

UNA DANZA PARA LA MELODIA POETICA

Manuel Brito

Universidad de La Laguna

ABSTRACT

The image of the 'dance' or 'dancer' conveys various aspects that link up with the literary purposes in Robert Duncan's works. Among those we have to emphasize his tendency to associate the movements of the body with those of the words, revealing clues and suggestions in both of them. The assimilation is centered largely on the fact that as in the dance the movements are always changing and they are altered by the dynamism of the energy that comes from its acts, also, it has to pursue this kind of kinetic on the poetic level in order to find the renewal and vision of a poetry that is in process. We can find the metaphor of the 'dance' in the main anthologies of Robert Duncan and perhaps the definitive poem is 'The Dance'

La mayor parte de la crítica que se ha acercado a la obra de Robert Duncan ha coincidido en catalogarla como *innovadora*, señalando la riqueza de elementos que la componen, lo que ha conducido, a su vez, a considerar a Duncan como uno de los poetas más profundos, complejos y significativos de la moderna poesía norteamericana. Mientras sus poemas constituyen claramente una respuesta directa e inmediata (aunque no sencilla) a su propia experiencia multifásica, su poética tan diversa como laberíntica, refleja principios estéticos que se hallan en constante evolución. Y, precisamente, una de las palabras o metáforas favoritas que podemos encontrar en su poesía y en su poética quizás sea el término 'dance'. La imagen del bailarín conlleva para Duncan diversos aspectos concomitantes con sus intenciones literarias, entre las que debemos destacar su tendencia a describir los movimientos del cuerpo asociándolos a los de las palabras, revelándonos claves y sugerencias de ambos. La asimilación que se trata de conseguir está centrada en que, así como en la danza los movimientos son siempre cambiantes y alterados por el

dinamismo de la energía que se desprende de sus actos, también se debe perseguir esta misma cinética a nivel poético para que nos lleve a la renovación y a la visión de una poesía que se encuentra en pleno proceso.

Anäis Nin nos relata en su diario, correspondiente a enero de 1941, que la danza para Duncan, aún cuando éste no tenía una formación académica, ya formaba parte inherente y esencial en su creatividad. De sus palabras podemos destacar los principales elementos que nos ayudan a definir la metáfora de la danza y su significación para Robert Duncan:

Una vez más, el fecundo laberinto lleno de habitaciones, células, vibraciones, percusiones, repercusiones. Es curioso que otros crean que cambiamos, que no sean capaces de seguir nuestros veloces giros, que se muestren casi desconfiados de los rápidos cambios de nuestro arte de vivir, de nuestras transformaciones, de nuestra fluidez. En cambio, tanto para él (Duncan) como para mí, esa multiplicidad de yoes no es más que un rico espectáculo, un juego en el que nos divertimos y no nos asombra.¹

En este párrafo están implícitos todos los términos en que coincidieron Nin y Duncan, es decir, *danza, transformación, fluidez, movimiento, etc.* Términos, además, que tienden a esa evolución continua por la que está clamando Duncan para su poesía. Dentro de este tipo de testimonios podemos encontrar el deseo de hacer del poema un diseño que se está reconstruyendo continuamente, que avance hacia adelante a través de la interacción que se puede producir entre los diversos elementos que lo componen; a fin de cuentas un terreno o 'field' donde la mente puede multiplicar su capacidad de asociación. Y también, por supuesto, donde se pueda percibir una energía en movimiento que se caracterice por su fuerza creadora.

Este carácter de transformación que ocurre dentro del poema es un hecho que Robert Duncan ya llevaba a cabo en los poemas correspondientes a la etapa anterior de estrecha vinculación con la 'composition by field' y que son aquellos que aparecen recopilados en *Derivations* (1968). Efectivamente, el poema titulado 'An Essay at War' deja traslucir elementos que se solidificarán especialmente durante los años sesenta:

The design of a poem
constantly
under reconstruction,
changing, pusht forward;
alternations of sound, sensations;
the mind dance
wherein thot shows its pattern;
a proposition;
in movement.

El artista, según nos da a entender Williams a través de su poesía, no puede ajustarse a patrones convencionales y la única meta es acercarse a la concreción lo más posible. Sin embargo, para él y los proyectivistas lo importante es el momento de la composición, caracterizado por el relativismo que se producía en su interior. En Williams era una teoría inmediata por dos razones: en primer lugar, por haberse puesto en boga durante su época; y, en segundo lugar, por su preparación eminentemente científica, que le venía de sus estudios de medicina. La aceptación de la teoría de la relatividad de Einstein le llevó a aplicarla en diversos aspectos poéticos como, por ejemplo, el ritmo y la rima. El poema, para él, al igual que las concreciones a las que tiende en sus poemas, ‘undergoes continual change, yet at the same time, is characterized by a unique form.’⁴ Esta forma única, efectivamente, es el resultado del proceso poético que para Duncan se llega a convertir en inamovible ya que cualquier alteración en el producto final conllevaría el inicio de nuevos poemas o formas. En este sentido, el verse implicado en este proceso parece ser una característica común a Williams y Duncan. El primero declara en *Selected Letters* que ‘I did not theorize directly when I was writing but went wherever the design forced me to go.’⁵ El mismo Duncan, de manera similar se acerca a esta noción para describir dicho proceso:

The dancer comes into the dance when loses his consciousness of his own initiative, what he is doing, feeling or thinking, and enters the consciousness of the dance’s initiative, taking feeling and thought there. The self-consciousness is not lost in the void but in the transcendent consciousness of the dance.⁶

