

'VOICES' PARA TEJER LA CREACION POETICA

Manuel Brito

Universidad de La Laguna

ABSTRACT

The so-called 'loved voices' by Robert Duncan play an important role in his poetry and poetics. These voices come from his childhood and are involved in mysteries that warp and weave hidden secrets. Moreover, they permit the search for new meanings, associations, and correspondences with psychoanalytic implications where the imagination is essential for the poet/creator. Through the language and the dramatization of these voices, which may appear disguised as 'The Master of Rime', the 'lion', or 'the woman who resembles the sentence', we can notice a poetic course whose main premise is to find that song with 'μελ'os' to which the greeks and Carlyle also aspired.

El papel que desarrollan las 'voices' en la poesía y poética de Robert Duncan tiene su verdadero origen en el ambiente familiar en el que se educó. Los recuerdos infantiles más permanentes en su memoria se relacionan con las litografías coloreadas de templos egipcios y con las voces que hablaban de 'λογος' y 'nous'. Estas 'loved voices' aparecieron en su mente antes que cualquier comprensión de aquellos libros herméticos que le introducirían en el mundo oculto. Ejemplos de estos libros serían el *Isis Unveiled*, *The Secret Doctrine*, *The Golden Bough* o *Themis*. Estas mismas voces llegaron incluso antes que la comprensión misma de las palabras y para él se encontraban envueltas en misterios que tejían y destejían, de la misma manera que el ovillo de Penélope o las historias de Helena de Troya, secretos escondidos y que iban a posibilitar la consecución de una poética original. La búsqueda de significados, asociaciones y correspondencias viene, en consecuencia, de esta evolución de la mente durante la infancia, que encontrará su prolongación en el mundo adulto:

The roots and depths of mature thought, its creative sources, lie in childhood or even 'childish' things I have not put away but taken as enduring realities of my being... The seed of poetry itself sprang to life in the darkness of a ground of words heard and seen that were a congregation of sounds and figures previous to dictionary meanings... Like the poet, the child dwells not upon in the literal meanings of words but in the spirit that moves behind them, in the passionate reality of the outraging or insidiously rationalizing adult¹.

Desde sus poemas anteriores a la etapa en la que está involucrado con la 'composition by field' olsoniana, Robert Duncan utiliza las voces como elementos imprescindibles dentro de su creación poética. En *Heavenly City*, *Earthly City*, ya se refería a las voces que merodeaban por su ciudad poética, que el poeta debe ir ordenando y clarificando:

Dumbly I hear its voices,
 voices that merge in a chaos of other voices,
 murmur and surge of a bright confusion.
 The song, your voice that in my throat
 rises in praise of some pure spirit, lonely
 and yet lovely human aspiration, breaks
 in the chaos of a massd impurity².

El rol que en principio le asigna a las voces como principios que estaban o están latentes en sus recuerdos, e incluso sueños, es ampliado por Duncan a esas voces o personalidades creadoras que el poeta debe tener como referencia. El autor se encuentra inmerso dentro de una tradición, como diría Bernstein dentro de una 'constellation of masters'³, que va a requerir al poeta que se le escuche. La imaginación de Duncan, en cuanto a la aprehensión de distintas fuentes literarias, es claramente poundiana si atendemos al volumen de referencias intertextuales que se producen. Pero también hemos de tener presente que Duncan amplía el espectro de voces que se deberían oír, si lo comparamos con el mismo Pound. Robert Duncan se convierte en un poeta más ecléctico ya que no sólo asume el modernismo que Pound había elaborado en su teoría poética sino también, añadiendo a éste, poetas y creadores románticos. Así, por ejemplo, tenemos que Duncan hace variaciones sobre el tema de 'Arethusa' de Shelley en su poema 'Shelley's 'Arethusa' Set To New Measures' en el libro *Roots and Branches* (pág. 78). También llega a traducir 'Les Chimères' de Gerard de Nerval, cita a Keats o se interesa por poetas simbolistas como Baudelaire, en su poema 'After a Passage in Baudelaire' publicado también en *Roots and Branches* (pág. 77), y Verlaine, tal como podemos comprobar en el poema 'Saint Graal' de su libro *Bending the Bow* (pág. 55). Incluso Duncan llega más lejos y reconoce la importancia que tiene Wallace Stevens como vía para llegar a los románticos, 'a route back to the Romantic'⁴.

