

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

**LA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA SENSIBLE  
EN LA OBRA DE DENISE LEVERTOV**

CRISTINA MARÍA GÁMEZ FERNÁNDEZ  
2005

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

**LA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA SENSIBLE  
EN LA OBRA DE DENISE LEVERTOV**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada por **Cristina María Gámez Fernández**

Dirigida por: Doctor **Bernhard Dietz Guerrero**  
Doctor **Antonio Ruiz Sánchez**

Vº Bº Los Directores

Dr. D. Bernhard Dietz Guerrero    Dr. D. Antonio Ruiz Sánchez

El Doctorando

Dña. Cristina María Gámez Fernández

Para mis abuelos,  
por mostrarme con su ejemplo vital  
la importancia de la honestidad con uno mismo,  
el trabajo realizado con esmero  
y el sacrificio por algo mejor.

## ÍNDICE

ÍNDICE .....	i
Lista de abreviaturas .....	iv
Agradecimientos .....	v
INTRODUCCIÓN.....	1

### I. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTO LITERARIO

<b>CAPÍTULO 1. La naturaleza de la experiencia. El fenómeno del conocimiento a través de la percepción sensorial .....</b>	<b>21</b>
1.1. Introducción: la naturaleza de la experiencia y el papel de la percepción sensorial en el arte poético .....	23
1.2. El conocimiento a través de la percepción sensible: corrientes filosóficas y aplicaciones literarias relevantes hasta el siglo XX .....	38
1.3. Aportaciones fenomenológicas relevantes sobre percepción y poesía en el siglo XX y el nuevo milenio .....	55
<b>CAPÍTULO 2. La figura de Denise Levertov en la escena literaria estadounidense durante la segunda mitad del siglo XX .....</b>	<b>69</b>
2.1. De la poesía europea al verso americano. Denise Levertov y otros emigrados literarios: T.S. Eliot, W.H. Auden y Thom Gunn.....	71
2.2. El modernismo de William Carlos Williams y otros objetivistas en la poética de Denise Levertov .....	84
2.3. La filiación de Denise Levertov al <i>Black Mountain Group</i> . La especial influencia de Robert Duncan.....	90
2.4. Concomitancias poéticas con el confesionalismo.....	97
2.5. La afinidad de la poesía de Levertov con la corriente de la <i>deep image</i>	100

<b>CAPÍTULO 3. Evolución vital y poética de Denise Levertov .....</b>	<b>103</b>
3.1. Formación europea y comienzos poéticos en Estados Unidos .....	105
3.2. El compromiso político y la danza triste de la poética levertoviana .....	117
3.3. Perdida en el bosque de la vida: la agonía poética de la autobiografía .....	129
3.4. Nuevos senderos estéticos: la reconciliación poética del bien y del mal.....	138
3.5. El desconocimiento del sabio: la poesía vivida de Denise Levertov .....	148

#### **CAPÍTULO 4. Perspectivas críticas sobre la producción poética de Denise**

<b>Levertov .....</b>	<b>157</b>
4.1. Panorámica general.....	159
4.2. Aportaciones sobre la poética de Denise Levertov.....	170
4.3. La poesía política y la percepción en la obra de Levertov .....	191
4.4. La poesía de Levertov desde la perspectiva ideológica del género .....	207
4.5. La dimensión religiosa en su obra y la importancia de la percepción ....	226
4.6. Otras aportaciones de carácter marginal.....	235

### **II. EL ABANICO CREADOR DE DENISE LEVERTOV A LA LUZ DE LAS EXPERIENCIAS INMEDIATAS**

<b>CAPÍTULO 5. La poética de la experiencia perceptiva .....</b>	<b>241</b>
5.1. El manifiesto poético de Denise Levertov. La interacción filosófica entre poesía y vida.....	243
5.2. Las cualidades del poeta y los atributos de su poesía. El arte y la vida .....	265
5.3. De la necesidad del silencio y la fragilidad de la palabra .....	284
5.4. Los elementos presentes en la revelación del misterio .....	297

<b>CAPÍTULO 6. La percepción del mundo: del cosmos al ser humano .....</b>	<b>315</b>
6.1. Praising the great web: la percepción de la entidad cósmica .....	317
6.2. Pobladores de otro orden: manifestaciones divinas en la gran red .....	333
6.3. Los instrumentos de exploración de la red:	
los sentidos y la imaginación .....	358
<b>CAPÍTULO 7. Diversas patologías sensoriales en la poesía</b>	
<b>de Denise Levertov .....</b>	<b>387</b>
7.1. Las consecuencias poéticas del entumecimiento sensorial .....	389
7.2. La percepción en las relaciones humanas:	
poemas amorosos y eróticos.....	421
7.3. La exploración poética de la ceguera .....	440
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>463</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....</b>	<b>475</b>

### **III. APÉNDICES**

Índice de poemas estudiados .....	515
Galería de imágenes .....	521

## ABREVIATURAS

### Poemarios:

<i>Early and Uncollected Poems</i>	EU
<i>Here and Now</i>	HN
<i>Overland to the Islands</i>	OI
<i>With Eyes at the Back of Our Heads</i>	EBH
<i>The Jacob's Ladder</i>	JL
<i>O Taste and See</i>	TS
<i>Relearning the Alphabet</i>	RA
<i>To Stay Alive</i>	SA
<i>Footprints</i>	FP
<i>The Freeing of the Dust</i>	FD
<i>Life in the Forest</i>	LF
<i>Candles in Babylon</i>	CB
<i>Oblique Prayers</i>	OP
<i>Breathing the Water</i>	BW
<i>A Door in the Hive</i>	DH
<i>Evening Train</i>	ET
<i>Sands of the Well</i>	SW
<i>This Great Unknowing</i>	GU

### Colecciones:

<i>Collected Earlier Poems</i>	CEP
<i>Poems 1960-1967</i>	P67
<i>Poems 1968-1972</i>	P72
<i>A Door in the Hive &amp; Evening Train</i>	H&T

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias, en primer lugar, a mis dos directores de tesis. A Bernhard Dietz Guerrero, por brindarme el consejo y la tutela de un verdadero maestro, y a Antonio Ruiz Sánchez, por su agudeza en las correcciones y su dedicación al trabajo bien hecho. También me gustaría agradecer a todos los miembros del Departamento de Filología Inglesa y Alemana su cálida acogida cuando me incorporé como becaria de Docencia hace cinco años y su afecto a partir de entonces. Me he sentido una más de este valioso grupo humano. En especial, Víctor Pavón, Marisa Pascual y Encarnación Requena han seguido mi evolución como persona y como investigadora con interés, y me han apoyado en momentos de flaqueza. Mis gracias sinceras.

Doy también gracias a la Junta de Andalucía por otorgarme una beca de FPI, sin cuya financiación no habría podido realizar este trabajo. Gracias a Albert Gelpi y su esposa Barbara, profesores de la universidad de Stanford, amigos y admiradores de Denise Levertov y su obra, quienes me brindaron su apoyo y su ayuda desinteresada como expertos. A Michael True del *Assumption College*, en Worcester, por sus valiosos consejos y su confianza en mi trabajo. Gracias a José Manuel Rodríguez Herrera, de la universidad de Las Palmas, por compartir conmigo de manera desprendida sus ideas y proyectos. Gracias a los archiveros Maggie Kimball, Pat White y Steven Mandeville-Gamble, del *Department of Special Collections and University Archives* en Stanford, por su ayuda y sabia orientación con los manuscritos de la poeta.

Mi agradecimiento más sincero a mis familias de acogida en Estados Unidos, sin cuya hospitalidad mis estancias de investigación no hubieran sido posibles. Las familias Barroll en Boston y Georgia en Palo Alto hicieron de mi visita una experiencia muy grata.

A Rafael Zafra, por demostrarme con su presencia que la dedicación y el esfuerzo siempre tienen recompensa. A todos mis amigos, en especial a M<sup>a</sup> José Ramos, Eugenia Díaz y Alfonso Zamorano, por su amistad y apoyo incondicional.



A mis padres, mi tía y mis hermanas, pilares diamantinos donde no sólo se sustentan las muchas horas de trabajo, esfuerzo e incertidumbre sobre el futuro, sino también mi propia vida.

What those of us whose lives are permeated  
by a sense of unremitting political emergency,  
and who are at the same time writers of poetry,  
most desire in our work, I think,  
is to attain to such osmosis of the personal and the public,  
of assertion and of song, that no one would be able  
to divide our poems into categories.  
That is, at any rate, my own probably  
unattainable goal...

*Denise Levertov*

## **INTRODUCCIÓN**

---

La ingente producción lírica de Denise Levertov sorprende a cualquiera que se acerque a sus páginas. De sus versos brotan reflexiones filosóficas en dosis concentradas, como si hubiesen sido guardadas en frascos templados con un oído exquisito. La poeta escribió más de veinte volúmenes de poesía, así como cuatro libros de prosa. Sólo los títulos de sus libros transmiten ya algunas de sus premisas vitales, como demuestra su simple enumeración: *The Double Image, Here and Now, Overland to the Islands, With Eyes at the Back of Our Heads, The Jacob's Ladder, O Taste and See, The Sorrow Dance, Relearning the Alphabet, To Stay Alive, Footprints, The Freeing of the Dust, Life in the Forest, Candles in Babylon, Oblique Prayers, Breathing the Water, A Door in the Hive, Evening Train, Sands of the Well* y *This Great Unknowing*. También ejercitó su vena como traductora con poetas franceses y bengalíes, dando lugar a publicaciones como *Guillevic. Selected Poems, Joubert. Black Iris* y *In Praise of Krishna. Songs from the Bengali*. Por otra parte,

hemos de recordar que sus escritos ensayísticos han sido comparados con la maestría de Ezra Pound en *ABC of Reading*. La publicación de estos libros de ensayo tenía lugar de forma pausada, cuando la poeta estimaba que sus reflexiones habían adquirido suficiente solidez, lo cual convierte en irremplazables títulos como *The Poet in the World*, *Light Up the Cave*, *New and Selected Essays* y *Tesserae*.

La poeta se trasladó a los Estados Unidos con veintidós años, recién casada con Mitch Goodman, un novelista de mérito que aún así siempre estuvo a su sombra. A partir de ese momento, la vida y la obra de Denise Levertov experimentaron un cambio radical. Sus poemas comenzaron a ser incluidos en antologías como piezas representativas de la poesía británica neorromántica, pese a que Levertov aspiraba a limar sus prominencias británicas dotando a sus composiciones de la frescura propia de los versos de William Carlos Williams. La fructífera relación entre estos poetas se halla recogida en *The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams*. Asimismo, la recién llegada conoció a través de su marido a algunos poetas del círculo del *Black Mountain Group*. Fueron en especial Robert Creeley y Robert Duncan quienes se situaron rápidamente en su mundo de referencias inmediatas. Testimonio inequívoco de la admiración mutua entre Levertov y Duncan es el libro salido a la luz recientemente, *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*, un extenso volumen que da fe de la estrecha relación de ambos poetas hasta su posterior distanciamiento por los años setenta, tras el que se produjo una ulterior reconciliación poco antes de la muerte de Duncan en 1988.

Los rasgos fundamentales de la poética de Levertov ya han sido apuntados en lo esencial por los estudiosos, a lo largo de más de cincuenta años de análisis crítico de su obra. Empero, cualquier neófito en el asunto debe empezar sabiendo que la poesía de Denise Levertov ha de proporcionarle una de las experiencias líricas más hondas y gratificantes que existen. La musicalidad de sus composiciones va siempre acompañada de su extraordinaria capacidad para crear imágenes nítidas y perfectas. El poder infinito de la imaginación y la revelación del misterio gobiernan el motor poético de Levertov. Asimismo, su compromiso la convierte en una poeta fuertemente imbricada con la realidad política y social, y esto se traduce en sus versos. La poesía comprometida arrasa con las imágenes límpidas y cristalinas que se

desprendían de las composiciones iniciales. En su lugar, el espacio poético se convierte en una geografía árida, inhóspita e imposible de discernir mediante los esquemas festivos previos. De esta poesía emergen las imágenes borrosas, los contornos difuminados, los silencios asolados y los estruendos más violentos. En medio de tales versos, la silueta del ser humano se deja ver, mutilada aunque no exenta de honor. El individuo queda reducido a sombras, pero amparado por un universo que se compadece de él y le brinda paliativos. La dignidad de la existencia humana y de la naturaleza que la cobija se convierte en un pilar basal en la poética de Levertov.