Los dos poetas están expresando la necesidad de completar y vivir el proceso de creación en sí mismo, de ir descubriéndolo por el amor del mismo progreso cuyo final puede ser imprevisible. Esto contrasta claramente con la imagen del poeta como controlador e inspirador último de la forma y contenido resultante. Su diferencia sería mayor con los *New Critics*, quienes habían utilizado el poema como un campo de pruebas donde comprobar las habilidades potenciales tanto del escritor como del lector. Sin embargo, en William C. Williams y Robert Duncan asistimos sin aseveraciones predeterminadas o dogmáticas. Williams nos ofrece las claves formales de su poesía que, en ciertos aspectos, suponen una concomitancia básica con lo que podemos encontrar en el verso proyectivo de Charles Olson o Robert Duncan. Williams nos habla de terminar de acuerdo con el ritmo propio del habla, de ir averiguando aspectos o formas que son las verdaderamente importantes en el poema:

The rhythmic unit usually came to me in a lyrical outburst. I wanted it to look that way on a page. I didn’t go in for long lines

because of my nervous nature. I couldn't. The rhythmic pace was the pace of speech, and wrote. I was discovering, pressed by some violent mood. The lines were short, 'not' studied. Very frequently the first draft was the final draft by the time I reached the third boo.⁷

Del mismo modo, la intención de Duncan es que todos los 'drafts' de los que habla Williams se convierten en definitivos y lleguen a ser la forma final. Los dos están de acuerdo en considerar la disposición de los diversos elementos dentro del verso como una parte muy importante de su poesía, elementos que danzan armónicamente y actúan orgánicamente convergiendo la imaginación, el lenguaje y otros materiales en el cosmos del poema. Esto nos lleva a pensar en la inevitable fusión que ocurre entre la mente del poeta y su producto.

La imagen de la danza ya había sido utilizada anteriormente por los poetas simbolistas como emblema del poema artefacto.⁸ En su afán por liberar el arte de las restricciones de la versificación tradicional, los simbolistas demandaban una poesía que evocara y sugiriera, superando lo formalmente objetivo e intentando introducirse en técnicas que se recrearan en la 'consciousness' humana. No obstante, el poema para ellos es una forma autosuficiente que aspira a la máxima belleza, pero que se torna externa al propio poeta, y su proceso de composición debe tener una forma artística determinada, con una estructura cerrada que se va a oponer claramente a la apertura reivindicada por Charles Olson y sus compañeros proyectivistas. Concretamente, Duncan prefiere fijarse en el proceso que sigue el universo a nivel cósmico, donde elementos como movimiento, acción y cambio definen la nueva utilización que se va a otorgar al concepto de danza. A Duncan lo que sí le interesa de los simbolistas es el hecho de prestar atención a la música, más que a la precisión que se puede percibir en otras artes como la escultura o arquitectura, ya que ello lleva implícito uno de los elementos fundamentales que se advierten en el cosmos: su melodía, o más precisamente, el concepto del 'μελος' griego. Una melodía que también tiene relación con el concepto de 'mythpoesis' que él desarrolla en su intento de abarcar o llegar a la música de la esferas por la que clamaban los griegos. Y, por otra parte, hay un deseo de aprehender esa melodía que proviene de voces o sonidos que le llegan desde la infancia, de las mismas canciones que cantaban su madre o de los mismos cuentos que recitaba cuando era niño y que, con el paso del tiempo, se van convirtiendo en una especie de demiurgo que ha de ser descifrado y desvelado. En el prefacio que Robert Duncan escribió para la poetisa Helen Adams no pierde ocasión de recurrir una vez más al término *danza*.

Y lo hace para explicar este poema órfico, esa música interior o melodía íntima que es la que la 'higher mind' debe revelarnos:

The melodic invention of the Orphic poem would so move us in the tone leading of its vowels that we escape from the feet that are dancing and our intelligence is reborn awakened by the unexpected shifts of the poems.⁹

Duncan sigue haciendo hincapié en ese movimiento y en esa danza de los elementos intervinientes en el poema que, como tales, deben ir en consonancia con las múltiples facetas que pueda proporcionar la imaginación. La actividad de ésta provoca un alejamiento de cualquier tipo de mecanicidad consciente para incidir en lo cambiante e intercambiable de la experiencia. También Williams habla de imaginación y danza como elementos paralelos. En uno de los aforismos aparecidos en su libro *Kora in Hell* llega a afirmar que ‘Out of bitterness itself the clear wine of imagination will be pressed and the dance prosper thereby.’¹⁰ La ruptura de la logicidad de los ‘events’ motivada, fundamentalmente, por el deseo de Williams de prestar atención a cada una de las partes o a cada una de la particularidades podría llevar una especie de ambigüedad o indeterminación que, para Tashjian se llega a resolver, ya que ‘ultimately, the destruction of logic, causing confusion, chaos, and opacity, is an invitation to the dance, which offers its own patterned movement.’¹¹ Para Williams, los objetos que se encuentran en la naturaleza tienen claras asociaciones y dependencias entre ellos mismos. De esta misma manera, el poema se compone de elementos plenamente unidos, de modo que palabras o sílabas están *formados* por su asociación con los sonidos de los elementos que les circundan. En consecuencia, el orden que se debería seguir es similar al de la naturaleza, es decir, un orden orgánico de interdependencia, donde se intente profundizar en las particularidades de cada uno de ellos. En el poema de Duncan podemos apreciar igualmente este deseo de interacción de unos elementos con otros. Todo esto es consecuencia de operar en un ‘open field’ que se pretende que no tenga límites:

The poem depends utterly on its composition as movement, and I’ve had the temerity again to write beyond my means, to let content after content rise like a spectre of dis-union to disfigure whatever aesthetic right thing there will be. But there is the impulse from which every thing springs —and had I not obeyd it I would have come to... to what? Let this be the mid-passage of the book. The oldest dream of the field is there —of the children dancing— a field without boundaries within which a little ring.¹²