Duncan en su intento de conciliación de diversos elementos o doctrinas pertinentes para su poesía, también hace referencia al mismo Freud. Este le permite un análisis revelador y positivo de los sueños y *accidentes* verbales que suelen aparecer en las etimologías y retruécanos que utiliza. Es preciso, no obstante, matizar este contacto con Freud ya que para Duncan lo importante reside en la aclaración, hasta cierto punto, del procedimiento de asociaciones y ejecución del mismo proceso poético. El poeta, según Duncan, se acerca al poema o a su estudio como un documento oculto:

After Freud, we are aware that unwittingly we achieve our form. It is, whatever our mastery, the inevitable use we make of the speech that betrays ourselves and to our hunters (our readers) the spore of what we are becoming. I study what I write as I study out any mystery. A poem, mine or anothers, is an occult document, a body awaiting vivisection, analysis, X-rays⁵.

Es decir, el interés radica en la posibilidad de hallar significado a esas voces que se esconden en las palabras, en el lenguaje y en la misma 'consciousness'. El concepto de lo *inconsciente* no tiene mucho sentido para Duncan. El considera que si es verdaderamente inconsciente no produce imágenes, y si produce alguna imagen, por pequeña que sea, ya pasa a ser consciente porque el poeta puede utilizarlo. En este sentido, Duncan es más freudiano que jungiano al aceptar que, efectivamente, lo que existe es el subconsciente que actúa como reserva de lo consciente, que se puede llegar a manifestar mediante el sueño o reacciones imprevistas pero reveladoras. El inconsciente, en consecuencia, es una especie de vacío que hay que ir rellenando mediante la imaginación y en este sentido el poeta también va creando.

Solamente hemos pretendido dar un repaso muy general a esas relaciones que efectúa Robert Duncan y quizás más que ningún otro poeta proyectivista. El valor que se le pueda otorgar a la palabra estará sometida a estas consideraciones, a la necesidad de hacer una poesía particular e individual pero que —a la vez— se funde con voces de una tradición no muy alejada, junto con una poética más inmediata, como la 'melopoeia' de Pound, la adopción de un verso rápido y suelto como el de Williams y una continúa atención que se debe prestar dentro del proceso de creación poético al lenguaje.

Robert Duncan en su libro *Derivations* expresa que sería 'a good thing to begin a book with Blake's beginning HEAR THE VOICE OF THE BARD'⁶. Para él, ésta es la voz necesaria que se activa con la imaginación de cada oyente que comienza a soñar y tratar con sus cinco sentidos todo lo que está en movimiento, una voz que tenga resonancia o pertenencia a través de las tres hijas de Cronos. Y también es una voz dramática en el sentido de que el *yo* del poeta o creador entra en diálogo con la comunidad, Duncan es consciente de que esta comunidad se origina en la familia como núcleo principal pero que participa posteriormente del amplio campo del lenguaje, 'the making up of an imaginary realm in which the individual parents and infant participate in a community

that exists in a time larger than any individual life-time, in a language⁷. A través del lenguaje y por medio de la voz, la dramatización, que se lleva a cabo en una composición poética, implica su participación dentro del proceso que no está sujeto a ideas apriorísticas, sino únicamente sometida a las posibles extensiones emocionales que se pueden derivar del mismo proceso. En su larga serie de poemas titulada 'The Structure of Rime' son las 'persons of the poem', voces dramáticas, las que se remiten a aspectos formales de la creación poética disfrazadas bajo máscaras como 'The woman who resembles the sentence', 'The Master of Rime', la de un 'lion', etc. Duncan considera este hecho como una evocación que se torna presente, igual que aparece alguna circunstancia o conexión que se efectúa en el nivel cerebral. La elección de estas voces y el lenguaje estarían conectados al propio curso vital que se está siguiendo; con esto queremos decir que Duncan vincula virtualmente cualquier tipo de elección al arte, todo está integrado en el ser y en el proceso poético, marcando de alguna forma el carácter de la vida del creador durante esos años. Se trata de un problema de elección:

If you really want to be with a person just this once, just these years, then that's the character of those years. And I do then, in reincarnation terms, I find 'that' is real to me... And that I have faith in. Yes⁸.