El objetivo fundamental de mi trabajo es realizar una interpretación global de su obra, que modifique, al cabo de una lectura original y rigurosa, algunos de los patrones de análisis que se han aplicado a su obra tradicionalmente. Albert Gelpi, crítico y amigo de la poeta, sentaba las bases de las principales líneas de estudio aplicadas a la obra de Levertov en el libro titulado *Denise Levertov. Selected Criticism*, editado por él en 1993. El volumen se encuentra dividido en cinco apartados, que regulan la ingente producción crítica seleccionada. La primera sección compila las reseñas más significativas. La segunda, titulada “Poetics”, recoge una selección cuidada de ensayos que definen los jalones propios en la andadura lírica de Levertov. La siguiente sección trata su poesía política. De forma sucesiva, los siguientes apartados se encargan de las cuestiones relativas al género y a la religión. La loable misión de Gelpi consistió en clarificar las tendencias críticas fundamentales que estaban profundizando en la poesía levertoviana y ponerlo de manifiesto.

Los estudios dedicados al análisis de la teoría poética de Levertov insisten en la importancia de la cotidianidad en su obra como vía de acceso a un mundo más trascendental. Los análisis volcados en el género anhelan encontrar poemas que traten cuestiones acerca de la identidad femenina. Denostada y alabada por igual, la poesía política de Levertov ha suscitado múltiples y variopintas opiniones. Los exámenes a los que ha sido sometida su poesía de temática comprometida denuncian que la carga lírica desaparece del poema, y que éste se convierte en zona catastrófica, plagada de muerte, de silencio o de estruendo y de bellas imágenes poéticas rotas.

Por su parte, la poesía religiosa ha sido el detonante de múltiples páginas críticas. En estos poemas, los estudiosos comprueban los problemas de fe que asaltaban a la poeta, destacando la técnica compositiva, que tiende a imitar estructuras propias de la eucaristía. En cada uno de estos acercamientos, las referencias implícitas a la percepción, entendida como forma auténtica de peregrinar por la existencia humana, emergen en los textos de manera constante. Sin embargo, la crítica ha centrado su atención de forma sistemática en el análisis de su obra desde un punto de vista temático, sin apreciar una organización superior a la que estén supeditados los estudios reducidos y parciales. Se ha buscado definir con distintos patrones una misma poesía, que a menudo se resiste a categorizaciones temáticas. De este modo, se han logrado conclusiones harto interesantes, aunque con frecuencia faltas de rigor en su aplicación integral.

En este sentido, los estudios levertovianos carecen de una perspectiva más totalizada y de una panorámica más detallada, apta para arrojar luz sobre su ingente producción poética. La misión fundamental de este trabajo reside, como se ha mencionado unas líneas más arriba, en revisar la obra de Denise Levertov desde una nueva perspectiva, basada en la importancia que la percepción y los procesos fisiológicos adquieren para la poeta como motor de creación lírica. La atención constante a la realidad cristaliza en poemas estrechamente ligados al momento presente, un instante en el que la poeta profundiza con actitud casi mística para alcanzar la infinitud. En estos procesos poéticos se ancla el valor esencial de la percepción sensorial, puente último que mantiene al ser humano, morador de los espacios poéticos levertovianos, ligado al universo.

En mi opinión, cualquier poesía, ya trate un tema u otro, está guiada por la orientación ética y estética de su autor. En el caso de Levertov, su obra abarca sin ambages las dos caras de la moneda. La ética y la estética se dan la mano en la presencia constante de percepciones sensoriales y fisiológicas, que permiten al sujeto poético y al lector compartir el espacio lírico sin claustrofobia. La percepción se constituye como un rasgo unificador que abarca toda su obra. La experiencia sensorial y los diversos procesos fisiológicos adquieren distintos estratos de

funcionamiento en su poesía. Por tanto, habrá varios ejes de análisis que se entrelazan en las páginas que siguen.

En primer lugar, se ha abordado el estudio de la cosmogonía poética que conforma la obra de Denise Levertov. Antes de centrarse en su producción, es necesario profundizar en las características que la definen y la distinguen de sus contemporáneos. Los rasgos más esenciales de su poesía hacen de Levertov una escritora que se me antoja claramente merecedora de un lugar más prominente en los estudios literarios estadounidenses. Su poesía se define, en esencia, por la rara musicalidad de sus versos, que a menudo transportan al lector a espacios sonoros inusitados, al sugerir conexiones inesperadas entre los sonidos y la dimensión semántica del poema. También se caracteriza por la capacidad de dibujar paisajes a través de detalles reveladores, donde el presente se despliega en su totalidad y muestra el camino despejado hacia nuevos terrenos líricos, más cercanos a otros mundos que sobrepasan el tangible. En definitiva, el poema se conforma como un espacio de tensión lírica entre el sonido, el significado y el valor ético y existencial del acontecimiento recreado. La sintaxis se estira a lo ancho del espacio poético como la piel de un tambor, para ofrecer sonidos más afinados con la tonalidad de los fenómenos poéticos.

En segundo lugar, se han analizado los distintos procesos gnoseológicos del ser humano, siempre entendidos como mecanismos orgánicos, y comprendidos en orientaciones filosóficas y religiosas mayores, como el jasidismo judaico, el romanticismo y su teoría orgánica, el trascendentalismo y el catolicismo. Estas dimensiones filosóficas cobijan los versos levertovianos bajo el reconocimiento del valor de la vida y de la dignidad humana. La poesía de Levertov emerge así de pensamientos meditados previamente en lecturas de otros grandes autores, como Rilke, Machado, Yeats, Pound, Williams o Stevens. Los versos de la poeta fluyen en la página guiados por una ética basada en el sentido común, el rechazo a la destrucción de las vidas humanas y la defensa irreductible del planeta que las guarece.

En tercer lugar, se ha utilizado un sistema consistente de análisis poético, que abarque los distintos enfoques críticos previos basados en la clasificación temática de



su obra. De este modo, he pretendido que la selección de poemas representase de forma adecuada cada uno de los acercamientos sobre la poética, el género, la política y la religión, a la vez que fuesen suficientemente elocuentes en su carga perceptiva.

En cuarto lugar, un último eje de análisis radica en estudiar los procesos poéticos que reflejan y transmutan la percepción real, aquélla que da origen a la escritura del poema, en mecanismos que configuran la percepción del poema mismo. De esta forma, el espacio lírico se convierte en un documento donde el lector percibe la realidad poética, a la vez que se vislumbra entre líneas la percepción del hecho real que motivó el poema. La gran mayoría de estos poemas son magníficos ejemplos de la exploración gnoseológica que Levertov desarrolla a través de su atención intensa a la labor de los sentidos y de los procesos fisiológicos del ser humano y de otros moradores de la naturaleza.

Las ideas creadoras de Denise Levertov dan cuenta de las influencias que la poeta fue recogiendo a lo largo de su vida. La poeta asimiló una serie de creencias filosóficas y dogmático-religiosas que compartían un interés fehaciente en el proceso gnoseológico del hombre, realizado a través de la percepción. Como se apuntó con anterioridad, su creación poética está profundamente marcada por el judaísmo jasídico de Martin Buber, por el trascendentalismo americano, por ideas románticas sobre la forma orgánica y por el misticismo católico. Los presupuestos fundamentales de estas tendencias coinciden en las respuestas a preguntas como las referidas a qué es el hombre y a cuál es su función en el mundo. Las soluciones a estos enigmas emanan, a su manera, de los limpios versos de Levertov.

Con el fin de demostrar mi tesis, he seleccionado un amplio corpus poético de más de setenta poemas. Éstos debían atender a dos requisitos fundamentales en cuanto al contenido: primero, ser lo suficientemente representativos por su orientación temática, de forma que el enfoque principal, llevado a cabo por la crítica, no quedase silenciado o marginado. Segundo, poseer una carga perceptiva que permitiese profundizar en cuestiones relevantes para la poética levertoviana. En cuanto a la forma, me he visto limitada por problemas de espacio, y he descartado el análisis de poemas largos, aunque constituyan ejemplos excelentes en cuanto a su valor poético y a su carga perceptiva, tal y como sucede con las secuencias “Pig

Dreams” y “A Tree Telling of Orpheus”, que de hecho reflejan unos mismos fenómenos a una escala mayor.

El capítulo primero ofrece algunas consideraciones generales sobre el estudio filosófico y epistemológico de la percepción, así como sobre su relación con la labor de la crítica literaria. No he querido ser demasiado original, ni profundizar demasiado en la materia. Aún a riesgo de parecer poco exhaustiva o de realizar un repaso demasiado simple, he considerado oportuno glosar siquiera de pasada algunas aportaciones fundamentales de la historia filosófica, y que han tenido una enorme repercusión en la conformación de determinadas escuelas de teoría literaria. En mi opinión, la tarea de reconstituir la obra poética de un autor como centro a través del cual ha de pasar necesariamente la atención del crítico tiende a desvanecerse a veces en la actualidad. La ingente proliferación de tendencias críticas, encajadas no pocas veces a presión sobre la realidad textual de las diversas obras poéticas, tiende en ocasiones a enfatizar más la habilidad presente del crítico que a reivindicar y fortalecer la vida futura del corpus poético en cuestión. El intento de estudiar la poesía de Levertov desde la tendencia estética basada en la inmediatez de la percepción puede parecer, quizás, una empresa pasada de moda. Al margen de las grandes doctrinas de pensamiento imperantes en la actualidad, como son el feminismo y la deconstrucción, mis consideraciones críticas vuelven la mirada al pasado. Retrocedo en cierto modo a los comienzos del siglo XX y me decanto por métodos fenomenológicos y hermenéuticos, que se acercan, de manera casi obsesiva, a la existencia del ser humano y a la presencia siempre fiel del texto literario. La percepción sensorial y los procesos fisiológicos adquieren una importancia cardinal para filósofos como Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty o Bergson, cuyos presupuestos se me antojan particularmente sugestivos a la luz de mi tema.

Los datos obtenidos a través de los sentidos configuran el universo humano del individuo y, en el ámbito poético, estos datos se reflejan con creces en el espacio lírico. Las implicaciones estéticas de cada uno de los sentidos desplegados en el poema abarcan una gran cantidad de reflexiones interesantes. Personalmente, prefiero dejarme seducir por la idea de que existe una Verdad tras los versos que he leído y analizado, y que éstos han enriquecido mi vida como lectora y como crítico,

que es, en definitiva, de lo que para mí, con acierto o sin él, se ha tratado en todo momento.

El capítulo segundo sitúa la figura de Denise Levertov en el contexto cultural estadounidense de mediados del siglo XX. Se ha hablado mucho en los estudios sobre la autora acerca de la adscripción de la poeta a diversas escuelas poéticas. Los críticos admitían que era difícil definir su expresión artística como perteneciente al *Black Mountain Group* o como simple seguidora de William Carlos Williams, entre otras. El problema de fondo reside en que Levertov siempre mantuvo una aproximación ecléctica hacia las distintas tendencias existentes en la vasta geografía americana, de tal modo que la artista se dejó impresionar por otros modos poéticos, pero mantuvo siempre una actitud fiel hacia su propia ideología poética. Contrasta la evolución poética de Levertov en Estados Unidos con la de W.H. Auden y Thom Gunn algunos años antes, encarnando movimientos que, por cierto, son en parte contrarios al de T.S. Eliot. El capítulo recalca en la importancia poética de su estrecha amistad y admiración hacia Robert Duncan durante los primeros años de adaptación a la vida y al idioma americano. También se detiene en el periodo que vivió en Méjico. Se hace eco de la variación sustancial en sus intereses poéticos, más en sintonía con la época turbulenta de la guerra de Vietnam. Recoge, además, las posibles concomitancias poéticas con los poetas confesionales. Por último, repasa la fuerza de las imágenes en su obra que, en ocasiones, recuerda a las de los llamados poetas de la imagen profunda, con quienes compartía su gusto por la poesía hispanoamericana.

El capítulo tercero aborda la vida y la obra de Denise Levertov de forma conjunta. Pretendo situar al lector en el contexto de su vida para ofrecer un análisis detallado de la totalidad de su obra poética. Mi intención es, antes de examinar la importancia de la percepción sensorial y de diversos procesos fisiológicos, ofrecer una visión panorámica de todos los volúmenes de poesía que escribió la poeta. Por tanto, en este capítulo señalo las características fundamentales de cada poemario y las conexiones ideológicas entre ellos, que hacen de su producción un organismo vivo y en expansión.

