar la poesía si atendemos a la etimología de esta última. La palabra griega *ποιεω* significa representar poéticamente o escribir pero también y fundamentalmente hacer, fabricar, con lo que conecta con esa idea que tiene Duncan del poeta como 'fabricator' o 'maker' de procesos espirituales e imaginativos que tienen lugar en un 'place' tan cerca del corazón, admitiendo palabras y personajes con el fin de conformar la 'song' del poeta.

El componente de dimensión espiritual se introduce en este poema que estamos comentando con 'eternal pasture', que se va a ver completado posteriormente con la alusión a las sombras, al 'First Beloved' y a la 'Lady'. Ese 'pasture' que se ve siempre nutrido de pensamientos (y consecuentemente en él se encuentran todos, ya que es eterno) se ve complementado por el 'hall therein'. Con la estrofa siguiente que reza, 'that is a made place, created by light / wherefrom the shadows that are forms fall' nos introduce en los elementos de los que está compuesto ese 'made place'. En principio, está creado por la luz surgiendo 'both processes of photosynthesis and the painter's chiaroscuro'9. El primer proceso del que habla Michael Davidson se remitiría a un hecho o realidad puramente física pero el segundo es el que se combinaría con la alusión a las sombras que hace posteriormente Duncan. En efecto, el claroscuro quizás sea el proceso más cercano al que se remite Duncan por dos razones:

- 1) En primer lugar, el claroscuro como técnica también implicaría una conexión física al intentar el autor trasladar a la obra su capacidad tridimensional a través de la distribución de luz y sombras.
- 2) Y, en segundo lugar, esas sombras nos llevan a las preocupaciones espirituales del ser humano que con sus sombras nos llevaría, a su vez, a dos consideraciones:
 - a) Sombras que podríamos asociar a las de la cueva de Platón con sus cuestiones acerca de la forma y la idea.
 - b) En relación con el punto anterior podríamos llegar a conectar también con la cueva de Macpela de Abraham y, en consecuencia, en las figuras de Jesucristo y la Virgen María de los dos versos siguientes: 'I say are likenesses of the First Beloved, whose flowers are flames lit to the Lady.'

Como hemos podido observar, dentro de este 'field' han aparecido unas referencias cristianas pero para Duncan el proceso que hay que seguir es el de apertura dentro del 'field'; por lo que en la sección añadida en la nueva y definitiva versión del poema se llegan a introducir más elementos, como la mezcla de aspectos judaicos y célticos como expresa el mismo Duncan, 'I redid the first poem so that it included 'Queen Under Hill'. I'd also begun to see that the theme in the matter was going to make a union of the Judaic, the Classical, and the Celto-Germanic.'¹⁰ Por lo que la 'Lady' concebida en principio como exclusivo símbolo cristiano va a ampliar sus referencias y tenemos que unirla a diosas de la fecundidad y procreación como la Core griega o la Freya germánica. Wendy McIntyre concibe a esta 'Queen Under the Hill'/'Lady' como reina de un panal 'whose hosts are a disturbance of words within words/ that is a field folded'. Esta metáfora de reina de un panal es necesaria para Duncan por haber puesto en el centro del poema a un padre —Dios, por su referencia a la cueva de Macpela— y ser ella la necesaria fecundadora dentro del poema. Pero también para McIntyre esta misma metáfora ya viene de Rilke, del cual Duncan había sido un asiduo lector durante su juventud, quien habla del poeta como ser capaz de sacar de su mundo visible una dulzura espiritual invisible, por lo que las palabras se convierten en abejas 'attracted to the poetic mind where the honey is stored. The 'disturbance of words' becomes the swarming of verbal sounds and images in the imagination.'¹¹ Esta interpretación es bastante sugerente porque esa 'disturbance of words' de la que habla esta estudiosa norteamericana es la que puede producir esa multiplicidad de imágenes en varios niveles de este 'meadow' que está abierto, donde tiene lugar la interdependencia de mundos externos e internos, por lo que esa tensión de fuerzas es la que se manifiesta en la resolución última del poema, convirtiendo el 'meadow'/'field'/'pasture', esto es, el poema en una 'metaphor for the discovery of creative freedom'¹².