La vinculación del poeta con la figura de la danza también es recogida por Robert Graves. El se refiere principalmente a los valores que se han ido añadiendo al término *poesía* a lo largo de los siglos. Según relata en su famoso libro *The White Goddess*, todas las sociedades totémicas de la antigua Europa participaban de las danzas de manera periódica y ahí

surgía el gran tema de la poesía, que no era otro que la vida, muerte y resurrección del ‘Spirit of the Year’, el hijo de la diosa y el amante. La etimología que ha investigado Graves ayuda a esta vinculación clara entre danza y poesía:

Originally, the poet was the leader of a totem-society of religious dancers. His verses —versus is a Latin word corresponding to the greek ‘strophe’ and means ‘a turning’— were danced around an altar or in a sacred enclosure and each verse started a new turn or movement in the dance. The word ‘ballad’ has the same origin: it is a dance poem, from the Latin ‘ballare’, to dance.¹³

La relación que establece Robert Graves es bastante ilustrativa. Duncan amplía esta idea y también suele utilizar al mismo nivel simbólico las figuras del fuego y el árbol como imágenes análogas a la de la danza. Sus principales valores consisten en la representación de la variación, la ramificación y el movimiento hacia formas que se van descubriendo, en una poesía que se presenta multifásica. En la etapa de ‘composition by field’ en Robert Duncan, es decir, desde 1957 en adelante aproximadamente, encontramos alusiones a la danza como idea preeminente de un mundo donde es necesario que nos introduzcamos para materializar el riesgo de la experiencia, de que sintamos un universo que no está inerte ni muerto. Por ejemplo, en *The Opening of the Field* la danza aparece como el lugar al que se refiere para encontrar los secretos del ‘field’ poético aludiendo a ‘children’s game/ of ring a round of roses told.’ (OF, pág. 7) En el siguiente poema de la misma danza se convierte en ‘the joy that excedes pleasure’, (OF, pág. 8) cuando se ejecuta en el ‘meadow’, en el proceso del poema. También se nos puede mostrar como clara metáfora de lo que podemos encontrar, ‘In the Dance you turn from your steps cross visibly thru the original mess-messages of created music, imprints, notes, chosen scales, lives, gestures,’ (OF, pág. 20). La consideración de que él pertenece a una tradición de autores pero también a una comunidad actual hace que se torne en un llamamiento a los poetas para que se unan en esta danza: ‘O poet!.../ move into the dance Whose bonds men hold/ holy: the Light/ life lights in like eyes,’ (OF, pág. 37). Una de las sentencias más contundentes a este respecto nos la ofrece Duncan citando el evangelio gnóstico de St. John at Ephesus, ‘If you have not entered the dance, you mistake the event.’ (OF, pág. 41) Con esto intenta incitarnos a que nos integremos totalmente en nuestra experiencia, que concibamos el universo y el poema de manera abierta pero también en juego y armonía con los diversos elementos que lo componen. Los mismos elementos del pasado también danzan con vigor actualizado cuando quedan contrastados con situaciones de nuestra contemporaneidad. Con la figura de la danza no hace más que confirmar la recurrencia de esos principios en un campo abierto donde

también tiene cabida lo inesperado, el reconocer lo escondido que quizás se convierta en la misma razón de escribir, 'Yes, though I contrive the mind's measure/ and wrest doctrine from old lore,/ it's to win particular hearts,/ to stir an abiding affection for this music,/ as if a host of readers will join the Beloved/ ready to dance with me, it's for the/ unthinking/ ready thing I'm writing these poems,' (*OF*, pág. 61). La imagen de la danza sigue apareciendo en *The Opening of the Field* como, por ejemplo, en su poema 'Bone Dance', o como referencia a Louis Zukofsky en un poema de homenaje a este poeta con los siguientes versos, 'the words courteously/ dancing, to lose the sense, thus/ and return, thus, in time to see/ 'God is/ 'but one's deepest conviction—/ 'your art, its use,' (*OF*, pág. 90).

En su siguiente libro, *Roots and Branches*, surge asimismo el motivo de la danza, esta vez a través de las enseñanzas de Coleridge para ejercer la poesía. 'While dancing/ to reach round/ forward to what is behind and to find/ through Coleridge's side/ some likely/ remembrance of me.' (*RB*, págs. 25-26) Y, por supuesto, también se manifiesta la afinidad entre la danza y una poesía abierta sujeta a muchos cambios pero que —a la vez— sigue siendo una, 'O song of the many changes,/ Song of the one thing,/ I have only this song to send/ to take my place among the dancers,' (*RB*, pág. 115).

En *Bending the Bow* el poeta juega dentro de una sintaxis complicada, superponiendo estructuras con el fin de que las palabras estén liberadas. El artista, según él, juega con silencios y retruécanos, o imágenes diferentes en un contexto que parece 'out of order' aunque solamente es para revelarnos la validez potencial de todos los órdenes. Si éstos alguna vez aparecen discordantes, seguramente es porque habrá una explicación en un 'order of orders' superior: 'Were all in harmony to our ears, we would dwell in the dreadful smugness in which our mere human rationality relegates what it cannot cope with to the 'irrational', as if the totality of creation were without ratios. Praise then the interruption of our composure, the image that comes to fit we cannot for, the juncture in the music that appears discordant.' (*BB*, págs. ix-x) Pero también puede surgir en un soneto de amor para Aquél que le motiva a bailar o hacer poesía, 'love too delighting in His numbers/ keeps time so that our feet/ dance to be true to the count,' (*BB*, pág. 5). Y, por último, vuelve a manifestarse como válido para el rescate de la antigua sabiduría y su presencia poética, '...as the poets takes up/ measures of an old intoxication that leads into poetry,/ not 'square' dancing, but moving figures,/ the ages and various personae of an ald drama...' (*BB*, págs. 117-118)