El capítulo cuarto realiza un recorrido por la ingente tarea de la crítica literaria precedente. He querido ser exhaustiva en la explicación del estado de la cuestión y este deseo conlleva un riesgo implícito: el de realizar una labor posiblemente algo mecánica en lo tocante a la exposición sistemática de las distintas aportaciones. Asumo la responsabilidad de haber desarrollado un capítulo con una dinámica muy minuciosa y siempre a favor del análisis profundo. En la revisión bibliográfica se incide de manera especial en la clasificación que la crítica ha efectuado a la obra poética de Denise Levertov. Ya se ha anotado con anterioridad que los estudios publicados han carecido de una mirada más amplia que la ofrecida por el prisma que atiende a las características de una poesía meramente temática. Con esta categorización, la crítica ha pretendido abordar su amplia producción poética de una manera más uniforme. Sin embargo, el problema aparece porque la obra descomunal de Levertov queda deslucida al fragmentarse en departamentos estancos independientes. Esto provoca que la descripción de su creación lírica se convierta en una suma inarticulada de características dispares. En mi opinión, el peculiar estilo poético de Denise Levertov se puede describir y estudiar como una poesía construida sobre los cimientos de la percepción, a través de los cinco sentidos y del sentido háptico, que incluye cualquier acto de percepción y de conocimiento de uno mismo, además de la intuición poética de la autora para percibir analogías. En este capítulo se demuestra que la gran mayoría de los documentos dedicados a clarificar la poética de Levertov señalan la importancia de la percepción sensorial y extrasensorial en su obra, aunque ninguno estudia con rigor la presencia de los datos perceptivos del sujeto poético como pilar básico en sus poemas.

En estudios de enfoque temático, a menudo se ha señalado la valía que la *celebrative poetry* tiene para la producción de la poeta, en contraste con su poesía política, descrito por la crítica como marcada por una disposición melancólica o incluso irritada, con un lenguaje estridente y falta de toda belleza lírica. Igualmente, se suman a esta segunda categoría aquellos poemas que desvelan reflexiones existenciales de carácter más nihilista y agónico. No obstante, la carga perceptiva se mantiene invariablemente tanto en poemas que celebran la vida humana y sus misterios, como en poemas chirriantes, testigos de la violencia y la destrucción de la vida.

La labor realizada por el feminismo me parece muy importante, sobre todo en su función de llamar la atención sobre el fenómeno de la escritura de mujeres, y también a la hora de facilitar el reconocimiento público de un espacio poético femenino. Sin embargo, creo que la poesía escrita por mujeres se beneficiaría aún más si ésta fuese puesta en valor, junto al resto de los versos escritos por otras personas, relegando a un segundo plano el que tengan o no vertientes o elementos propios de determinadas filiaciones identitarias, el que sean obra de homosexuales o de heterosexuales, de hombres o de mujeres, de blancos o de negros. Denise Levertov a menudo expresaba su desacuerdo con estas tendencias críticas que, en su opinión, deparaban más daño que beneficio a la poesía. La poeta se expresaba así en 1990, cuando su entrevistadora, de tendencia feminista, le preguntaba:

NKG: But what is the relationship between speaking as a woman and believing in a religion which has, at least historically, whether valid or not, grounded itself in a primacy of maleness?

DL: Since I started writing when I was five, this constant consciousness of “I am a woman, I am a woman speaking as me” has never been part of my consciousness: it just isn’t part of it. I am a human being. I am *me*. Of course if you stop to think about it I am a woman. I am also a woman in that I’ve had a child. I’ve borne a child. But it isn’t something that –as a poet I’m a poet. I’m not a woman poet; I’m not a man poet. I’m a *poet*, and that has always been my consciousness. I don’t know how else to say. [...] On the other hand, I’m much more bothered by the changing of beautiful, rhythmic, poetic language to make it gender free (N.K. Gish, 1990; en J.S. Brooker, 1998: 178).

Del mismo modo, unos años antes de estas declaraciones, la poeta expresaba que el movimiento feminista le había afectado, pero en términos negativos:

DL: [...] As far as the poetry goes that has emerged from the Movement, some of this is very bad poetry. I think it’s written by people who are feminists first, and possibly not poets even second. They are feminists who decide to write poetry because they think of poetry as a vehicle for their feminism. So some of the anthologies of feminist poetry are filled with extraordinary bad poems. And I object to the term and concept, “Women’s Poetry”. I think there is poetry by women, but “Women’s Poetry” is used by some of the feminist groups to mean poetry by women for women. It limits the readership. I feel that the Arts always have transcended and must transcend gender. *If it’s a good work of art, then it’s for anyone that wants it* [el énfasis es mío] (F. Zwicky, 1979; en J.S. Brooker, 1998: 117).

Creo que la labor de análisis de una poesía escrita por mujeres no debe tener un rasero distinto de la escrita por hombres. En cambio considero que, tal vez, la labor del feminismo no sería tan “reducida” o “parcial” si se buscara un sistema de análisis que englobara a toda la poesía, la escriba quien la escriba. En mi opinión, el feminismo ha buscado criterios de análisis que escinden, para mal, la poesía escrita por mujeres del resto de la poesía. Tal vez sería más útil unificar, globalizar y llevar a cabo de manera más envolvente el estudio de toda la poesía. En este sentido, Diane Sautter expresa de manera magnífica los rasgos que hacen de un poema una composición válida:

Our actual judgement as to whether or not a poem is good is probably tacit.  
In this sense, beauty is that which may be experienced only by believing it.  
The judgement as to the quality of a poem is evoked in our surrendering to it  
and our belief in the validity of its future significance (Sautter, 1980: 118).

Volviendo a nuestra perspectiva, hay que decir que sólo una aportación crítica ha enfatizado de forma consistente la importancia de la percepción como motor poético de la obra levertoviana. La citada Diane Sautter escribió *Perception in Process: A Study of Denise Levertov's Poetic Practice* en 1980, una breve tesis doctoral basada en las teorías de Martin Buber, John Dewey, Michael Polanyi y Mihali Csikszentmihalyi. A pesar de la enorme valía del trabajo, creo que aún es posible estrechar más el análisis de los procesos perceptivos implicados en la obra de Denise Levertov, y hacerlo además a una escala más amplia. En mi opinión, merece la pena prescindir de clasificaciones discretas y profundizar en los versos de Denise Levertov desde la perspectiva de la percepción como dinámica de análisis, apoyada por las reflexiones de Sautter y por las de la fenomenología y hermenéutica, con el fin de desvelar los mecanismos poéticos que adquieren las percepciones y los procesos orgánicos.

Ya en la segunda parte de la tesis, el capítulo quinto ajusta de forma progresiva la lente crítica con la que muestro la obra de Levertov. La primera parte del capítulo profundiza en las distintas filosofías o tendencias dogmáticas que influyeron en la poeta. La filosofía jasídica representada por Martin Buber, eco indiscutible de su herencia familiar, adquiere en su universo poético un valor

supremo. Del mismo modo, también relacionado con su infancia y adolescencia en Inglaterra, la poeta se revela como una gran conocedora del romanticismo y de su teoría orgánica. Poetas y filósofos románticos, o seguidores de esta vena ideológica, reciben la admiración de Levertov, quien alberga conceptos filosóficos típicamente románticos acerca del ser humano y de la existencia universal. De índole más nativa, más aferrada a su continente de elección, el trascendentalismo americano encaja a la perfección sobre el tamiz de las ideas traídas del Viejo Mundo. En la mente de Levertov, las opiniones de Emerson, Thoreau o Whitman fecundan el terreno empapado previamente por el romanticismo europeo. De estas lecturas emergen sus concomitancias poéticas con éstos que para Levertov son los ciudadanos americanos ideales por excelencia. Finalmente, la conversión de la poeta al catolicismo, en el último cuarto de su vida, retoma la sensación de maravilla y de misterio que embargaba sus versos primeros. Su poesía de madurez utiliza los modelos de la literatura mística, a la vez que sigue el ejemplo de sus personajes para guiar la existencia de los sujetos que pueblan los poemas. Estas cuatro tendencias filosóficas ofrecen una base teórica sólida, que sirve para respaldar la fluidez sonora de los versos, y para dar singular relieve a su gran dependencia de los procesos perceptivos.

La segunda parte del capítulo está dedicada al análisis de los presupuestos estéticos de Levertov, observados a través del estudio minucioso de poemas de carácter metapoético. La crítica ha caído con frecuencia en la tendencia de utilizar los escritos ensayísticos de la poeta para acercarse a su poesía. Aunque sus reflexiones son realmente iluminadoras, para el estudio de la poesía quizás basta la poesía misma, entidad autosuficiente y autotélica. Por tanto, he pretendido definir los conceptos fundamentales que Levertov despliega en su obra poética acerca de la poesía.

El capítulo sexto explora el papel prioritario de la percepción en la existencia humana y en un desarrollo sostenible de la vida en el universo. La concepción que Levertov expone en sus composiciones poéticas presenta un carácter integral, de aplicación a cualquier faceta de la existencia. Las relaciones entre el espacio y el tiempo, la importancia del paisaje en el que el hombre desarrolla su vida y la concurrencia de los ciclos vitales, son algunos de los factores que se aprecian en sus

versos. La percepción del individuo es testigo de los procesos naturales que afectan al ser humano y la vida en general. Los acontecimientos percibidos mediante los sentidos despiertos del sujeto poético parten de la cotidianeidad, pero siempre se elevan hacia un nivel superior de significación, en consonancia con las leyes que rigen el cosmos. Para Levertov, el objetivo vital del poeta reside en *peregrinar* por la superficie terrestre guiado por sus percepciones, con el fin de recibir retazos de esa voluntad universal, ante la cual la existencia del hombre se rinde. La metáfora del peregrinaje adquiere un alcance trascendental en la poesía levertoviana, como actitud vital del ser humano. La peregrinación permite conocer la geografía terrestre, los procesos de vida y muerte, y nuevas formas de existencia, mientras mantiene el propio cuerpo en consonancia con el movimiento de la tierra. Esta cruzada vital adquiere también el valor de un viaje personal hacia la divinidad, una divinidad no necesariamente definida mediante una creencia dogmática. Las visiones de los paisajes universales, el sonido armonioso que se desprende de la vida, el tacto de la existencia en la sensación de estar ligado al universo, el movimiento al caminar... son percepciones fundamentales que dominan los poemas de Levertov.

La conexión, indicada con anterioridad, entre la dimensión cotidiana, segura y tranquila, y la dimensión divina, incierta y desconocida, se convierte en un verdadero hito en los versos de Levertov. La cotidianeidad sólo puede honrar a la divinidad, y la presencia de ambas es perfectamente comprobable a través de la atención humana a las percepciones cotidianas. Finalmente, los sentidos y la imaginación se constituyen como las herramientas fundamentales para que la humanidad guíe sus pasos por el tejido universal. Los cinco sentidos han de hacer guardia durante la vida del ser, de tal forma que los esquemas percibidos ofrezcan al individuo datos certeros acerca de la existencia auténtica en la vida. Además, los procesos fisiológicos se conforman como los mecanismos de apropiación que el ser humano tiene para conocer la realidad. Ésta se convierte en un continuo con la existencia del hombre, donde los límites se difuminan y las distancias desaparecen. El ser humano respira el aire, y éste entra a formar parte de su ser. Esto ocurre también con los alimentos ingeridos, con los paisajes contemplados, etc.



El último capítulo cierra el análisis de poemas, centrándose en las patologías propias de los sentidos y las consecuencias que estas alteraciones tienen para la vida del ser humano. El entumecimiento de los sentidos se constituye como uno de los trastornos más graves que afecta al individuo. El ser que no es capaz de percibir la realidad que lo rodea, rompe la conexión con el universo, y deja de importarle lo que ocurra a su alrededor. Tales patologías dan lugar a imágenes insólitas, de cuerpos humanos congestionados por percepciones vacías o engañosas. Esta falta de perspicacia del peregrino provoca la muerte de otros semejantes. Del mismo modo, la destrucción de congéneres y las injusticias mundiales encuentran respuesta poética en los versos levertovianos, siempre codificados en clave perceptiva.

El amor también provoca alteraciones perceptivas susceptibles de ser consideradas como patológicas. La falta de visión nítida, la sensación de bruma envolviendo el cuerpo, las visiones repentinas de halos de luz y de oscuridad cerrada son algunos de los síntomas propios de esta enfermedad. El amor carnal y el enamoramiento se convierten en estados patológicos propicios para conseguir la unión de ambos cuerpos, de forma que la separación entre los seres amados desaparezca. La soledad es desterrada del espacio poético siempre que los amantes puedan utilizar sus cuerpos como herramientas de conocimiento del otro. Se trata de una nueva forma de conocimiento, se conoce a través del cuerpo, sin apelar a la capacidad racional.