El poema como lugar de liberación no se limita a ideas preconcebidas sino que también se expone al papel multiplicador que puedan ofrecer las palabras.

La palabra para Duncan es la forma física de su pensamiento, de su interioridad y, en este sentido, su poema dejaría de ser un monólogo exclusivamente interno y personal para adquirir una dimensión de integración en un orden más universal. Palabras abstractas como 'eternal', 'thought', 'omen' se combinan con aquellas pertenecientes a la naturaleza real, ofreciéndonos la razón del porqué de ese 'field folded' formado por la alternancia de palabras dentro de las palabras, 'because time and space are interfolded like layers and it is in the folds that you have realms of being'¹³. Las palabras giran en derredor del ser en un movimiento de ida y vuelta, de creación y enriquecimiento tal como nos lo sugiere casi literalmente al decirnos que las palabras serían los 'hosts' de ese poema, el cual los va creando, ensamblando y asignándoles su lugar exacto dentro del proceso poético.

Duncan va precisando, aún más, en la siguiente estrofa. El procedimiento creativo deviene en un sueño cuyos secretos están asociados a la infancia, es decir, a los secretos que podríamos descubrir mientras danzábamos y cuya resonancia en el tiempo hace que se reelaboren y transformen en formas dentro de formas que recordamos. Además, los niños ya habían sido considerados en su libro *Letters*, anterior a *The Opening of the Field*, como verdaderos portadores de un lenguaje no contaminado y capaz de alcanzar 'whirlpools of glamor that rise from the unrestrained powers of daily words' (*D*, pág. 138). Esta figura de la danza de los niños reaparece en *The Opening of the Field* concretamente en su poema 'A Poem Beginning With a Line By Pindar':

On the Hill before the wind came
the grass moved toward the one sea,
blade after blade dancing in waves.

There the children turn the ring to the left.
There the children turn the ring to the right.
Dancing... Dancing...

And the lonely psyche goes up thru the boy to the king
that in the caves of history dreams.
(*OF*, pág. 68).

Aquí podemos apreciar que se vuelven a repetir casi los mismos elementos que encontramos a lo largo de 'Often I Am Permitted To Return To a Meadow'. Por ejemplo, se repiten 'hill', 'grass', los niños que danzan, los sueños y la cueva. La intención de Duncan es *volver* a las praderas de la infancia donde se producen las intuiciones más fuertes para esa escritura que se va a componer de '*wisdom and intuitions*'.

El primer verso del poema que comentamos se vuelve a retomar en la parte final identificando este retorno como una característica de una mente que ya está sensibilizada para desarrollar su papel en ese juego/confusión de palabras

que hay que reordenar, 'Often I am permitted to return to meadow/ as if it were a given property of the mind/ that certain bounds hold against chaos.' Si le otorgamos una visión exclusivamente espiritual a 'meadow', por las referencias anteriormente explicitadas a través de la adición, en la nueva versión, de esa sección que comienza con 'She it is Queen Under the Hill' y su consideración de 'gravely contemplative spirit'¹⁴, como sugiere M.L. Rosenthal, nos llevaría a una malinterpretación de la poética de Duncan, cuyo verdadero propósito en este poema se centra en el 'meadow' como escenario de todo lo que va a desarrollar en *The Opening of the Field*.

El término 'bounds' lo utiliza Robert Duncan dentro de este poema con el sentido de limitar la confusión. Sin embargo, a lo largo de su actividad poética el término 'boundary' también aparece con numerosas acepciones, aunque generalmente señale la frontera que marca el acceso a la visión poética y también como límite entre las cosas conocidas y desconocidas¹⁵. De hecho, el poema no puede estar determinado por contornos, sus únicos límites derivan de las posibilidades humanas, de la capacidad en la recepción de esa experiencia y, como vemos aquí, para delimitar cierta confusión que pueda provenir de esas palabras que *bailen* en el interior del poema. Estos límites, por supuesto, no se adscriben a la idea de un poema cerrado sino, por el contrario, los únicos límites que se debe permitir un poeta proyectivista no son otros que los de su propia capacidad, con el fin de llegar a ese 'field': 'We arrive in poems at the condition of life most viable and most primal in our own lives.'¹⁶ Se está reclamando un tono que vaya en consonancia con el flujo de la propia vida y del propio poema.