De su último libro, *Ground Work* y en relación con el tema de la danza, tenemos que hacer resaltar su texto titulado 'The Presence of the Dance/ The Resolution of the Music' donde se alude a la danza con frases como 'It's a question of this music. A question of music for him. His muse. Meant for him.' (*GW*, pág. 163) O también implicando la variedad y

cambio que produce la danza ya que a través de ella 'it became possible to change places,' (*GW*, pág. 159). O, simplemente, la necesidad de su existencia: 'there must be a company of dances to make life,' (*GW*, pág. 160) para terminar identificando melodía y danza: 'I thought of the melody as the continuation of an Identity in a number of ways— coming into the Presence of the Dance.' (*GW*, pág. 164)

Para la realización plena de todas estas intenciones desplegadas a lo largo de sus últimas producciones poéticas, Duncan sigue una vía imaginativa que va descubriendo y explorando las cosas del universo y aquello que se esconde al hombre si no presta una cuidadosa atención. El poema en sí mismo es una danza que se desarrolla en conjunción con todos los demás poemas que componen el universo literario. De la seguridad que él tiene al declarar que el poema no puede tener un final concluyente, se desprende la actuación orgánica del poema en asociación con todos los demás y de ahí la necesidad que tiene de llevar a cabo series abiertas de poemas como los 'Passages' o 'The Structure of Rime', donde los temas y la dirección a la que se dirigen permanecen indeterminados. Este tipo de incertidumbre es la característica más importante de la poesía de Robert Duncan. Los lectores de su obra tienen que corresponder con este afán de interacción que se produce no sólo entre los poemas sino entre los mismos elementos de un poema. Ser participantes de esa corriente de vida que fluye en el cosmos es una de la premisas indispensables para que tanto autor como lector se integren en la danza. De este tipo de consideraciones hay numerosos casos dentro de los poetas proyectivistas. Así, por ejemplo, Robert Creeley en su libro *A Sense of Measure* es determinante al asegurar que 'Poems are very specific kind of dancing',¹⁴ con lo que quiere sugerir una melodía que nos guía y acompaña por los diferentes estratos que van caracterizando el movimiento del poema. Este movimiento es el que nos podría llevar a un paisaje compuesto de personajes, acciones o sueños que nos llegan directamente de los elementos del poema y también, fundamentalmente, de la palabra, que se nos muestra como un principio importantísimo en el papel que debe desarrollar la imaginación. Williams también se había fijado en el valor que tenía otorgar a la palabra o al mismo lenguaje que nos rodea. Intentar sintonizar y fusionar en nuestra mente ese lenguaje cercano que supieron atisbar los poetas antiguos. Y la imaginación es el catalizador decisivo tanto en el poeta como en el oyente: 'Nowadays the elements of that language are set down as heard and the imagination of the listener and of the poet are left free to mingle in the dance.'¹⁵

Las palabras para Creeley, y en eso se muestra heideggeriano, sirven para convertir el mundo en realidad, y a través de ellas se va descifrando la existencia, pues las palabras devienen en elementos abiertos a las percepciones, aparte de pertenecer intrínsecamente al escritor:

Words
are
pleasure.
All
words.¹⁶

Robert Duncan en su libro poemas *Letters* (1958) ya hablaba de esta imagen como de alguien de quien nos enamoramos y el poeta trata de encontrar o, simplemente, la halla a su alrededor, siempre a partir de su experiencia inmediata. En este texto poético, Robert Duncan habla como si cortejara la llegada de la Poesía, en mayúsculas, y desde luego la contempla como danza de las palabras que armonizan con la melodía y que sólo es capaz de despertar al *hacedor* ('maker', en su sentido arcaico de poeta):

The image of what I am talking about begins to come: it is a fair land, a life, a language. And we, poets, are made up by it —it is a maker— and we in turn ourselves up are of it. It is a poem, a Lady, it is Poetry. How are we to judge her? we are in love and we seek everywhere. Where we find her we are, like lovers, transformed and exclaim— hear how the bell notes of her presence sound here! see where the words dance as she passes. (*D*, pág. 106)

Dentro de este contexto, a veces aparecen en las entrevistas que se le han hecho algunas alusiones a la intuición, elemento que permite que los pasos de la danza poética se armonicen, y que hace referencia a los números de pasos que entran en el poema en relación con la medida que se da en el interior del mismo: 'the poet had his intuition to see how those numbers are moving and so does the reader.' El realmente se siente 'thrown back on the numbers'¹⁷ y cree poder reconocer al poeta porque su intuición de la medida es tan exacta que excede cualquier tipo de cálculo consciente en la composición. Hasta cierto punto, coloca al poema como un producto cuya elaboración pertenece más al campo donde se perciben ideas o verdades sin necesidad del proceso de razonamiento. Es una manera de proceder que nos tiene que remitir, consecuentemente, al ensayo de Charles Olson 'Projective Verse', donde se nos decía que una percepción conduce directamente a otra posterior. Y Duncan se limita a plasmarlo en sus poemas:

It is the Star Betelgeuse, Alpha Orionis
pouring its light within the depths,
a single note its sphere, each
'word' a severd distinct thing, Eternity

already gone up into MUST MUST MUST'
 the Poet, his heart urgent,
 leaping beyond him, writes: 'MOVE,
 INSTANTER, ON ANOTHER!'¹⁸

En este poema tenemos casi parafraseada la frase de Olson que motivó tantos y diferentes poemas de Creeley, Dorn o el mismo Duncan. En principio, parece que vamos más allá de los límites de la comprensión. Su intención es que nos incluyamos en esa dinámica del cambio y que adoptemos la misma actitud que tenemos al manejar nuestros pies o nuestro comportamiento inconsciente. Lo que se debería lograr es que la 'measure' o cálculo de cada uno sea una comprobación de que el mundo existe y tiene un orden. Jack Spicer también participa de esta idea de obtener la medida o 'count' en el poema casi sin ser conscientes de ello. Pone el ejemplo de la adaptación necesaria entre el 'partner' y su acompañante como hecho coincidente con el autor y las palabras, aunque este tipo de acomodación para él es de tipo inspirativo o totalmente externo:

It's the rhythm between you and the source of the poetry. And you have to dodge here, and it has to dodge there, and all of that, and you're going to make some missteps— and maybe the source is just as bad as you are, I've never been able to figure that out. I mean, this Martian, this ghost, this whatever the hell it is, may be just as dumb in its own way as you are— and may misstep too. But since when you're dancing worry about where you misstep, not your partner does, and you try to adjust your step to your partner's, so it is in this horrible —sometimes— interlocking of you and the poem.¹⁹

La referencia spiceriana es al ritmo, que es la esencia de la danza; para él es un ritmo que procede del exterior, no de las palabra o las ideas. Para Duncan y los proyectivistas, sin embargo, el ritmo se proyecta desde el propio ser de cada uno, es un desciframiento de la dicotomía que pueda existir entre el mundo interno y externo. La forma que genera la danza de las palabras se convierte en un poema que simultáneamente prolonga sus tentáculos por la mente. El poema deja traslucir las verdaderas intenciones del poeta, es el 'made place' que podemos encontrar en 'Often I Am Permitted To Return To a Meadow' y es la musa inspiradora, ya en forma de 'First Beloved' o 'The Lady', quien lo lleva por distintos derroteros pero siempre *permitiéndole* entrar en el 'field', donde se puedan fusionar las estrellas del mundo físico con la forma espiritual: 'In the map of stars we began to map our selves. Our projection of what we are was also a first poetry. A first making of a thing or image that projected spiritual form.'²⁰ Y todo esto tiene su origen, en gran parte, en sus sueños o hechos

infantiles, de modo que no es extraño encontrarnos con frecuentes alusiones a niños que danzan y que buscan esa 'lonely psyche' que debe estar siempre presente:

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 thru the boy to the king
that in the caves of history dreams.
Round and round the children turn. (*OF*, pág. 68)

La presencia de la infancia es un hecho constatado en sus principales colecciones de poemas. En *The Opening of the Field*, por ejemplo, se comienza aludiendo a la infancia que rememora antiguas danzas en el 'meadow' para terminar con un poema como 'Food for Fire, Food for Thought', donde se vuelve a insistir en que 'we are close to childhood, so easily purged.' Las imágenes de esta época se despiertan en la mente adulta y se convierten en espejos de lo real. Las imágenes llegan a la imaginación evocando un mundo en términos de un lenguaje que se manifiesta y se muestra totalmente vivo. Las palabras en Duncan se deberían observar como agentes mediadores de sentimientos personales, como parte fundamental de la composición del poema y llevando en sí mismas el conocimiento del universo. El universo se torna mediante la imaginación en 'great Work or language, life itself its voice, and all that the poet felt, heard, saw and sensed, in the world about him or in himself was a language he must come to read, just as each art had its particular language of images, sounds or movements in which meaning were evoked.'²¹ Estas palabras arrancan de sus primeras lecturas de poetas ocultistas como Yeats, de visionarios como Blake o de la teúrgia o escuela filosófica de Madame Blavatsky. La principal danza que le atrajo desde un principio fueron las correspondencias, en el nivel de las metáforas o los símiles, que podría conllevar el juego con el lenguaje, que es compatible con imágenes primigenias y eternas como agentes y poderes que actúan en todo el universo. Duncan, a través de estas consideraciones, se ve abocado como persona sensible, descubridora de un mundo que se sitúa más allá de las convenciones puras de relaciones simples, a un mundo donde es necesario dotar a las palabras de un significado. Y se siente atraído, como él mismo insinúa, 'in part by love of the Dance that can begin in words—this is the Art! and in part... to serve Poetry itself; obedient to a voice that descends in the language.'²² Evidentemente, con esta frase Duncan desea ir más allá de la utilización que se da a las palabras con significados ya adquiridos. El poeta, según él, debería despojarse de esas palabras de segunda mano y dejarse guiar por el proceso mismo del poema.

Este énfasis en el proceso tiene su continuación en la consciencia de que también se debe dotar a este proceso de un conocimiento del cuerpo físico ya que también es parte activa dentro de él. Así, por ejemplo, la mano actúa como catalizador y medio a través del cual los brazos y el torso entran en el movimiento del poema. Sería una prolongación física del cuerpo, que arrancaría de la concepción que los griegos tenían de la música relacionada con una teoría de la fisonomía. Ellos la identificaban con un mecanismo de las diferentes partes del cuerpo que se llevan a cabo de manera refleja. Efectivamente, los griegos para explicar el 'μελος' se referían al papel coordinador, pero a la vez coexistente, que se produce en las articulaciones de las manos o los dedos. En Duncan vemos que el movimiento, como tal, de vocales, consonantes y sílabas a través de la palabra sólo prueba que la palabra existe, pero el movimiento en sí, la danza, se produce en la mente del poeta y en su composición. Lo que sí se ha despertado en los escritores, o al menos eso intenta Olson, es un renovado interés por la cinética de las palabras:

To the syllables as the eyes and fingers of his medium, to the nouns and verbs as the torso and limbs, to the connectives as the ankles and wrists of speech, and to his total use in any given go as more than the sum of any of these parts or of their relevances to each other, as a dance which has achieved its implicit form is more than the body and its movements, is, actually, that thing we used to call the beauty of it.²³

No solamente se sitúan a este nivel las relaciones del cuerpo con la poesía sino también tenemos que recordar la importancia de la respiración, del corazón y del oído en el proceso de ejecución del poema. La implicación del cuerpo, para Duncan, se lleva a cabo en su intervención a través del cerebro, del corazón y del sistema nervioso. Mike Weaver simplifica la cuestión definiendo concretamente a lo que se refiere la interrelación que se puede establecer entre esa concepción fisiológica olsoniana y el mismo acto poético diciendo: 'man in general walks, the poet dances.'²⁴ El poeta debe hacer correlaciones armoniosas a partir de su cuerpo, donde realmente se origina la condición profunda y visceral que se proyecta en el 'field'. Y al mismo tiempo ésta se revela a través del contenido del mensaje o de los elementos heurísticos que se reflejan en la forma final.