El capítulo concluye con un análisis de los poemas que Levertov dedicó a su exploración de la naturaleza de las personas invidentes. La poeta creía percibir en la ceguera un signo de divinidad o de misterio que envolvía la presencia de estos seres. La serie de poemas dedicados a la ceguera ofrecen una evolución en su tratamiento. Los primeros poemas contemplan a los invidentes con recelo y miedo a lo desconocido. De forma progresiva, el sujeto de los poemas de Levertov realiza el esfuerzo de vencer el temor y acercarse a la verdadera naturaleza de la ceguera. El último de los poemas centrados en la exploración de la invidencia supera con creces este acercamiento. Al final, el ciego se convierte en el ser más idóneo para llevar una existencia auténtica en el tejido universal. Al no percibir a través de la vista, el

invidente utiliza mecanismos alternativos, o maximiza su utilización de otros recursos perceptivos, con el fin de peregrinar junto a los demás seres vivos.

En definitiva, espero aportar un estudio novedoso y multidimensional de la poética de Denise Levertov. En mi opinión, este análisis facilita un enfoque integral y totalizador de la ingente obra poética de Levertov. Asimismo, esta contribución parte inevitablemente de las indagaciones llevadas a cabo por la crítica durante más de medio siglo y pretende ofrecer respuestas consistentes que estén en consonancia con las mejores aportaciones previas.

## **I. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTO LITERARIO**

## **CAPÍTULO 1**

---

**LA NATURALEZA DE LA EXPERIENCIA.  
EL FENÓMENO DEL CONOCIMIENTO  
A TRAVÉS DE LA PERCEPCIÓN SENSORIAL**

Axioms in Philosophy are not axioms  
until they are proved on our pulses  
*Keats*

## **1.1. Introducción: la naturaleza de la experiencia y el papel de la percepción sensorial en el arte poético**

El fenómeno de creación poética y el de indagación filosófica han soportado a lo largo de la historia el peso de la labor de ensanche, expansión y adaptación del conocimiento humano a la forma de vida en sociedad. La filosofía se ha conformado como el campo del saber humano que se preocupa por ayudar al hombre a comprender la realidad y a ampliar las barreras de su conocimiento. Sin embargo, la poesía parece compartir la misma inclinación, a pesar de las sospechas de Platón sobre la imitación engañosa que el poeta hacía de la realidad. No es de extrañar que el campo que se ocupa de la labor poética sea un terrero imbuido de nociones emparentadas con la filosofía, la lingüística, la filosofía del lenguaje, la sociología, la psicología o la música, por citar algunas. En definitiva, la poesía es un ámbito de las ciencias humanas plagado de múltiples conceptos tomados de parcelaciones concomitantes. Estas nociones pertenecen al saber humanístico, cuyas delimitaciones

en diversos términos se hacen necesarias para favorecer la tarea de aproximación y tratamiento del arte poético.

Uno de los aspectos más debatidos a lo largo del devenir histórico ha sido la relación del ser humano con el mundo. El individuo sabe que se encuentra en el mundo y que éste rodea su cuerpo y su mente, fundamentalmente porque puede percibirlo a través de sus cinco sentidos. La capacidad sensorial del ser humano permite el aprendizaje costoso de que existe un mundo complejo en el exterior de su propia conciencia. No obstante, la capacidad perceptiva no pertenece de forma exclusiva al ser humano. Los animales también disfrutaban de estos mismos órganos sensores. Es muy probable que la coincidencia entre las capacidades del ser humano y de los animales condujera a los autores de diversos tratados a la regularización social estricta de estas facultades. No en balde la labor filosófica de Platón y Aristóteles pretendía socializar el uso de estas capacidades, y es que, como es sabido, tanto Platón como Aristóteles se extienden en el análisis del proceso del conocimiento. En *La República* explica Platón el mito de la caverna, para mostrar cómo los sentidos no son el medio más adecuado para alcanzar el conocimiento. Aristóteles, por su parte, dedica gran atención a estas cuestiones cuando estudia las características del alma en su tratado *Acerca del alma*. Más concretamente, en el libro II, los capítulos del 7 al 12 tratan respectivamente la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Además, en el libro III, capítulos 1 y 2 también realiza un recorrido por los cinco sentidos. De esta manera, el mundo exterior percibido por el ser humano ya había sido valorado y discriminado previamente por la sociedad bajo los rótulos de beneficioso y permitido o de nocivo y prohibido. En definitiva, la ética impuesta socialmente decidía si el uso de los cinco sentidos en determinadas situaciones era tolerable.

Sin embargo, la relación del hombre con el mundo que lo rodea no depende en exclusiva de su capacidad sensible. La memoria permite almacenar estas experiencias de la realidad. Por ejemplo, cuando la capacidad olfativa del ser humano se bloquea, éste puede recrear en su mente el olor que ya percibió en el pasado. Esta cuestión está magníficamente expresada por Henri Bergson, Premio Nobel en 1927, en su obra *Materia y memoria*, donde analiza la percepción como

perteneciente a la materia, dado que el sujeto que percibe se sumerge en la materia y sus percepciones coinciden con el mundo real. La realidad no puede desligarse de la percepción que recibe el sujeto y ambas han de considerarse en conjunto. Es más, Bergson mantiene que el recuerdo de las percepciones pasadas también debe incluirse en el mundo material que ya constituyeran la percepción de la realidad y la realidad misma. Pero el filósofo francés va más allá, al establecer el límite de la capacidad sensible en la memoria, en tanto que ésta acumula el pasado y afecta a las acciones que el hombre realiza en el presente. Por eso afirma que la memoria permite inventar o recrear el mundo real. Bergson explica que hay dos clases de memoria. Los recuerdos que surgen de un acto mecánico de repetición física, y los que emergen de forma involuntaria desde una intimidad psíquica innata. La vida mental del hombre puede existir, según el filósofo francés, gracias a la existencia de este último tipo de memoria, llamada también la espontaneidad innata. En este sentido, relatos como *Funes el Memorioso*, de Jorge Luis Borges, rinden homenaje a la memoria como motor vital del hombre en su relación con la realidad. Asimismo, dicha situación olfativa puede recrearse en su totalidad, hasta asociar un olor a una vivencia concreta, y a una valoración del sujeto positiva o negativa de la experiencia olfativa recreada. Por tanto, la capacidad perceptiva y la memorística se conforman como factores reguladores de la relación que se establece entre el sujeto y el medio.

No obstante, la noción de experiencia se muestra esquiva en el *Diccionario de la Real Academia Española*. En su edición del año 2001, define “experiencia” como “enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica o el vivir”. Esta acepción de la palabra no coincide de forma exacta con un concepto más amplio de “experiencia” manejado en estas páginas. La experiencia no ha de entenderse como el aprendizaje que deriva del “uso, la práctica o el vivir”, sino más bien como la relación del ser humano con la realidad múltiple y compleja que lo rodea. De esta forma, el término problemático puede ser sustituido por la *vivencia*, el *sentir*, la *relación* o la *interacción*. Este nuevo sentido se diferencia del preceptivo en el hecho de que la experiencia humana del mundo que le rodea se ancla en coordenadas espacio-temporales. Es decir, *el aquí y el ahora* permiten la evolución de la experiencia, se trata de un aprendizaje acumulativo que se acuña con el paso del tiempo y de experiencias vitales. El *Webster’s New World Dictionary and Thesaurus* ilustra a la

perfección un significado más aproximado: “The act of living through an event or events; personal involvement in or observation of events as they occur”. Los cinco sentidos regulan la relación del ser humano con el mundo exterior. Desde que un individuo nace, comienza a entrenar la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto. También aprende a clasificar las sensaciones percibidas de acuerdo con categorías codificadas mediante alguno de estos cinco sentidos. Por ejemplo, la gama de colores del arco iris, la presencia o ausencia de luz, la calidez o la frialdad, la dulzura o la amargura, la tersura o la rugosidad, son algunas de las calificaciones empleadas para determinadas circunstancias con un sentido metafórico. Palabras que describen experiencias sensibles concretas se utilizan de forma profusa en situaciones ajenas a una experiencia sensitiva de otro orden perceptivo.

Como se apuntó con anterioridad, el reino animal también disfruta de estos sentidos. Sin embargo, la diferencia esencial reside en que el animal no puede expresar, y como consecuencia, individualizar, su experiencia sensible. Susan Stewart (2002), en *Poetry and the Fate of the Senses*, menciona una gran cantidad de ejemplos mitológicos en los que la pérdida de la capacidad lingüística implica la pérdida de la identidad, o de la individualidad como ser humano, y cómo estos mitos acaban de forma trágica (Stewart, 2002: 60-62). La codificación de las sensaciones depende, en exclusiva, de la capacidad del ser humano para formar unidades lingüísticas y para intercambiarlas en el proceso de comunicación verbal. Finalmente, la capacidad del ser humano para producir elementos lingüísticos, junto con la capacidad memorística, se configuran como los ingredientes esenciales para la creación de un discurso fundado en la relación diaria del ser humano con el mundo exterior.

Sin embargo, este discurso también se mantiene con el mundo interior, con la conciencia de cada individuo de forma privada. En este sentido, es interesante hacer referencia a la corriente literaria del *stream of consciousness*, técnica literaria que pone de manifiesto el flujo continuo de sensaciones y pensamientos que sufre la mente, con frecuencia incoherentes y sin conexión lógica. Escritores de la talla de Dorothy Richardson, Virginia Woolf, William Faulkner o James Joyce utilizaron esta



técnica narrativa. Fue William James, hermano del novelista Henry James, quien acuñó por primera vez el término.

Sigmund Freud (1974) en “Más allá del principio del placer” ya hablaba del juego *fort/da* (desaparición y reaparición) en el niño, que permite el establecimiento de relaciones tanto de presencia y ausencia, como de proximidad y distancia, esenciales ambas en el acto comunicativo verbal. Resulta especialmente llamativa la reflexión que hace Freud sobre la reacción de los niños de lanzar objetos en su ensayo “Un recuerdo infantil de Goethe en *Poesía y verdad*”. Asimismo, los elementos que intervienen en la comunicación, si se consideran desde el punto de vista de la percepción sensorial, dependen en gran medida de las capacidades sensibles de los interlocutores. El esquema establecido por Roman Jakobson sobre los elementos de la comunicación adquiere modificaciones relevantes si se tiene en cuenta que el contacto visual de los hablantes desempeña un papel fundamental, así como la interpretación constante de la expresión gestual del interlocutor, o de la expresión facial y corporal. De esta manera, si uno de los interlocutores tiene una incapacidad visual, o si el acto verbal tiene lugar por teléfono, la atención de ambos se centra de forma automática en las ligeras variaciones tonales del discurso, en el léxico empleado, en los silencios, etc. En definitiva, cualquier experiencia vital está asociada al modo en que el ser humano percibe sensitivamente y la comunicación verbal, como experiencia vital humana que es, depende también de su cualidad sensitiva.

El empleo sublime de esta capacidad comunicativa que posee el hombre es la creación poética, que para algunos depende del desarrollo de la misma mediante su práctica, y para otros no es sino un don con el que el poeta nace. Sin entrar en polémica, en el acto poético se apela principalmente al aspecto sonoro del lenguaje aunque, como se verá más adelante, el visual es también esencial. El protagonismo de los sentidos en la poesía es fundamental. En primer lugar, la poesía desvela al lector la relación especial que el poeta traba con aquello que lo rodea. En segundo lugar, el contexto en el que la poesía se lee o se escucha contribuye a una excelencia de los sentidos. Por último, los múltiples mecanismos sonoros y visuales que el espacio poético despliega apelan de forma directa a la percepción del lector. El

poema está compuesto por palabras y éstas, a su vez, están organizadas, según el análisis saussureano, por la disyuntiva entre significante y significado (Saussure, 1987: 87-102). El significante contiene una imagen acústica representada por una serie de grafías estandarizadas en cada idioma y definida por el transcurso histórico.