Arte y vida, por consiguiente, para Robert Duncan van unidos pero si queremos que los dos avancen no se pueden circunscribir a nociones convencionales que contaminen y estrechen el campo de visión del arte y la poesía. Duncan lucha contra el gusto impuesto por parte de la academia, contra la razón y las reglas como únicas fuentes iluminadoras del quehacer literario, ya que hay fuerzas dentro del claroscuro que cooperan, existe el 'world of thought and feeling in which we may participate but not dominate, where we are used by things even as we use them'⁹. Este quizá sea el aspecto más sobresaliente de estas voces. Ya en su poema 'Four Pictures of the Real Universe', y dentro de la sección 'The Closet', se refiere a esa necesidad de atender a la música escondida, que coincidiría con la armonía de la esfera griega, con el 'μελος' al que alude Carlyle en *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, o con la 'melopoeia' poundiana:

And does not the spirit attend secretly
the music that is hidden away from me,
chords that hold the stars in their courses,
outfoldings of sound from the seed of first light?
Were it not for the orders of music hidden
we should be claimd by the preponderant void. (*OF*, pág. 39.)

Es necesario, por tanto, descubrir y desarrollar esas voces y esa armonía con el fin de poder articular la alegría del universo y conseguir la 'song' poética.

En este estadio se producen también correspondencias psíquicas donde se comienzan a mezclar y cruzar conceptos o ideas y referencias a toda una tradición poética que hay que saber ordenar. Este tipo de consideraciones son las causantes de que podamos observar el mundo poético de Duncan como un mundo que puede ir más allá del entendimiento racional o asequible objetivamente ya que, en cierto modo, trasciende al poeta por sus fuertes vinculaciones metafísicas. No obstante, Duncan siempre se refiere a la necesidad de que veamos el poema como un ente con vida propia teniendo en cuenta dos factores. En primer lugar, que estas características no son óbice para que el poema sea y exista como producto del hombre. Y, en segundo lugar, que no siendo independiente, lo que ocurre es que el poeta se va encontrando dentro del proceso de su creación con personajes que se pueden imaginar a sí mismos y el poeta limitarse a plasmarlo. El lenguaje se convierte también en un poder, es decir, en un ente vivo que no se puede manipular, sino que debe prestar atención a su propio desarrollo, a sus propias relaciones orgánicas y a la misma armonía que ha de resultar de él. Para Levertov, el escribir poesía es un proceso de descubrimiento, revelador, que tiene que poseer una música inherente, 'the music of correspondences, the music of escape'¹⁰.

Duncan comparte este punto de vista y también nos expresa que el poeta realmente se llega a convertir en el médium de esas voces, que se manifiestan misteriosas y a la vez inevitables. Y la explicación que nos ofrece el mismo Duncan ya tiene connotaciones metafísicas cuando se refiere a lo que se mueve entre el autor y su producto creativo: estos dos tienen su propia respiración, 'but there is the third: the inspiration, the breath of Creation, Spiritus Sanctus, moving between the creator breathing and the breath of his creature'. (*BB*, pág. viii.) Este tipo de inspiración es para Duncan la capacidad que se tiene para poder introducirse en la experiencia visionaria que permita despertar sensaciones y transformar las palabras:

—the poet's voice, a whole beauty of the man Olson,
 lifting us up into
where the disturbance is, where the words
 awaken
sensory chains between being and being,
 inner acknowledgements
of the fiery masters- there
 like stellar bees my senses swarmed.
Here, again, I have come close upon what harm?
 where the honey is,
charmd by the consideration of his
 particular form,
as by lines in the poem charmd. (*RB*, págs. 51-52.)