El poema más definitorio en relación con la danza, dentro de la poesía de Robert Duncan, es el que lleva por título 'The Dance'. Publicado en *The Opening of the Field*, pero escrito en 1956, contiene las premisas fundamentales que señalan la metáfora de la danza como una analogía para la exposición del proceso poético. Como elemento característico

tenemos la presencia del 'meadow', que es el poema donde se lleva a cabo dicho proceso. Se interpone un pasaje en prosa con las formas de verso que se han empleado a lo largo del poema. Y en lo formal se vuelve a utilizar la 'terminal juncture', esto es, el paso de un verso a otro como si fuéramos casi rodando, en busca de la conclusión del 'statement' iniciado. También aparece un paréntesis abierto que no se cierra; e incluso puntos suspensivos, o el mismo título que se utiliza como primer verso.

El movimiento de los diferentes versos se acerca a la visión de una danza ejecutada con palabras. Para

ello, se utilizan técnicas como espacios en blanco o 'terminal junctures', que se intentan adaptar al movimiento sincopado que debería existir en la danza:

THE DANCE

from its dancers circulates among the other
dancers. This
would-have-been feverish cool excess of
movement makes
each man hit the pitch co-
ordinate. (*OF*, pág. 8)

La danza que se pretende conseguir por parte de Duncan aparece contextualizada en un artículo suyo titulado 'Notes on Poetics Regarding Olson's *Maximus*', donde se refiere al término poundiano 'logopeia'. El tipo de consideraciones que se hace aquí se podrían aplicar a esta danza que se persigue:

He (Pound) describes the new mode (outside of this reference to the 'dance') in terms of 'placement and displacement'; as if he were attempting to convey or define the dance 'as it is seen' (a series of photographd positions of the body playing upon one's visual expectations). 'It is the latest come, and perhaps most tricky and

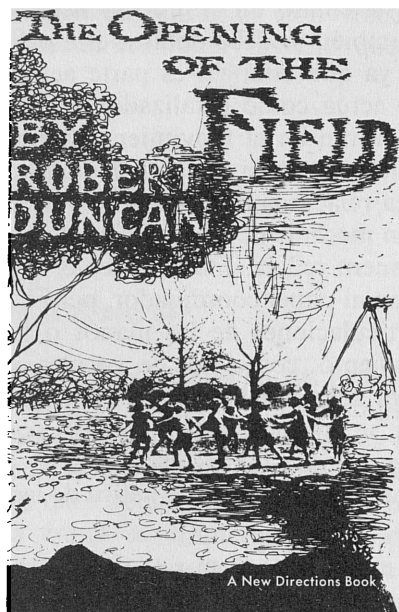


Ilustración de Jess Collins para la primera edición de *The Opening of the Field*.

undependable mode.’ Of course, tricky and undependable to the eye (seen as an aesthetics of arrangements); as we find in difficult to translate our image in the mirror (the body seen) into the language of movement.²⁵

Duncan particularmente confía más en una danza que surja del mismo cuerpo, que aunque sea inconsciente sabe que va medida y coordinada con el tiempo. Y no es una métrica definitiva, sólo una ilustración de lo que podemos esperar de sus intenciones. Una danza que en algunos momentos se muestra ‘rocking’²⁶, con el oxímoron del cuarto verso por esos guiones que nos hacen rodar de palabra en palabra: ‘would-have-been feverish cool excess.’ También podemos movernos por medio de retruécanos como ‘pitch’, que aparece en el sexto verso, ya que puede ser aplicable al paso de danza pero también puede considerarse nota musical ya que ‘the dancers not only leap and land on the ground in unison; they manifest their joy through a union of their voices.’²⁷ Como podemos apreciar, el interés de Duncan radica en que estemos atentos y participemos en los diferentes saltos y juegos que puedan provenir de la misma cinética del poema. Los siguientes versos nos traen la correlación que existe en lo orgánico, en cuanto a la semejanza entre el proceso poético y el proceso de la naturaleza:

The dancers
mimic flowers — root stem stamen and petal
our words are,
our articulations, our
measures.

It is the joy that exceeds pleasure. (*OF*, pág. 8)

La identificación entre la dos danzas es un reflejo observable por la sensibilidad del poeta. Las palabras se han convertido en la articulación de ese proceso mental que reverbera en el poema. La analogía se produce entre flor y poema y, por otra parte, entre las palabras y las diferentes partes de la flor, elementos éstos que curiosamente no están separados por comas y aumentan aún más el sentido de unidad en que se convertirá el producto final. Otra de la características de este poema que nos ofrece Duncan radica en el diálogo que se establece entre el poeta y una mujer, en numerosos escritos suyos referenciada como la Shekinah cabalística. En cierto modo, ésta es la motivadora del *permiso* inicial para entrar en el ‘meadow’ y la que va a calificar el lugar en el que se introduce y para qué sirve:

‘You have passed the count, she said

or I understood from her eyes. Now
old Friedl has grown so lovely in my years,

I remember only the truth.
I swear by my yearning.