Este aspecto de la poesía que apela al sonido aparece, ya desde la labor de crítica poética clásica, entrelazado con el arte musical, debido a que los distintos géneros poéticos (lírico, dramático y épico) se cantaban con la ayuda de instrumentos musicales, entre ellos la lira, y artilugios que favorecían la expansión de las ondas sonoras en los anfiteatros, como son las máscaras. Por citar un ejemplo, Horacio en su *Epístola a los Pisones* presta atención a la importancia del coro en las representaciones trágicas y, en menor medida, cómicas, en los versos 193-219. Para Horacio, los cantos del coro no deben desligarse de los hechos que ocurren en la escena, sino que deben ser los portavoces de la moderación y de la piedad. Además, expresa la progresiva importancia de las palabras si están acompañadas por la flauta y la lira. En realidad, al describir las características poéticas se utiliza una terminología similar a la del conocimiento musical. Esta idea enlaza con la relación tan significativa, mencionada al comienzo, que se establece entre los distintos ámbitos humanísticos. El hecho de que ambas artes surgen bajo los esquemas universales del ritmo parece claro. El ritmo es un fenómeno provocado por la repetición de esquemas o patrones cíclicos, y éste se encuentra en la naturaleza. El ritmo de las estaciones, del día y la noche, de las fases lunares y de las mareas, de la respiración y del latido del corazón, dan fe de la existencia de patrones recurrentes externos al ser humano. Por tanto, el ritmo forma parte de la vida y está presente en toda la naturaleza. Las primeras manifestaciones artísticas del hombre seguían un ritmo marcado principalmente por los fenómenos de la naturaleza, aunque las representaciones escritas no se encuentran hasta el siglo XII.

El ritmo se relaciona también con el movimiento y con el lenguaje. El primero implica una codificación espacio-temporal, y el segundo favorece la coincidencia de los acentos rítmico y verbal. Asimismo, los seres vivos poseen tanto un ritmo interno o fisiológico como un ritmo externo. El primero establece diferencias entre unos seres y otros. Esto da lugar a que en algunas composiciones

poéticas, su autor se comprometa a dejar constancia de este ritmo de forma muy explícita. Por su parte, Hegel mantiene una teoría sobre la estrecha relación que se establece entre un determinado discurso artístico y una forma concreta de conciencia, apoyada por un orden social y político dominante. De esta manera, el género épico representaría la expresión de una situación bélica desde el punto de vista del interés nacional. Por tanto la épica ignora las pulsiones idiosincrásicas e íntimas de sus personajes, puesto que da cuenta de los hechos desde la perspectiva del conjunto de la sociedad, por encima de la individualidad de los miembros que la componen. Sin embargo, y en contraste con este género, destaca la importancia de la perspectiva que el género lírico muestra al tratar asuntos hegemónicos como sería un conflicto bélico.

Aristóteles incluía la *melopeia* junto con la *lexis* como elementos de la tragedia. La tradición de estudio conjunto de ambas disciplinas resulta provechosa al intentar establecer una definición del arte poético desde el punto de vista de la percepción sensible. Estos saberes también funcionan al estimar qué elementos son compartidos, cuáles funcionan como bisagra y cuáles delimitan y acotan el saber de cada campo artístico. La música y la poesía disfrutan de una dimensión de musicalidad y sonoridad como característica inherente a ellas. Cualquier sonido se produce por una vibración. En poesía, el instrumento musical utilizado es el cuerpo humano, en concreto el aparato fonador, cuyas cuerdas vocales vibran por el paso del aire. Sin embargo, la música amplía su espectro a numerosos instrumentos, clasificados en los tres grupos principales de viento, cuerda y percusión. La música es más rica que la poesía en cuanto a musicalidad se refiere, puesto que la poesía carece de sonidos de notación musical. La prosodia musical está mucho más relacionada con la poesía, cuyo objetivo es enseñar el ritmo a través de los acentos propios del lenguaje, adaptándolos a los del ritmo musical. En prosodia, la dimensión sonora de la palabra se utiliza como técnica de creación musical, con la ayuda exclusiva del ritmo que desprende su propia naturaleza acústica, con o sin acompañamiento instrumental.

La palabra y el ritmo ejercen funciones de comunicación. La parte más compleja de la música es la armonía, saber que regula el uso de distintas voces de forma simultánea para conseguir calidad sonora tonal. Pero en poesía no se oyen

varias voces al mismo tiempo y, por tanto, ésta recurre a otros efectos sonoros como pueden ser, entre otros, la aliteración, la onomatopeya, la paronomasia o la anáfora. La poesía se distancia, pues, de la tradición polifónica musical de occidente, debido a que sólo una voz poética tiene cabida en el espacio lírico. Por contraposición, la música carece de un significado atribuido a una nota concreta y, en este sentido, la música pone su acento en sugerir significados. Por ejemplo, a través de matices como *piano* y *forte*, o a través del modo mayor y el modo menor, puesto que el primero suele crear la sensación de alegría, mientras que el segundo imprime en el oyente la sensación de tristeza. Los poetas, por su lado, recurren a las figuras retóricas que relacionan el sonido con el significado. De esta manera, se establece una tensión artística entre la imagen acústica y su representación arbitraria, que contribuye de forma esencial a incrementar el horizonte estético de una composición poética.

Sorprende pues, que el paso del tiempo y el surgimiento de las vanguardias recurran sobre antiguas ideas, y se escriban piezas del corte de “Tom cats”, del *Opus Number Zoo*, quinteto de viento basado en un poema cuya música está compuesta por el famoso músico Luciano Berio. En esta obra, Berio hace que los intérpretes toquen sus instrumentos, reciten y actúen. La partitura especifica cuándo los músicos tienen que tocar y cuándo tienen que recitar, puesto que hay fijados un texto y un ritmo concretos para cada instrumento. Susan Stewart incide precisamente en esta idea al analizar los sistemas que organizan el funcionamiento de la canción y de un discurso:

The trajectories of speech and song are both opposed and complementary in such forms. The sounds of speech rhythmically proceed forward in time according to conventions of articulation and interval. The sounds of song are organized both melodically and harmonically –that is, in both linear and recursive fashion– and use fixed repetitive patterns of stress, tone and duration. Speech disappears into the function of its situation; it can be repeated as fixed text or reported in an approximation. Song, by virtue of its measure, is fixed and repeatable, although it is, like all utterances, subject to transformation. [...] Telling as telling aslant makes lyric capable of evoking not only meaning but also the conditions under which meaning is formed by human speakers (Stewart, 2002: 81-82).

No obstante, el ritmo se codifica en el quehacer poético mediante el sistema métrico, un procedimiento definido a través de la historia y creado de manera

artificial por el ser humano. La imposición de esta técnica en la dimensión poética produce tensiones entre los ritmos naturales del cuerpo humano y la realidad que lo rodea con las restricciones del metro. De esta manera, la métrica regula el aspecto más físico de la producción verbal, a la vez que facilita el descanso de la voz y la organización de la respiración. Diversos estados corporales pueden sugerirse mediante técnicas métricas. La relación que se establece entre el metro y el tiempo es también relevante en el arte poético. En definitiva, los recursos métricos ponen de manifiesto la dimensión temporal gracias a la periodicidad de los acentos y las rimas.

Las patologías o alteraciones de los sentidos distorsionan la relación del ser humano con el mundo. Aunque el sentido al que más se apele en poesía sea el auditivo, el papel del resto de los sentidos no debe infravalorarse. Aristóteles en *Acerca del alma* se refiere al tacto como un sentido que incluye la vista y el gusto. Habla de la temperatura como una característica que sólo se puede percibir mediante el tacto, al igual que el color sólo es evidente a los ojos que lo miran. De acuerdo con su teoría, para poder percibir a través del tacto se necesita un margen temporal que la vista no requiere. El tacto se conforma como un sentido asociado al mismo tiempo al dolor y al placer. De ahí que su uso deba regularse según las normas sociales, como se apuntó con anterioridad. Es más, el tacto se caracteriza por ser un sentido reflexivo, puesto que al tocar cualquier objeto no sólo se percibe la dimensión física del objeto, también se siente el tacto en sí mismo. Resulta evidente que el hombre, como ser social que es, necesita el contacto físico con sus congéneres para vivir.

Al centrarse en la dimensión auditiva de una composición poética, se pone en juego toda la esencia de la poesía. Sin embargo, el tacto también puede incluirse en las coordenadas de análisis de la labor del bardo. En primer lugar, la dimensión tridimensional del poema escrito ya lo convierte de por sí en un objeto susceptible de ser tocado y manipulado. Además, existe un segundo plano en este acercamiento, consistente en la cristalización que la percepción táctil tiene en el ámbito semántico del poema. De esta manera, y como menciona Stewart, la relación que se establece en el poema entre el sujeto y el objeto (forma dialógica, de acuerdo con la terminología de Bajtin) y la organización de la deixis en el poema, permiten la localización del discurso en un marco espacio-temporal. Asociados con estos

recursos estarían, por ejemplo, tradiciones como el *ubi sunt* y el *carpe diem*. También los lugares comunes de la literatura se remiten a la recreación perceptiva de un paisaje determinado, como son el *locus amoenus* o *locus eremus*.

Con el nacimiento de las vanguardias en el siglo XX, la dimensión visual del poema adquiere mayor relevancia. La relación entre el lenguaje, en su doble dimensión auditiva y semántica, y su disposición en la página adquiere nuevos significados. Principalmente se parte de la consideración de la existencia de una estrecha unión entre la pintura y la poesía. Nuevas técnicas pictóricas como el *collage* comienzan a importarse al ámbito poético, aunque resulte imposible a veces salvar los obstáculos existentes entre los rasgos percibidos por la vista y el sonido. Un cuadro, por ejemplo, no puede plasmar el ruido del trueno en una tormenta, aunque capte el fulgor del relámpago, mientras que en el poema ocurre lo contrario. El poema toma forma, generalmente, con la alternancia entre blanco de la página y el negro de la tinta de las grafías, mientras que su dimensión sonora puede estar plagada de recursos. El cuadro no puede más que evocar un sonido, sin embargo, captará todas las tonalidades que el ojo humano puede discernir.

No obstante, los movimientos de vanguardia no fueron los primeros interesados en explorar esta relación. Las obras de Platón y Aristóteles ya se ocupaban de ella. Pero los autores clásicos más relevantes en esta cuestión fueron Horacio y Simónides. La famosa frase de Horacio, *ut pictura poiesis*, ha sido citada profusamente a lo largo de la historia. En su introducción al volumen *Literatura y Pintura*, Antonio Monegal menciona los muchos problemas que se encuentra el estudio de la relación entre ambas disciplinas. Una de las reflexiones de mayor importancia apunta hacia el hecho de que no sólo hay que pensar en la relación entre palabra e imagen, es decir, literatura y pintura,

sino en el discurso mismo de la cuestión, incluida la propia palabra 'imagen', con la cual nombramos a la vez la visual y la poética, multiplicando el potencial metafórico de la comparación. [...] No es extraño, por lo tanto, que el debate sobre la analogía y la diferencia permita que a través de la comparación interartística nos enfrentemos a cuestiones tan fundamentales, y fundacionales, para la teoría literaria como la metafóricidad y la mimesis, los ejes centrales de la Poética aristotélica (Monegal, 2000: 19-20).

Wendy Steiner en “La analogía entre la pintura y la literatura” (en A. Monegal, 2000) menciona dos vínculos diferentes provocados por imágenes entre las artes. El primer vínculo lo mantiene la escuela iconográfica, que estudia la transferencia de símbolos e historias de un arte a otro. La iconografía estudia la relación bidireccional entre la pintura y la literatura, es decir, una descripción poética puede estar basada en una tradición pictórica concreta, o al contrario, el significado de un cuadro puede interpretarse de forma exclusiva mediante el conocimiento de ciertas fuentes literarias, como un pasaje bíblico, un suceso mitológico o cualquier otro escrito poético. El segundo vínculo entre la pintura y la literatura radica en la clásica división entre forma y contenido, la noción más conocida del efecto visual de ambas disciplinas. Es decir, el arte pretende evocar imágenes y, por tanto, la literatura y la pintura, como disciplinas artísticas, se aproximan a esta calidad visual siempre que funcionen mediante la evocación de las mismas. En este sentido, el conocido tópico del espejo, en relación con la teoría renacentista del amor neoplatónico, guarda semejanzas importantes. La mente es una superficie más o menos blanda, preparada para que se imprima en ella la imagen percibida por los ojos. Así, las percepciones quedan grabadas o selladas en la cabeza del ser humano, al igual que en un espejo se reflejan aquellos objetos que están ante él. De esta forma, la pintura funciona como un espejo de la realidad, el valor mimético de estas artes no se pone en tela de juicio hasta el siglo XX, espejo que busca adentrarse en la mente y quedar allí impresa. Asimismo, un poema o cualquier otra pieza literaria refleja también esta misma realidad y, puesto que ambos campos dependen de la noción mimética del arte, aspira a imprimirse en la mente humana de igual manera.