Esta frescura que reclama Robert Creeley es a la que se refiere Robert Duncan con la última estrofa, otorgándole al poema una fuerza casi invisible y casi dotándolo de fuerzas ocultas, 'that is a place of first permission/ everlasting omen of what is'. Para Duncan el permiso es una complacencia que se recibe y en *The Years As Catches* lo compara con la 'poetic license': 'It was the promise of a feeling I had found in certain poems and the permission given for feeling in poetry —what men called 'poetic license'— that turned me towards creative writing in my adolescence.'¹⁷ Es necesario un permiso, como el que Dante había pedido a Virgilio en su búsqueda de Beatrice y altos conocimientos, para introducirse en el poema. Este es un poema que al final se convierte en un 'omen', e igualmente llega a ser una definición misma de la poesía, conectando con el sentido imperecedero de ella como algo que se escucha y lee y que será reactivado generación tras generación, 'the poem can give its permission 'to experience life' to its reader, but it is also that reader's 'permission to live' which endows the poem anew with meaning'¹⁹.

A través de este contacto y enriquecimiento mutuo, el poeta ha intentado mostrarnos su concepto de 'field' con palabras paralelas como 'meadow', 'pasture' o 'hall', concluyendo con la representación de un lugar que tiene todas las trazas de convertirse en un espacio de re-creación, donde se puede viajar libremente, reordenar las palabras y aclarar las confusiones. En definitiva,

'meadow' y palabras afines nos remiten a un espacio extenso y amplio como sinónimos de una 'composition by field' totalmente posible y generadora de inmensas posibilidades.

En 'Often I Am Permitted To Return To a Meadow' no se nos muestran todos los artificios tipográficos que van a caracterizar muchos de sus poemas, que están bajo la sombra de 'Projective Verse'. El primer poema de *The Opening of the Field* ha sido enteramente dirigido a plasmar la intención del libro, a colocar un 'field' donde se desarrollen las distintas derivaciones posteriores.

Podemos afirmar que la unión de elementos que apreciamos en el poema da lugar a un campo abierto y orgánico donde se deben entrelazar el hombre y todas las cosas en general. La asociación de la palabra 'meadow' a poema tiene un notable sentido poético, con el fin de que nos acerquemos al locus poético bajo una cierta sensación de luminosidad, belleza y lugar adecuado a la tranquilidad final donde se siembran y recogen palabras e ideas. Duncan no se acerca al poema, según sus propias palabras, con la intención de comunicar con el lector, ni siquiera con el fin de entrar en contacto con un auditorio que responda con aplausos a la lectura de un poema. Posiblemente el texto poético, como tal, tenga incidencia en el lector, pero no es su preocupación inmediata. Su verdadera intención, manifestada a lo largo de este poema que hemos comentado, es considerar el 'field' como un lugar donde trabaja el poeta y como locus donde se encuentra a sí mismo 'trying to focus on some imaginary place, running back a track to find what's going in this life'¹⁹.

No es tanto un proceso que podamos calificar total y absolutamente de personal, como el prestar una coherencia al poema final. Cualquier cosa puede entrar en su campo de acción, todo lo que pertenece al universo puede tener ahí su lugar. De esta manera, no se explota la personalidad de uno por sí misma, sino que se ejercita la propia vida en el interior del lenguaje ya que es su medio ideal de aclarar sus sentimientos, ideas y la profundidad de su imaginación. Con ello se evita lo que Jones denominaría como 'pitfall of rambling, self-satisfied patter and the resolute facility'²⁰, para conseguir apartarse del caos y conseguir una armonía que vaya clarificando sus propios propósitos.