'You have conquered the yearning, she said
The numbers have entered your feet
turn turn turn
'When you're real gone, boy, sweet boy...
Where have I gone, Beloved?
Into the waltz, dancer. (*OF*, pág. 8)

Lo significativo es que los números entren en sus pies, que sean producto de la misma dinámica de la danza, y en lo que respecta a la poesía que los sonidos y las palabras se armonicen proyectados a partir del cuerpo del poeta. El 'meadow' aparece endulzado por las circunvalaciones de los danzarines, lo que nos recuerda un ensayo que escribió sobre Dante titulado *The Sweetness and Greatness of Dante's Divine Comedy*. Esta es una dulzura que se remite a su polémica con Spicer ya que éste clamaba por la amargura y Duncan por la dulzura o, más concretamente, por la ambivalencia que pueda producir el claroscuro como presencia poética, una mezcla de luz y sombras que él creía que era más cercana a la vida. La conexión de la dulzura con Dante viene a través de la frase de éste 'dolce stil novo' que para Duncan se ha convertido en 'part of my idea of what my tradition in poetry was.' De todas formas, el 'meadow' se endulza por la propia danza poética que se ejecuta en él, 'the meadow is a field of thought, isn't it, and it's a field of poetry, so you sweeten the poetry in dancing it.'²⁵

La referencia a Rubens que aparece en el poema forma parte del ritual de la danza que plasmara el pintor flamenco en un cuadro suyo. La alegría y el regocijo presiden la energía del poema, que se despreocupa de alegorías o símbolos donde se dificulte la comprensión. Lo importante, igual que el cuadro de Rubens titulado *La Kermesse*, es la vitalidad y el alejamiento de la artificialidad que se pudiera conseguir a través de técnicas convencionales, tal como le había sucedido en la pintura a Brueghel, o a los poetas tradicionalistas en lo poético. Quizás por esta razón se recuerde la orden de Olson:

Maximus calld us to dance the Man. (*OF*, pág. 9)

El factor acumulativo cultural se ensancha con la presencia de Whitman, añadida a Rubens y Olson/Maximus,²⁹ y es una presencia apegada también a la hierba/prado que se corresponde con nuestra 'human greenness' (*OF*, pág. 9). La parte de descanso, necesario después

de la danza, la coloca Duncan antes de adentrarnos en un pasaje en prosa y lo hace con una especie de monólogo que viene después del acto poético:

I see now a radiance.
The dancers are gone.
They lie in heaps, exhausted,
dead tired we say.
They'll sleep until noon.

But returned early
for the silence,
for the lovely pang that is
a flower,
round to the silent dance-ground. (*OF*, pág. 9)

Con la introducción del pasaje en prosa, Duncan hace que nos movamos con otra melodía. Intenta que sintonicemos con el ritmo de una corta narración de recuerdos que le sucedieron en 1945, cuando vivía en la comunidad de artistas de *Maverick Road*, con lo que se establece una actitud diferente. Como recuerdos que se reactualizan se utiliza también un verbo en pasado que contrasta claramente con el verbo en futuro del verso que sigue, oponiendo Duncan dos niveles de acercamiento, que es con el que se llega al término del poema:

I'll slip away before they're up.
and see the dew shining. (*OF*, pág. 9)

El ritual de la danza se ha cumplido y, como hemos podido observar, el poema se ha vertido sobre sí mismo, sobre su modo de composición, utilizando el tema de la poesía como pretexto. La danza de la mente queda plasmada en forma poética. Quizás una de las frases más concluyentes a este respecto sea la pronunciada en su último libro, *Ground Work*, donde parece que es permanente ese fuego fatuo que le persigue, 'the fire of the dance devours me,' (*GW*, pág. 162) considerando su 'making' como el testimonio de su creencia en un arte inclusivo que se ordena por su propia energía.

Cuando Sandra Sherwood analiza a Williams dice que para éste la imaginación era superior al raciocinio y a la lógica, de acuerdo con lo que aparece en su poema 'Asphodel, That Greeny Flower'.³⁰ La imaginación para Duncan, efectivamente, debe tener una fuerza vital, igual que se produce en Williams, como elemento esencial en la percepción y experiencia del hombre. Sus poemas no van en busca de deliberaciones o de respuestas a sus propias necesidades; son claramente una expresión de sus necesidades y de su vida. La imaginación es un elemento más dentro

del proceso de descubrimiento de la propia escritura que se une a los otros elementos intervinientes. La danza de todo esto lo persigue y arranca desde su infancia, completándose con obras y hechos de la mejor tradición. Surgen con fuerza vital y además, para Duncan, con valor de permanente futuro:

The open field, the dance and the presumption, the seeing the dark throne and the flooding of the underworld (the dream that my mother believed to be memory of a past life) seem now a prediction of what life will be, now a showing forth of some content of what life is, as in the Orphic mysteries the story of Persephone was shown in scenes. The restless dead, the impending past life, what had been cast away—a seed—sprouts and in the vital impulse would speak to us.³¹