Parece evidente que cuando se habla de la percepción sensorial se hace referencia al quehacer de los cinco sentidos. Sin embargo, hay quienes suman a éstos varios sentidos más. El sentido háptico, por ejemplo, o la intuición. La presencia de los sentidos en la poesía es más evidente de lo que pueda parecer en un principio. El comienzo de muchos libros que tratan acerca de la formación del universo, siempre marca el orden que surge del caos, y coloca a todos los componentes del cosmos en el lugar que les corresponde. El ejercicio de poner en orden el universo establece las normas que han de dominar la existencia humana. La poesía establece también su orden dentro del caos, y sitúa cada elemento en el lugar del espacio poético que le

corresponde. La poesía, como emanación humana que es, refleja las formas y los rasgos que conforman al ser humano.

La situación de la poesía se hace patente gracias a la relación que establece con otras artes también. Las zonas de intersección entre ambas disciplinas favorecen un solapamiento, mientras que las más desemejantes se preocupan de caracterizar la idiosincrasia del arte en cuestión.

La poesía surge para eliminar la oscuridad que invade el espacio poético. Mediante su aparición, la poesía lucha contra el vacío, el olvido que impregna el espacio desperdiciado de la página en blanco. La oscuridad desaparece cuando la poesía entra en escena, y junto con ella la angustia vital del ser. La poesía actúa como una herramienta de lucha contra la desaparición, no sólo de personas concretas sino también de comunidades completas. La creación de la obra de arte pone en juego una serie de resortes inherentes a la producción estética. La recepción y la emisión del arte hacen visible, audible y táctil a otros individuos, pensamientos y sentimientos reveladores. El arte, en general, y la poesía, en concreto, comunican la existencia aislada del individuo con la existencia compartida de la comunidad. Según esta idea, la manifestación artística porta sensaciones y pensamientos de la individualidad hacia la comunidad. Susan Stewart ofrece una reflexión sugerente:

Poetic making is an anthropomorphic project; the poet undertakes the task of recognition in time –the unending tragic Orphic task of drawing the figure of the other –the figure of the beloved who reciprocally can recognize one’s own figure –out of darkness. To make something where and when before there was nothing. The poet’s tragedy lies in the fading of the referent in time, in the impermanence of whatever is grasped. The poet’s recompense is the production of a form that enters into the transforming life of language (Stewart, 2002: 2).

Stewart afirma que la creación poética imita la forma del ser humano. Sin duda, la poesía, como emanación humana, utiliza en sus formas y en su contenido material tomado del conocimiento del individuo. Esta reflexión, sin embargo, puede ser llevada mucho más lejos si se tiene en cuenta que el conocimiento del individuo, como se menciona unas líneas más arriba, depende de manera estrecha de la percepción humana. Los cinco sentidos impregnan la geografía antropomorfa del



espacio abierto por el poema. Asimismo, el poema refleja, además de los datos perceptivos que el ser humano recibe, cualquier proceso fisiológico que le permiten conocer la realidad que le rodea y la realidad de su propia existencia. De esta forma, los versos de este espacio humanizado contribuyen al análisis de los procesos perceptivos, orgánicos y cognoscitivos del individuo. El conocimiento se convierte entonces en el conocimiento del propio individuo y de la realidad que le rodea. Es decir, se trata de un proceso gnoseológico dirigido en dos direcciones opuestas: hacia el exterior del propio ser y hacia su interior, de tal forma que reflexiona no sólo sobre sí mismo, sino también sobre el proceso cognoscitivo en sí. Este trasiego constante entre el interior y el exterior mantiene al ser humano en un permanente salir y entrar en su propio ser, para definir su propia identidad en relación con el exterior. La definición sobre sí mismo necesita una comparación con aquello que el ser no es, puesto que la descripción no puede surgir de manera independiente ni del exterior ni de su interior. El lugar objetivo que el ser ocupa en la naturaleza no basta, ni tampoco la descripción subjetiva del interior del ser como designación ontológica completa. Por tanto, el ser debe encaminarse hacia el exterior a la vez que comunicar impresiones sensoriales a los demás como único medio válido de afirmación sobre su identidad.

El lenguaje desempeña un papel fundamental en este proceso de conocimiento. El lenguaje existe con anterioridad a la existencia individual del ser. Sin embargo, el lenguaje, amoldado a la naturaleza humana, propicia la individualización del mismo. La oscuridad de un mundo inarticulado desaparece cuando el individuo expresa de forma inteligible a sus congéneres los avatares de su propia identidad. No obstante, no se debe ignorar que los sentidos de la vista, el tacto y el oído desarrollan un papel esencial en estos encuentros interpersonales. En definitiva, la oscuridad impregna el espacio en el que el ser se desenvuelve cuando no es capaz de establecer relaciones lingüísticas inteligibles con los demás. Esa oscuridad caracteriza la falta de definición sobre sí mismo y su existencia.

La semejanza entre el ser humano y los animales radica en la importancia de la percepción sensorial como medio de construcción del conocimiento. Cualquier ser vivo depende de su percepción sensorial para su supervivencia en la naturaleza. Sin

embargo en el reino animal la percepción sensorial sólo permite la relación entre el individuo y el género a través del objetivo fundamental de la perpetuación de la especie.

La Biblia se inaugura con la creación divina del universo. Antes de la ordenación divina, la luz no existía y las tinieblas invadían el mundo. La intervención de Dios implanta la luz en la tierra y la distingue de la oscuridad mediante la secuenciación de ambas en el día y la noche. Es decir, el tiempo permite la sucesión ordenada de la oscuridad y la luz. Esta labor de ordenación de la realidad no sólo se aprecia en la Biblia, sino también en la *Metamorfosis* de Ovidio y en los escritos de autores nativos americanos. Junto a esta labor el papel del lenguaje adquiere una prominencia especial. Dios pone orden mediante un acto de habla. El acto de creación divino se caracteriza por el poder inusitado de generar existencias en latitudes conocidas sólo mediante la articulación lingüística. En definitiva, la creación divina se caracteriza por bastarse sólo por la articulación de la palabra, el acto lingüístico en sí. En la poesía, el acto lingüístico, sin llegar a los extremos divinos, crea la existencia de una entidad independiente y autotélica. Además de la creación divina, Dios nombra las cosas creadas. De esta forma establece su existencia y permite su pervivencia. A diferencia de la llamada, de carácter más efímero, el acto de nombrar perpetúa lo nombrado y permite a su creador dominar los objetos puestos en la realidad.

La palabra poética actúa a modo de luz, que cae sobre los objetos nombrados por Dios y les da forma. Stewart también se detiene a reflexionar sobre este proceso:

Finally, the Creator calls the light Day and the darkness Night, not simply naming these states but also summoning them into a continuing existence, for calling is oriented toward future use and not simply an account of what has happened. Darkness, breath and touch, sound, speech, presentation, discernment of relation, figuration and naming: this is the sequence of emergence, the sequence of *poiēsis*, that is the pattern of divine creation in the Hebrew Scriptures (Stewart, 2002: 9).

La creación, según el término griego *poiēsis* empleado por Stewart, puede ser de dos tipos distintos. En primer lugar, puede tratarse de una labor artesanal que requiera que el ser humano trabaje a partir de materiales dados. En segundo lugar,

## Capítulo 1. La naturaleza de la experiencia: el conocimiento a través de la percepción

---

más relacionada con la manifestación divina de la que ya se ha tratado antes, que consiste en la creación guiada por la inspiración y relacionada con la dificultad inherente del material con el que se trabaja. Los sentidos desempeñan un papel fundamental en este proceso puesto que son testigos del proceso a la vez que intervienen en él.

## **1.2. El conocimiento a través de la percepción sensible: corrientes filosóficas y aplicaciones literarias relevantes hasta el siglo XX**

Las aportaciones de Platón y Aristóteles inauguraron la tradición filosófica y de teoría literaria occidentales. Los volúmenes *Íón* y *La República* de Platón contienen la exposición de sus comentarios acerca del hecho literario, mientras que Aristóteles incluye el estudio de la Literatura en su *Poética*. Las ideas que estos helenos universales plasman en sus escritos siguen un esquema común, debido a que Aristóteles utiliza este patrón para contradecir a su maestro en todas y cada una de las consideraciones literarias platónicas. En primer lugar, Platón afirmaba que un buen poeta debe escribir por inspiración de forma que la razón quede anulada durante este trance. Sin embargo, su discípulo opinaba que el arte poético dependía en exclusiva de las habilidades del poeta para combinar con acierto las reglas que intervienen en la creación literaria. En segundo lugar, Platón consideraba que el poeta ha de estar al servicio del orden político de una sociedad. Por tanto, la Literatura depende del marco sociopolítico en el que surge y debe justificarse. Sin embargo, Aristóteles defiende la autonomía del hecho literario con respecto a cuestiones políticas o sociales. Asimismo, opina que la función estética del arte ha de estar por encima de la función instrumental y ética propia del pensamiento platónico.

La comparación que estos filósofos establecen entre las disciplinas histórica, filosófica y poética resulta especialmente interesante. Platón estimaba que la Literatura es demasiado emocional, porque elimina el control que la razón debe tener sobre la parte más inferior o irracional del alma. El poeta alimenta sentimientos irracionales de temor y de compasión con sus composiciones literarias. Ambas sensaciones aparecían ligadas a la tragedia. En este sentido, la Poesía se opone a la Filosofía porque ésta última alimenta la parte más racional del hombre. Sin embargo, Aristóteles incluye la Historia en esta comparación, y así amplía a tres las disciplinas consideradas. Para el filósofo, la Historia hace referencia a secuencias concretas de hechos que han tenido lugar en realidad, la Filosofía aísla los principios universales de probabilidad y necesidad, sin atender a hechos específicos, y la Poesía utiliza los hechos de la Historia con la generalidad de la Filosofía. Aún así, los presupuestos de

justicia poética priman por encima de los argumentos causales del campo filosófico en algunas situaciones, a la hora de dar forma a una composición literaria.

Las funciones de la poesía mencionadas con anterioridad merecen una atención especial, puesto que inauguraron dos tendencias que se complementan y se contraponen de forma simultánea. Platón funda una visión de la literatura como un instrumento que pertenece a un grupo social o político al que debe servir. La literatura que un estado debe promocionar es aquella que ensalce a los hombres famosos o héroes nacionales y que alabe a sus dioses. Esto implica que el poeta no puede crear, sino que debe limitarse a copiar, a imitar la perfección del mundo de las ideas. Para Platón, el mundo material es una realización imperfecta del mundo de las ideas, en el que coinciden lo bueno, lo justo y lo beneficioso. Así, aquello que es bueno atrae situaciones propicias.

El estado no puede permitir que los poetas ignoren la conexión esencial existente entre la virtud y el bienestar. Por tanto, cualquier elemento malvado o subversivo que se incluya en una obra literaria ha de ser castigado con el sufrimiento. De esta forma, Platón establece una jerarquía compuesta por tres niveles de realidad donde se relaciona el mundo de las ideas con la poética. El nivel más real coincide con el mundo de las ideas, creadas por el Demiurgo. El nivel intermedio incluye las realizaciones imperfectas del mundo de las ideas. Por último, la poesía sustenta el tercer nivel, las representaciones que el poeta crea partiendo de los objetos materiales e imperfectos. En este sentido, la existencia de los poetas entraña cierto riesgo para el estado, puesto que sus obras son subversivas, al realzar aquellos rasgos de los objetos imperfectos que más se distancian del mundo de las ideas. De ahí que la censura juegue un papel tan importante en esta sociedad, y que los poetas deban estar bajo el control estatal. No obstante, el estado pretende controlar otro riesgo. Los poetas pueden elaborar sus composiciones en primera persona para representarse a sí mismos o asumir la voz de un personaje. En este estado ideal, los bardos tienen la obligación de centrarse en la primera opción. En primer lugar, al elegir la voz de otro, falsean la realidad. En segundo lugar, denigran su condición de hombre libre si asumen la voz de un ser inferior, como un esclavo o una mujer.