La voz del poeta, nos da a entender Duncan, solamente vibra y vuelve a despertar lo que yace dormido. La actitud del poeta se reaviva con la voz de los artistas que le han precedido y que están latentes en los recuerdos. Es verdad

que el poema se convierte en la voz particular del poeta, pero debido a su carácter orgánico forma parte del universo, o al menos debe integrarse en el todo. Por inercia el poema también llega a incidir en el mismo poeta, permitiendo éste que las ideas o conceptos que desprende el poema le *posean*, desafiando potencialmente un nuevo destino y quizá las convenciones: 'the quickening of vowels and consonants, the sequence and hidden design of voice and image that followed the sequence of emotion and intellection belonged now to an eternal order that challenged all other timely conventions.' Por este camino, Duncan se aproxima a intentar captar ese 'μελος' y esas 'hidden voices' que se esconden en el orden universal. Muchos críticos se refieren a él exclusivamente como un poeta con aspiraciones cósmicas o como poeta visionario; el mismo Stephen Stepanchev se muestra apodíctico al respecto: 'Robert Duncan is a poet of cosmic consciousness whose mystical raptures transport him into areas of spirit where the Many are One, where all forms have their Original being, both Good and Evil. As a visionary, he has a bridge-building, time-binding, and space-binding imagination.'¹² Este es un tipo de afirmaciones o declaraciones que son más bien propias de antologías o biografías donde hay que resumir en pocas páginas toda la poética de un autor. Pero tenemos que seguir insistiendo en que para Robert Duncan esa 'cosmic consciousness' tiene su antecedente paradigmático en el 'μελος' griego y más cercano en el de Thomas Carlyle cuando estudió a los poetas Dante y Shakespeare deteniéndose especialmente en el carácter musical de la poesía, que no se debe ceñir exclusivamente a la palabra sino extenderse a todas las partes interesadas como, por ejemplo, al corazón, al pensamiento, a las articulaciones y asociaciones de éste, etc. Duncan no hace más que armonizar esas voces latentes, descubrir su *melodía* oculta y, sobre todo, transferir ese carácter de infinitud que debería ser característico de la poesía. El poeta, para Duncan, es capaz de introducirse en ese mundo de notas cósmicas, en la armonía de la esfera griega. Está cualificado para descubrir que existe un mundo real, a ese nivel, pero que proviene directamente de sus sentidos corporales. En cierta forma, se dirige a esa búsqueda de la verdad poética, de un lenguaje que sepa expresar la esencia de nuestra propia vida y convertirlo en una canción. El se fija fundamentalmente en este pasaje de Carlyle que se alinea a la perfección con el carácter orgánico que le desea imprimir a sus creaciones literarias:

Los griegos idearon armonías de las esferas; era el sentimiento que tenían de la interna estructura de la Naturaleza; de que el alma de todas sus voces eran perfectas notas musicales. Llamemos, pues, a la poesía pensamiento musical. El poeta es el que piensa de esa manera. En el fondo gira todavía sobre el poder intelectual; el poeta lo es más o menos, según su sinceridad. Penetrad profundamente en el interior de las cosas y las veréis y penetraréis musicalmente.¹³

Aquí aparecen los mismos conceptos que se repiten una y otra vez en la poética de Duncan: estructura interna, voces, intelecto, visión, sinceridad y armonía. Para poder penetrar, tal como lo sugiere Carlyle, en la profundidad de las cosas, Duncan utiliza el recurso de la imaginación. Su preocupación por ésta se remonta al menos hasta 1947, año en que apareció 'Medieval Scenes' donde el poeta se disfrazaba de David para luchar en contra de Goliath, como 'weaver of tapestries', o como amante. Pero el papel que desarrolla y cumple la imaginación nos los clarifica en *The Opening of the Field*, 'There is a woman who resembles the sentence. She has a place in my memory that moves language. Her voice comes across the waters from a shore I don't know to a shore I know, and is translated into words belonging to the poem.' (OF, pág. 12.) El mover el lenguaje es una lucha que Duncan compara con la visión que tuvo Jacob con la escala y su lucha con el ángel. La escala a nivel bíblico se interpreta como la unión que hay entre el cielo y la tierra y, por extensión, Duncan la convierte en la unión que hay entre razón e ideal, dos elementos que están presentes e implícitos en la experiencia humana. La lucha con el ángel es para él una lucha con la sintaxis del mundo en correspondencia con la coordinación del lenguaje humano. La poesía se va convirtiendo progresivamente en una lucha con la 'Form' para liberar la misma 'Form'¹⁴. La imaginación convierte al poeta en un medio 'for an inspiration and mysterious voice' como diría Hammond de la poesía de Creeley¹⁵, capaz de trasladarla al mundo real en el que vive. Y éste mundo de la realidad para el poeta no es otro que el poema, que es donde se debe definir la poesía:

An absolute scale of resemblance and disresemblance establishes measures in the actual world...