Notas:

1. Jack, R. Cohn y Thomas J. O'Donnell, 'An Interview with Robert Duncan', *Contemporary Literature*, vol. 21, 4, Autumn 1980, pág. 531.
2. Esta primera versión del poema que comentamos ha aparecido con ocasión de la publicación de una serie de cartas de Robert Duncan dirigidas a su amigo y poeta Robin Blaser durante la década de los años cincuenta, 'Letters on Poetry and Poetics', *Ironwood 22*, vol. 11, 2, Fall 1983, pág. 133.
3. Robert Duncan, *The Opening of the Field*, New Directions, New York, 1973, pág. 7. Utilizaremos la nomenclatura (*OF*) para referirnos a este libro con la página correspondiente a continuación. Igualmente emplearemos (*D*) para su libro *Derivations*, Fulcrum Press, London, 1968.
4. A.K. Weatherhead, 'Robert Duncan and the Lyric', *Contemporary Literature*, vol. 16, 2, Spring 1975, pág. 164.
5. Cid Corman, *Projectile/Percussive/Prospective*, Aquila Pub., Isle of Skye, 1982, sin paginar.
6. Ron Silliman, 'Opening', *Maps*, 6, 1974, págs. 73-74.
7. Wendy McIntyre, 'Robert Duncan: The Actuality of Myth', *Open Letter*, 4, [second series], Spring 1973, pág. 51.
8. Robert Creeley, *A Sense of Measure*, Calder & Boyars, London, 1972, pág. 56.
9. Michael Davidson, 'A Book of First Things: *The Opening of the Field*', Robert J. Bertholf e Ivan W. Reid eds., *Robert Duncan. Scales of the Marvelous*, New Directions, New York, 1979, pág. 8.
10. Robert Duncan, en Jack R. Cohn y Thomas J. O'Donnell, 'An Interview with Robert Duncan', *ibid.*, vol. 21, 4, pág. 532.
11. Cfr. Wendy McIntyre, 'Robert Duncan: The Actuality of Myth', *ibid.*, pág. 52.
12. Norman M. Finkelstein, 'Robert Duncan, Poet of the Law', *Sagetrieb*, vol. 2, 1, Spring 1983, pág. 80.
13. Robert Duncan, en Ekbert Faas, 'An Interview with Robert Duncan', *Boundary 2*, vol. VIII, 2, Winter 1980, pág. 18.
14. M.L. Rosenthal, *The New Poets*, Oxford University Press, New York, 1967, pág. 176. El mismo Duncan arremete contra esta intención de convertir 'Often I Am Permitted...' en un poema confesional. Para él es solamente volver a un sueño, a un prado, a un poema como experiencia absoluta, es decir, como un hecho mismo.
15. Véase Rudolph L. Nelson, 'Edge of the Transcendent: The Poetry of Denise Levertov and Robert Duncan', *Southwest Review*, vol. LIV, Spring 1969, págs. 190-191, para ver la recurrencia de la metáfora que pueden proporcionar los términos 'bounds' o 'boundaries' en Duncan. Puede actuar, entre otras, como locus de atención del poeta, para mantenerse en guardia, como límites de cosas conocidas y desconocidas, como obstáculo para el acceso a 'fields' poéticos o, en temas teosóficos, para deslindar lo puro e inocente del egoísmo.
16. Robert Creeley, *A Sense of Measure*, pág. 62.
17. Robert Duncan, *The Years As Catches*, Oyez Press, Berkeley, 1966, pág. 1.
18. Michael André Bernstein, 'Bringing It All Back Home: Derivations and Quotations in Robert Duncan and the Poundian Tradition', *Sagetrieb*, vol. 1, 2, Fall 1982, pág. 182.
19. Ekbert Faas, 'An Interview with Robert Duncan', *ibid.*, pág. 5.
20. Peter Jones, *Introduction to 50 American Poets*, Pan Books, London, 1979, pág. 302.