Aristóteles, por su parte, establece que la Literatura ha de ser considerada sólo en sus propios parámetros, o en un contexto estético con independencia del orden social y político. De esta forma, el poeta es un artesano que utiliza unas reglas para alcanzar una obra de arte con calidad. La única recriminación posible aplicable a los poetas reside en sus errores de representación, provocados por la falta de habilidad poética, pero nunca por reproducir la realidad de forma tergiversada. Aristóteles defiende que se debe permitir al poeta que represente algo imposible, si con ello se consigue un efecto estético mejor. El filósofo heleno se distancia de la afirmación de su maestro sobre el castigo aplicable al personaje malvado de la obra. En su lugar, se centra en el género poético que él estima superior, la tragedia, para exponer su punto de vista. La tragedia es la historia de un hombre bueno que cae en desgracia por un error o una casualidad. En su obra *Ética Nicomáquea*, Aristóteles distingue tres grados de culpabilidad. Primero, los hechos puramente accidentales de los que ningún personaje es responsable. Segundo, los sucesos elegidos con intencionalidad, que conllevan la responsabilidad absoluta del individuo que los ha elegido. Por último, aquellos casos intermedios en los que, aunque el individuo no sea malvado o depravado, la medida en la que ha elegido implica su responsabilidad moral. Estos acontecimientos híbridos provocan mayor piedad o compasión en el público de la tragedia. De esta forma, los avatares de la fortuna que sufren los personajes con calidad humana, clasificados como *peripeteias* (peripecias), son los que inspiran temor o compasión. Estos sentimientos se ven incrementados por la escena de *pathos* (sufrimiento) del personaje. A diferencia de Platón, su discípulo opina que el poeta no debe utilizar su propia voz, con el fin de que sean sus personajes los que se manifiesten. Para Aristóteles, la tragedia es el género que logra el objetivo estético más alto, alcanzado en dos estadios. En primer lugar, provoca las emociones de temor y de compasión que pretendía evitar el estado ideal propuesto por Platón en los géneros poéticos. En segundo lugar, purga estos sentimientos mediante la catarsis. Para Aristóteles, para que la motivación sea efectiva, la secuencia de hechos debe sorprender al público, atendiendo a la necesidad retrospectiva. En definitiva, el momento en el que algo ocurre la razón que lo causa no parece clara. Sin embargo, sólo cuando la obra finaliza es posible entender que ningún hecho podría haber sucedido de otra forma. Lubomír Doležel describe el

valor de la aportación aristotélica como fundacional de la teoría literaria actual: “se puede decir que la *Poética* pone los cimientos de la *crítica literaria* occidental” (1999: 47).

Cualquier acercamiento al hecho literario en épocas posteriores hasta el siglo XVIII consistía fundamentalmente en la traducción, el comentario y la glosa del legado clásico, incidiendo en los mismos aspectos que ya ocuparan a los griegos. En este sentido, ha existido una labor de crítica literaria constante llevada a cabo por los propios creadores. No se debe restar importancia a las aportaciones de hombres como Horacio, Tácito, Plutarco, Ben Jonson o John Dryden. Sin embargo, resulta más interesante destacar los avances más significativos de esta interesante relación entablada entre el análisis filosófico de la epistemología y su influencia en la historia de la teoría literaria, siempre en relación con los sentidos. Las ideas poéticas de Platón y Aristóteles dominan un extenso periodo de la historia, carente de un examen riguroso de los pilares fundacionales de esta disciplina. El filósofo Immanuel Kant dio este gran paso al explorar más allá de los postulados de Edmund Burke y de David Hume.

Edmund Burke en su ensayo *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, escrito en 1756, al que hemos tenido acceso en español, desarrolló una teoría empírica del sentimiento estético. Comenzó señalando el problema de juzgar una obra desde el punto de vista estético en comparación con otra. Para el británico, al calificar como bella una obra, cualquier ser humano aplica los mismos principios pero sorprende que cada individuo alcance distintas conclusiones. El gusto no está ligado en exclusiva a las experiencias de placer o dolor, sino que resulta de la combinación de tres sensaciones doloras o placenteras: la que apela de forma directa a la percepción sensitiva, la que resulta de la imaginación y la que surge del juicio. Según Burke, la primera es común a todos los humanos, puesto que todos perciben sensorialmente de la misma forma, debido a dos razones. Primera, el ser humano se hace más propenso al placer y al dolor por experiencias asociativas y, segunda, cualquier individuo puede sentir dicho placer y dolor, pero lo experimenta en distintos grados.

Para David Hume la belleza es imposible de definir, aunque sí cree en la posibilidad de aislar normas empíricas que permitan definir cuándo una obra de arte es bella. Hume en *A Treatise of Human Nature*, que hemos citado en su versión española, al definir el proceso de conocimiento establece tres pasos: “la impresión original”, “la transición a la idea” y “la naturaleza y cualidades de esa idea”. Según Hume, las relaciones de causalidad no existen y, por tanto, el hombre debe confiar en sus percepciones. El filósofo concluye:

[P]or lo que respecta a las impresiones procedentes de los sentidos, su causa última es en mi opinión perfectamente inexplicable por la razón humana. Nunca se podrá decidir con certeza si surgen inmediatamente del objeto, si son producidas por el poder creador de la mente, o si se derivan del autor de nuestro ser. Por lo demás, este problema no tiene importancia en absoluto para nuestro presente propósito. Podemos hacer inferencias a partir de la coherencia de nuestras percepciones, ya sean éstas verdaderas o falsas, ya representen correctamente a la naturaleza o sean meras ilusiones de los sentidos (Hume, 1984: 190).

Las aportaciones de Kant son tan relevantes para la crítica literaria porque establecen, en primer lugar, una teoría epistemológica rompedora con los presupuestos tradicionales. Por un lado, su filosofía reacciona contra el empirismo y, por otro, contra el racionalismo. El contexto cultural en el que las teorías kantianas emergen está dominado por la desintegración del Neoclasicismo. Para entender su aportación en el ámbito del arte, es importante conocer los volúmenes de su denominada “época crítica”: *Crítica de la razón pura*, donde expone nociones sobre la epistemología; *Crítica de la razón práctica*, donde fija su teoría sobre la moral y la ética, que deben estar encaminadas a dominar el deseo; y *Crítica del juicio*, donde explica su teoría sobre la belleza y lo sublime en el arte. Estas tres obras analizan respectivamente tres cualidades que caracterizan al hombre, a saber, el conocimiento, el deseo y la alternancia entre dolor y placer, sensaciones éstas ligadas a la teoría estética. Resulta significativo que Carmen Bobes Naves (en D. Villanueva, 1994: 19-45) inicie su estudio de la Literatura atendiendo a la epistemología general, para prestar atención al método de análisis kantiano que investiga el mecanismo del conocimiento humano, el llamado “método trascendental”.



La noción esencial epistemológica de Kant se articula en torno a dos facultades cognoscitivas: la sensibilidad y el entendimiento. La sensibilidad consiste en la recepción pasiva de impresiones del mundo exterior, mientras que el entendimiento se considera como una capacidad que produce ideas o conceptos de forma espontánea y, por tanto, se considera activa. Esta distinción procede del racionalismo. La idea central del racionalismo, liderado principalmente por Leibniz y Wolff, se basa en la importancia otorgada al entendimiento. Si el entendimiento surge de forma espontánea, los racionalistas piensan que es posible la construcción de un sistema conceptual independiente de la experiencia sensible. Sin embargo, los postulados kantianos difieren notablemente. El conocimiento no puede expandirse más allá de los límites fijados por la percepción sensible. A pesar de la proliferación de conceptos independientes de los sentidos, tales creaciones espontáneas sólo se aplican al campo de la experiencia. De esta forma, la mente humana tiene la capacidad de organizar aquellas sensaciones percibidas a través de los sentidos, para codificarlas en el espacio-tiempo y darles la forma de objetos, gracias a la combinación de las características inherentes a ellos. Estas percepciones que procesa la mente humana como objetos, el entendimiento las rotula como conceptos. Además existen otras categorías del conocimiento más amplias como, por ejemplo, las relaciones causa-consecuencia.

Por lo tanto, según Kant la percepción humana no permite al individuo conocer el mundo como es. En su lugar, la mente humana organiza el abanico de sensaciones para formar conceptos, objetos o cualquier otra categoría de conocimiento. En este sentido, el empirismo, con Locke, Berkeley y Hume como figuras fundamentales, se sitúa como el saber antagónico del racionalismo. Si éste último enfatizaba la importancia del entendimiento, el primero fundamenta su tesis en la idea de que todos los conceptos surgen de la sensibilidad. Kant se distancia también de esta teoría, puesto que cree en la capacidad del entendimiento para producir conceptos.

El filósofo alemán hace una primera distinción esencial entre condiciones empíricas (particulares y fácticas) y condiciones trascendentales o *a priori* (universales, necesarias y previas a la experiencia sensible), que posibilitan el marco

espacio-temporal sin el cual no es posible actuar o pensar y que, por tanto, es necesario aceptar. No obstante, no se puede demostrar que dichas condiciones a priori sean verdaderas o falsas, es decir, no se puede otorgar a tales elementos el rótulo de verdad o falsedad, sino que han de ser aceptados como nociones previas y esenciales para que la percepción exista. En terminología actual, estos principios ejercen como el “sistema operativo” que la mente del ser humano necesita para funcionar.

Esta cala en las nociones más relevantes de la *Crítica a la razón pura* es esencial para abordar el análisis kantiano de la belleza y lo sublime, tratados en su *Crítica del juicio*. Según palabras de Kant,

la susceptibilidad para un agrado basado en la reflexión sobre las formas de las cosas (de la naturaleza lo mismo que del arte), no indica solamente una idoneidad de los objetos en relación con la facultad de juzgar reflexionante, de acuerdo con el concepto de naturaleza, en el sujeto, sino también, a la inversa, del sujeto con respecto a los objetos según su forma, y aún su informidad, a consecuencia del concepto de libertad, y así ocurre que el juicio estético no sólo se refiere a lo bello, a título de juicio de gusto, sino también, como procedente de un sentimiento espiritual, a lo sublime, originándose así la necesidad de dividir en estas dos partes principales aquella crítica de la facultad del juicio estético (Kant, 1961: 33).

Su estudio parte de las ideas de este fragmento. La naturaleza, gracias a su propia conformación, ayuda al individuo a estructurar su entendimiento. Sin embargo, el ser humano también considera que el mundo está dispuesto a que ocurra tal formación. En este sentido, el placer surge cuando la naturaleza y el entendimiento se amoldan la una al otro y viceversa. Asimismo, se hace necesario distinguir entre lo bello y lo sublime de forma separada. La explicación dada por Kant es muy directa:

Si [...] los juicios de gusto tuvieran un principio objetivo determinado, quien los formulara de acuerdo con éste, tendría derecho a reclamar para su juicio una necesidad absoluta. De pronunciarse sin ningún principio, como los del mero gusto del sentido, a nadie se le ocurriría que pudieran aspirar a la menor necesidad. En consecuencia, deben tener un principio subjetivo que mediante el sentimiento y no por conceptos, pero con validez general, determine lo que gusta o disgusta. Pero ese principio sólo podría considerarse como un sentido común, esencialmente distinto del entendimiento común a veces calificado también de sentido común (sensus

communis), puesto que éste no juzga por el sentimiento, sino siempre por conceptos, aunque de ordinario a modo de principios representados sólo oscuramente (Kant, 1961: 77).

En primer lugar, Kant establece una norma regidora de los juicios sobre el gusto. En su opinión, éste depende sólo del sentido común o *sensus communis*. Para el filósofo de Königsberg, sin embargo, se deben esclarecer varios aspectos dudosos. El placer estético surge al establecerse la armonía o la conformidad entre la naturaleza y el entendimiento (y la imaginación) del hombre. De esta forma, para que el objeto percibido armonice con el entendimiento, la imaginación ha de filtrarlo atendiendo, en exclusiva, a su forma o su estructura, nunca a un concepto asociado a él. Por tanto, los juicios sobre lo bello sólo se utilizan para referirse a un objeto concreto, jamás para valorar clases de objetos de forma general. Esto provocaría una referencia al concepto que subsume todos los objetos del mismo tipo. Por otro lado, es imposible crear normas que regulen el gusto, puesto que se articularían conceptos que organizaran el acercamiento a objetos concretos. Asimismo, la percepción placentera de la belleza es no teleológica, es decir, no persigue ningún propósito.

Kant analiza la posibilidad de establecer el concepto de la belleza en sí, pero concluye con la imposibilidad de definirla. El filósofo piensa que la belleza se puede usar sólo para emitir un juicio puntual, pero no cree posible conceptualizarla. No obstante, aunque esta noción plantea problemas, la obra de arte se puede asociar a conceptos que forman parte incluso de la experiencia estética. Un aspecto relevante de su teoría se suma a un debate histórico más o menos polémico. Para Kant, el “genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, 1961: 152). Por tanto, el filósofo dieciochesco niega que la existencia de normas por un lado, y la imitación o mimesis por otro, sean una posible vía para crear una obra artística. Para él, sólo el genio, “*genius*, el espíritu peculiar que desde su nacimiento le fue dado a un hombre para que lo protegiera y dirigiera y de cuya inspiración procedieron aquellas ideas originales” (Kant, 1961: 153) posibilita la existencia de un arte creado por inspiración. El placer estético disminuye

cuando el individuo se habitúa a percibir la obra de arte repetidas veces. Para evitar que esto suceda, el arte necesita innovar de manera continua.