The actual stars moving are music in the real world. This is the meaning of the music of the spheres. (OF, pág. 13.)

La escala, como podemos observar, oscila entre la 'resemblance', definida por él mismo en una carta a Jack Spicer como el 'place' poético donde se puede producir el restruécano o la repetición de sonidos y palabras, y la 'disresemblance' donde casi no se repite ningún sonido¹⁶. Estos elementos que hay que ordenar pueden provenir de fuentes del mundo clásico pero también se pueden prolongar hasta conversaciones de la calle, canciones infantiles... en suma, sonidos que están latentes u ocultos en la memoria o mente del poeta. El verdadero diseño del poema comienza en esta etapa, con la percepción de una confusión que hay que ir aclarando progresivamente, y a la que debe encontrarse su lugar adecuado en la *música* del poema. Jack Spicer, compañero de Duncan durante algunos años, llega al extremo de calificar el poema como un objeto dictado casi automáticamente. Incluso expresa su deseo de llevar el lenguaje poético a los límites extremos de la comprensión, 'NON-SENSE IS A FORM OF MAGIC'¹⁷. Sin embargo, el mundo duncaniano es

verdaderamente un mundo trascendente que quizá se encuentre más allá de la racionalización en algunos de sus supuestos, pero la meta a la que aspira no se aleja en demasía de su naturaleza física y su lenguaje —ora apasionado ora delicadamente lírico— se remite a reconocer los diversos significados donde se reconoce que el poema está actuando. La intervención inmediata es la implicación total en la experiencia y 'consciousness' del ser, en la misma vida:

Wherever we watch, concordances appear.
From the living apprehension, the given and giving melos,
melodies thereof - in what scale?

.....
There is no life that does not rise
melodic from scales of the marvelous.

(*RB*, págs. 42-43.)

Lo importante para Duncan es articular y penetrar en las profundidades de las cosas y poner de relieve el rito mágico/oculto que se pueda hallar en el 'μέλος'. La imaginación de Duncan está lo suficientemente provista de referencias que ocupan un amplio espectro, que van desde la Biblia, la herencia greco-latina, la cultura medieval y el romanticismo hasta llegar al mismo Ezra Pound, para que se pueda dar forma a esa necesidad de volver a reconstituir continuamente las sensaciones, amores y lugares del propio poeta. Lo mágico, o la comprensión que tengamos de ello, está presente y activo en la misma actividad de escribir; el oír su presencia, como pretende Duncan, le lleva a esa transfiguración de la que habla Ann Mandel de otro proyectivista como Robert Creeley, 'acts of love, of writing, become rites of transfiguration, to charm one out of being'¹⁸.

Muchas de las energías y poderes que surgen en los poemas de Robert Duncan parecen emanar de fuerzas ocultas, aunque realmente responden a su voluntad poética. Esta se mueve y activa por definiciones enteramente humanas que le afectan de manera inmediata; nociones como justicia, amor o sabiduría no es difícil encontrarlas dentro de sus poemas. Y esta voluntad creativa o poética que no está forjada en la inspiración repentina, sino en el trabajo arduo y constante y en el estudio concienzudo, permiten probablemente que se considere al poeta como un ser heroico/profético (en palabras de Carlyle) o divino según Duncan:

It is because, in devotion to the art or in self-indulgence, we shape
our selves, that this shaping, this making, by which we are poets or
makaris, is divine. Thru which we divine the image of a man¹⁹.