Notas

1. Anais Nin, *Diario III*, tomo III, Editorial Bruguera, Barcelona, 1983, pág. 120.
2. Robert Duncan, *Derivations*, Fulcrum Press, London, 1968, pág. 9. Haremos uso de las nomenclaturas siguientes para referirnos a los libros de este autor: (*D*), para *Derivations*; (*OF*), en lo que respecta a *The Opening of the Field*, New Directions, New York, 1964; (*BB*), en lo que concierne a *Bending the Bow*, New Directions, New York, 1968 y (*GW*), para *Ground Work*, New Directions, New York, 1984.
3. William C. Williams, 'Sunday in the Park', *Paterson*, New Directions, New York, 1963, pág. 43.
4. George Bowering, 'Dance To a Measure', *Kulchur*, n.º 13, Spring 1964, pág. 7.
5. William Carlos Williams, *The Selected Letters of William C. Williams*, John C. Thirwall ed., McDowell, New York, 1957, pág. 331.
6. Robert Duncan, entrevistado en Howard Nemorov ed., 'Robert Duncan in Interview' *Contemporary American Poetry*, Voice of America Forum Lectures, Pág. 177.
7. William Carlos Williams, *I Wanted To Write a Poem*, Beacon Press, Boston, 1958, pág. 15.
8. Martha Sienicka, 'William Carlos Williams and Some Younger Poets', *Studia Anglica Poznaniensia*, Vol. 4, 1/2, 1972. págs. 183-193. Esta autora da un tratamiento más específico a la evolución del concepto *danza* desde los simbolistas hasta los modernistas. Según nuestro criterio, la concomitancia mayor, por parte de Duncan, arranca de los simbolistas ya que puede dar lugar a la reconciliación de los principales opuestos antitéticos como puede ser el alma y el cuerpo, el sujeto y el objeto, forma y contenido, lo concreto y lo ideal. Y de los modernistas recoge la necesidad de la existencia de un 'μελος' entre las palabras, en el mismo lenguaje. Para Charles Molesworth, el simbolismo duncaniano está fuertemente enraizado en Swedenborg (una de las fuentes de los simbolistas) por centrarse 'on a longing for a lost world of original wholeness' aunque en Duncan, 'the spirits don't come to bring him metaphors; the metaphors come to bring him the world of spirits'; el modernismo, al no tener estas connotaciones, la única trascendencia que admite es 'the power of the imagination as a human faculty', característica que también es aplicable a Duncan. Véase Charles Molesworth, 'Truth and Life and Robert Duncan', *Ironwood* 22, vol. 11, 2, Fall 1983, págs. 88-91.

9. Robert Duncan en el prefacio que realizó para Helen Adams, *Ballads*, Acadia Press, New York, 1964, sin paginar.
10. William Carlos Williams, *Kora in Hell, Improvisations*, City Lights Books, San Francisco, 1957, pág. 44.
11. Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 1975, pág. 98. Esta es una invitación a la danza en la que el lector participa junto a Williams generando lo que Tashjian denomina como 'open-field of images radiating throughout the work'.
12. Robert Duncan, 'Letters on Poetry and Poetics', *Ironwood 22*, vol. 11, 2, Fall 1983, pág. 119.
13. Robert Graves, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, Faber & Faber, London, 1961, pág. 422.
14. Robert Creeley, *A Sense of Measure*, Calder & Boyars, London, 1972, pág. 61.
15. William Carlos Williams, *Kora in Hell. Improvisations*, pág. 49.
16. Robert Creeley, *Pieces*, Charles Scribner's Sons, New York, 1969, pág. 37.
17. Robert Duncan, en conversación con Robert Creeley, 'A Sense of Measure', *Athanos*, 4, Spring 1973, pág. 47.
18. Robert Duncan, 'Passages 31 The Concert', *Tribunals 31-35*, Black Sparrow Press, Los Angeles, 1970, pág. 2.
19. Jack Spicer, 'The Vancouver Lectures', *Caterpillar*, 12, July 1970, pág. 183.
20. Robert Duncan, 'H. D. Book, From the Day Book', *Origin*, 10, July 1963, pág. 3.
21. Robert Duncan, 'H. D. Book, Part I, Chapter 5', *Stony Brook*, 1/2, Post-Fall 1968, pág. 13.
22. Robert Duncan, *As Testimony. The Poem and the Scene*, White Rabbitt Press, San Francisco, 1964, pág. 9.
23. Charles Olson, 'A Syllabary for a Dancer', *Maps*, 4, 1971, pág. 10.
24. Mike Weaver, *William C. Williams: The American Background*, Cambridge University Press, London, 1971, pág. 85.
25. Robert Duncan, 'Notes on Poetics Regarding Olson's *Maximus*', *The Poetics of New American Poetry*, Grove Press, New York, 1973 pág. 190.
26. George Butterick se refiere a este movimiento para indicarnos que a nivel poético se intenta seguir también la colocación de los pies poéticos de modo semejante a una danza, con un cuidadoso espaciamiento que sea miméticamente una danza, 'almost heel-toe, heel-toe'; 'Robert Duncan', *American Poets since World War II. Directory of Literary Biography*, Gale Research Co., Detroit, 1980, pág. 222.
27. Wendy McIntyre, 'The Logos of Robert Duncan', *Maps*, 6, 1974 pág. 94.
28. Robert Duncan entrevistado por Jack R. Cohn y Thomas J. O'Donnel, 'An Interview with Robert Duncan', *Contemporary Literature*, vol. 21, n.º 4, Autumn 1980, pág. 541.
29. En este sentido, Charles Altieri en su libro *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry During the 1960s*, Associated University Presses, New Jersey, 1979, pág. 168, asemeja la poesía de Duncan con la de Snyder ya que no son poesías didácticas que tengan la finalidad de resolver opuestos sino que son poesías acumulativas, que intentan armonizar las diversas partes de una danza, donde dichas partes se enriquecen unas a otras. A este proceso de estructura acumulativa, Jerome Rothenberg lo considera la forma retórica básica de la poesía primitiva (véase para ello su libro *Technicians of the Sacred. A Range of Poetry from Africa, America, Asia and Oceania*, Doubleday Co., New York, 1969, pág. 399 y ss.).
30. Sandra Sherwood, *The New Poetry of William C. Williams. Poetic Uses of Music and Dance*, University Microfilm International, Ann Arbor, 1980, pág. 109. En este poema, el asfódelo es la imagen de la imaginación contrapuesta a la imagen destructiva de la 'bomb', un producto de la ciencia.
31. Robert Duncan, 'H. D. Duncan, Part I, Chapter 5', *Stony Brook*, 1/2, pág. 19.