Esta declaración no se refiere a la religión sino al proceso de creación. El poema para Duncan a diferencia de Ginsberg, por ejemplo, no está dirigido a comunicar la voz de Dios y no hay una concepción estrictamente religiosa. Lo divino para Duncan consiste en la revelación de un proceso que está tutelado por presencias tales como Cristo, Apolo o Helios, como había sucedido en poemas como 'Toward a Shaman' o 'The Venice Poem'. Además, el sentido de creación para él es un todo que está en continua cooperación e interdependencia y donde el lenguaje tiene el compromiso de encontrar un universo que también iría en correspondencia con nuestro universo psíquico. Ya Heidegger se había acercado a la noción de un ser presente, 'dasein', tomado como centro, como origen y que se convierte en transparente a través del reconocimiento de la función constitutiva del lenguaje²⁰. Aparte de sernos útil como medio de estudio, la función más relevante del lenguaje quizá sea su facultad de materializar el universo, de poder otorgar un nombre a cada objeto y, dentro de este contexto, el poeta siente la necesidad cada vez más imperante de estar en el interior del lenguaje, de ser curioso e investigar el universo, sin dejar de interesarse o indagar en sus propias actividades, llevándonos a través de este camino a la 'openness' deseada.

En este sentido, Robert Duncan se muestra coincidente con Jack Spicer en la necesidad de acercarse al poema no en busca de la resolución de posibles problemas personales, sino simplemente 'to discover an experience of language'²¹. Dentro de este campo es donde podemos encontrar, en la poesía de Duncan, una voz creativa que 'recapitulates the Creation'²². Y esto se produce en su intención de abarcar el yo y su entorno/universo, describiéndonos el proceso que sigue su escritura, apreciado tanto en sus poemas como en su labor ensayística.

No es extraño que Gilbert Sorrentino apoye la idea de un Duncan que se nos manifiesta como 'magician or priest'²³, ya como ejecutante de ese rito creativo e irreplicable en que se convierte para él la poesía, ya como firmante de un producto que no se ha preconcebido anteriormente sino que ha sido un desarrollo de los dones que asisten al poeta. El atractivo de esas voces que se mezclaban en su infancia, conforme iban apareciendo y aprendiendo las palabras, o los mismos sueños que venían y se mostraban como enviados del sol, se han captado y transformado de una manera armoniosa en 'songs' que obedecen, según Duncan, a las medidas que establece el corazón:

...and now he sings or it is
the light singing, the voice
shaking, in the throes of the coming melody,
resonances of meaning exceeding what we
understand, words freed from their origins,

obedient to tongues (sparks) (burning)
speech- flames outreaching the heart's measure. (GW, pág. 12.)
(GW, pág. 12.)

Notas

1. Robert Duncan, *The Truth and Life of Myth*, The Sumac Press, Fremont, 1968, pág. 13.
2. Robert Duncan, *Heavenly City, Earthly City*, Ben Porter, Berkeley, 1947, pág. 22. A partir de este momento utilizaremos las siguientes nomenclaturas para las obras primarias de Robert Duncan: (*OF*) cuando nos refiramos a *The Opening of the Field* (1960); (*RB*) para *Roots and Branches* (1964); (*BB*) para referirnos a *Bending the Bow* (1968) y (*GW*) en lo que respecta a *Ground Work* (1984). Todas estas obras publicadas por New Directions en New York.
3. Michael André Bernstein, 'Bringing It All Back Home: Derivations and Quotations in Robert Duncan and the Poundian Tradition', *Sagetrieb*, vol. 1, n.º 2, Fall 1982, pág. 184. Esta constelación es amplísima y se convierte en la justificación que el propio Duncan se aplica de "derivative poet". Paradójicamente, combina la 'high rhetoric' de los románticos como, por ejemplo, Shelley, y el modernismo poundiano con las enseñanzas de acercamiento a la realidad de Gertrude Stein que Duncan llevara a cabo en la primera mitad de los años cincuenta. Esta quizá sea una de las diferencias sustanciales que se puede apreciar entre los poetas proyectivistas y Robert Duncan. Ron Silliman justifica este aspecto diciéndonos que Duncan es 'thoroughly a creature of the auditory imagination' y que los sonidos son su manera 'of making decisions within the writing', lo que justificaría en cierta forma ese amplio interés duncaniano (cfr. Ron Silliman, 'Opening', *Maps*, 6, 1974, pág. 76).
4. Robert Duncan, 'From a Notebook. 11/1/54', *Black Mountain Review*, vol. 2, n.º 5, Summer 1955, pág. 209.
5. Robert Duncan, 'Pages from a Notebook', en Donald M. Allen ed., *The New American Poetry*, Grove Press, New York, 1960, pág. 400.
6. Robert Duncan, 'Figures of Speech', *Derivations. Selected Poems 1940-1950*, Fulcrum Press, London, 1968, pág. 102.
7. Robert Duncan, 'H. D. Book, Part I, Rites of Participation', *Caterpillar*, 1, October 1967, pág. 10.
8. Robert Duncan, en Steve Abbott y Aaron Shurin, 'Interview/Workshop with Robert Duncan', *Soup*, 1980, pág. 79.
9. Robert Duncan, 'Ideas of the Meaning of Form', *Kulchur*, vol. 1, n.º 4, Winter 1961, pág. 62.
10. Denise Levertov, 'Origins of a Poem: A Reverence for Life', *Michigan Quarterly Review*, 7, 1968.
11. Robert Duncan, 'H.D. Book, Part I, Chapter 1', *Coyote's Journal*, 5/6, 1966, págs. 29-30.
12. Stephen Stepanchev, 'Robert Duncan', *American Poetry since 1945*, Harper & Row, New York, 1967, pág. 145.
13. Thomas Carlyle, *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, [tomo I], Ediciones Henrich, Barcelona, 1907, pág. 107.
14. Cfr. Robert Duncan, *The Truth and Life of Myth*, pág. 16.
15. John G. Hammond, *Robert Creeley's Art and Its Background*, University Microfilm International, Ann Arbor, 1984, pág. 84.
16. Robert Duncan hace un pequeño comentario a este hecho con ocasión de un curso que iba a impartir sobre 'Poetics of Grammar', incluyendo este tema como asunto a tratar, véase 'Letters on Poetry and Poetics', *Ironwood* 22, vol. 11, 2, Fall 1983, págs. 97-98. Por otra parte, Norman Finkelstein analiza más detenidamente las diferencias y similitudes entre Spicer y Duncan, enfatizando la radicalidad a la que se vio abocado Spicer, 'Cranky, admonitory, haunted, Spicer's work presents as unified a poetic as Duncan's, but carefully avoids the sweeping gestures of order and coherence that have become the distinguishing mark of even the most open of Duncan's poetic fields. Spicer's sincere distrust of the

'VOICES' PARA TEJER LA CREACION POETICA

totalizing impulse in both Romantic and Modernist poetry leads him to a poetic of disruption and difference, of radical otherness and possession, in which the poet is far less the willing spokesman for the sublime than its unsuspecting victim.', "Princely Manipulations of the Real" or "A Noise in the Head of the Prince": Duncan and Spicer on Poetic Composition', *Sagetrieb*, vol. 4, n.º 2/3, Fall/Winter 1985, pág. 210.

17. Jack Spicer, 'Letters to Graham MacIntosh', *Caterpillar*, n.º 12, July 1970, pág. 109.
18. Ann Mandel, *Measures; Robert Creeley's Poetry*, Beaver Kosmos Folio, n.º 6, The Coach House Press, Toronto, 1974, sin paginar.
19. Robert Duncan, *Caesar's Gate. Poems 1949-1950*, Sand Dollar, Berkeley, 1972, pág. xlvi.
20. Martin Heidegger, *On the Way To Language*, Harper & Row, New York, 1971, págs. 124-135. Para Heidegger el lenguaje se remite al mismo lenguaje, no se refiere a algo exterior o previo a sí mismo sino que incluso va descubriendo al mismo ser, y éste es posible sólo a través del lenguaje, 'language as speaking comes into its own and thus speaks 'qua' language.', pág. 124.
21. Michael Davidson, 'Incarnations of Jack Spicer: **Heads of the Town Up To the Aether**', *Boundary 2*, vol. VI, n.º 1, Fall 1977, pág. 123.
22. Mark Rudman, 'Sometimes a Painful Existing', *Ironwood 22*, vol. 11, n.º 2, Fall 1983, pág. 171.
23. Gilbert Sorrentino, en la reseña de *The Opening of the Field* realizada en *Yugen*, 8, pág. 14.