En su análisis sobre lo sublime, Kant establece una dicotomía entre lo bello y lo sublime. La belleza surgía de la armonía entre la intuición y el entendimiento, atendiendo en exclusiva a la forma, y no a los conceptos de los objetos. Sin embargo, lo sublime parte de la relación problemática que se establece entre el entendimiento y las ideas que la razón crea de forma espontánea. De esta manera, el entendimiento no es capaz de procesar las ideas que ha producido la razón. Así, ningún objeto produce el sentimiento de sublimación, sólo lo sugiere mediante las ideas estéticas. También algunas cualidades de la experiencia, como sería la enormidad, pueden provocarlo. Las ideas estéticas son una variante de las ideas de la razón, relacionadas con percepciones sensibles incapaces de abarcar una idea, aunque despierten un sentimiento sobre la misma. La moral se relaciona con el sentimiento de lo sublime puesto que, aunque el arte no enseña en qué consiste la moral, provoca un sentimiento de moralidad. Según Kant, “sublime es lo que, por ser sólo capaz de concebirlo, revela la facultad del espíritu que va más allá de toda medida de los sentidos” (Kant, 1961: 92).

El Romanticismo surgió para ofrecer una nueva respuesta al postulado kantiano, e incluía filosofías idealistas y post-idealistas. Como otros avances filosóficos, expandió algunas de las teorías anteriores y rechazó otras. En ese momento se estableció un punto de inflexión en el ámbito de las disciplinas literarias en Europa. Éstas sirvieron como germen para la futura aparición de acercamientos al fenómeno literario. Se ha estudiado la peculiaridad que Kant representa con respecto a los postulados empiristas y racionalistas, pero aún es posible delimitar mejor su pensamiento con respecto a las orientaciones idealistas románticas que lo relevaron. Los idealistas alemanes, Fichte y Schelling fueron claros exponentes de esta teoría, postulan que la construcción mental del mundo es una creación imaginaria y, en consecuencia, éste no tiene por qué existir. Por tanto, los fenómenos y los noúmenos (o “cosa en sí”) no existen en realidad, sino que la mente humana los crea. Asimismo, la mente es sujeto a la vez que objeto de su actividad pensante, es decir, la mente se encuentra a sí misma como objeto, auto-creándose repetidas veces. Por

su parte, Kant difiere de esta consideración. En primer lugar, Kant habla de la existencia del noúmeno, una realidad independiente de la percepción y el entendimiento humano. En segundo lugar, afirma que la razón posee una serie de principios (para ser más exactos, doce) que permiten al ser humano conocer la realidad tal y como es, tanto el mundo como nuestro propio ser.

Tal vez la figura más relevante del Romanticismo sea G.W.F. Hegel, quien adaptó las opiniones vertidas principalmente por Fichte y Schelling a su concepción historicista. Hegel articula su estudio en torno a dos conceptos ya señalados por la tradición filosófica: la naturaleza y el espíritu. El punto de partida de su teoría es que hay una conexión o unidad interna entre ambas nociones, que permite la creación de un sistema unitario y cerrado de la totalidad de la realidad. La llamada “dialéctica” consiste en la alternancia de conceptos o ideas que entran en oposición hasta que mediante un proceso de síntesis, quedan reducidos a un tercer concepto que transforma la multiplicidad en identidad. Se trata de un sistema recurrente, es decir, una vez que se ha llegado a una resolución sintética, ésta sirve como nueva tesis y el proceso comienza de nuevo, permitiendo así el avance histórico. Para Hegel, el conocimiento absoluto es posible y el sistema filosófico que articula hace posible tal conocimiento verdadero. Pero además, esta posibilidad cognoscitiva es también absoluta porque se conoce cada realidad particular en relación con el todo, y formando parte el mismo. Según él, el conocimiento surge mediante la relación desigual y desajustada entre sujeto y objeto. En el primer estadio ambos elementos se niegan y se contradicen el uno al otro, de tal manera que su existencia depende de la existencia de su contrario. Así llegamos a un segundo proceso de adecuación al contrario, de forma que se aspira a la identificación progresiva entre ambos opuestos. Se trata pues de superar las diferencias existentes entre el sujeto y el objeto mediante la reducción de ambos en un tercero. El conocimiento integral y absoluto depende en exclusiva de la consecución de la identidad total basada en la reducción final. No obstante, dicha reducción conlleva una disolución del objeto en el sujeto, es decir, en el sujeto tendrá lugar la síntesis total.

La concepción del arte en el sistema dialéctico hegeliano está recogida fundamentalmente en *Estética*, volumen que se publicó tras la muerte del filósofo. El

espíritu se reconoce mejor a sí mismo en la religión y la filosofía, además de en el arte. Este último sería la tesis o el primer estadio del proceso de conocimiento, la antítesis sería la religión. Finalmente la filosofía sería la síntesis o reducción de las dos primeras disciplinas. Hegel también intenta resolver la forma en la que lo universal o lo absoluto se manifiesta en la conciencia. Así, se hace necesario volver al proceso dialéctico anterior para responder a tal enigma. En primer lugar, el arte se sirve de la experienciación de un objeto para revelar lo absoluto a la conciencia; su antítesis sería la subjetividad pura que la religión despliega a la conciencia; y por último, la conciencia alcanzaría la filosofía como la revelación de lo universal de una forma absoluta, es decir, objetiva y subjetiva al mismo tiempo. Por tanto, para Hegel el objetivo del arte es revelar lo universal a través de la presentación concreta del objeto artístico ante los sentidos y los sentimientos. Asimismo, en el desarrollo del arte a lo largo del devenir histórico, Hegel establece de nuevo tres fases dialécticas. El primer momento está protagonizado por el arte simbólico, en el que lo universal se concreta de forma arbitraria; la antítesis sería el arte de la belleza, llevado a cabo principalmente por la Grecia clásica, que persigue la imitación perfecta de la realidad.

La resolución sintética de la tesis y la antítesis es el surgimiento del arte romántico, en el que se combinan la abstracción del arte simbólico y la concreción del arte clásico. De esta forma, en la evolución misma del arte romántico Hegel señala un proceso dialéctico. Primero, el arte romántico surge en una espiritualidad casi religiosa, muy abstracta y distanciada de la vida real, en distintos tratados se aprecia cómo Hegel considera que el arte está subsumido en la religión. Segundo, este arte vuelve a tópicos terrenales, así se desarrolla el “culto”, la expresión de la comunidad de la relación que se establece entre lo terrenal y lo divino. Pero el arte ofrece un nuevo acercamiento, el del género épico, que hace más refinada esta relación entre lo humano y lo divino. Es más, la tragedia hace que esta dialéctica avance, puesto que otorga a los sucesos acontecidos un principio de necesidad, aunque deje a los espectadores con sentimientos de alienación y pérdida. Sin embargo, éste es el motor para la resolución dialéctica, la aparición antitética de la comedia cuyo final implica un estado de tranquilidad y bienestar. Por último, en tercer lugar, el arte llegaría a anularse a sí mismo para hacer a la humanidad

consciente de la necesidad de buscar un nuevo medio para alcanzar el conocimiento absoluto.

Más allá de las nociones que aportó Hegel, resulta fundamental la perspectiva de Friederich Nietzsche sobre la filosofía, del hombre y la vida. Tal vez la obra más significativa sea *El nacimiento de la tragedia*, en la que explica sus opiniones acerca del hecho literario. De acuerdo con los pensamientos de Nietzsche, en el arte hay dos tendencias fundamentalmente: la apolínea y la dionisiaca. La primera se centra en la forma individual, la proporción, la representación de la realidad, el sosiego de la contemplación. Tal vertiente se podría comparar con el arte clásico, establecido en los parámetros de la belleza. Además, para Nietzsche lo apolíneo está más relacionado con las artes visuales, y además asociado con los sueños. Lo dionisiaco se opone a lo apolíneo en que la individualidad se anula, de manera que prima la imprecisión, la vaguedad, la confusión, el éxtasis, el terror y la fealdad. Siguiendo en este paralelismo a Hegel, Nietzsche asocia este segundo concepto con el arte simbólico, en oposición al arte clásico griego. Además, lo relaciona con la música y con la intoxicación. Lo sublime, en contraposición a lo bello, estaría así representado por lo dionisiaco. La tragedia clásica es la perfecta combinación de ambas tendencias contrapuestas. Sin embargo, ésta comienza a desintegrarse muy pronto, porque lo apolíneo es eliminado por lo dionisiaco. De esta forma, la tragedia llegó a establecer un nuevo enfrentamiento, esta vez entre lo dionisiaco y lo socrático. La influencia de Sócrates en la filosofía occidental significa para Nietzsche el surgimiento de la ciencia y del racionalismo. Así, la aparición del arte romántico está basada en la relación opuesta de ambos términos: la pugna entre la ciencia y el arte, la razón y la pasión, la muerte (como proceso mecánico y finito), y la vida (como proceso múltiple, cambiante y eterno).

El conocimiento que el hombre ha venido ejerciendo a lo largo de la historia ha estado marcado por la necesidad de categorizar, de organizar y de etiquetar la realidad en la que vivía, de acuerdo con los dictados que desde Platón se le han venido imponiendo para coartar su libertad. Así, ya se distinguió desde el surgimiento del *logos* entre el mundo de las ideas, que era el único legítimo y real, y el mundanal en el que la vida del hombre se desarrollaba. Se establecía que esta vida

no era la real, sino la aparente y que la verdadera existencia comenzaba al acabarse ésta. Nietzsche vapulea esta concepción que se ha mantenido vigente gracias a la posterior adaptación que realiza el Cristianismo, para afirmar que la única vida es la que el ser humano percibe con sus sentidos, que cambia constantemente, que no atiende a patrones fijos de comportamiento. La tarea del hombre es, en vista de esta situación, la de liberarse de las doctrinas que lo obligan a renegar de su propia naturaleza, que lo invitan a hacer caso omiso de sus sentidos y a buscar un conjunto de reglas que lo hagan pensar que hay un proceso mecánico y ordenado en la naturaleza que le permite vivir con seguridad, calma y reposo. Por tanto, Nietzsche invita al hombre a convertirse en un ser superior, más concretamente en un niño y en un bailarín. En el primero, porque el niño no tiene prejuicios, sólo juega con la vida con inocencia, sin sentimientos de culpa o de vergüenza. En el segundo, porque el bailarín enfrenta una nueva forma de jugar con la vida a través del riesgo y de la experimentación consigo mismo. Así, el bailarín es un niño que conscientemente se conduce por el devenir de la existencia.

En apariencia puede resultar incongruente que la doctrina nietzscheana aparezca en estas páginas con anterioridad al análisis de la figura de Karl Marx, puesto que éste era veintiséis años mayor que Nietzsche, y murió diecisiete años antes. Sin embargo, la decisión de alterar el orden cronológico se debe a la dificultad de definir el término “marxismo” por un lado, debido a los múltiples sentidos que acuña esta doctrina, y por otro a la continuidad que ha tenido la misma en el tiempo, adentrándose en el siglo XX gracias a las múltiples lecturas llevadas a cabo por figuras como Lenin, Althusser, Sartre, o Luckács, por mencionar algunos. Para empezar, se entiende por *marxismo* el legado escrito de Karl Marx, influenciado principalmente por tres doctrinas: la filosofía clásica alemana, la economía política inglesa y el socialismo revolucionario francés. De ahí la dificultad de definir el término *marxismo*: se podría enfatizar el aspecto económico-sociológico de la doctrina, que pretende ofrecer una teoría del funcionamiento de la realidad socioeconómica de la sociedad burguesa capitalista de mediados del siglo XIX, junto con una explicación historicista de la evolución de la sociedad, o centrarse en el sentido político, que expone una revolución política orientada a liberar al hombre de la alienación que los sistemas de producción capitalista le causan, o estudiar, en



tercer y último lugar, la vertiente más crítico-filosófica del término, que se propone esencialmente reprobando el idealismo hegeliano y el *materialismo mecanicista* de Feuerbach, para establecer una visión ontológica del hombre y de su situación en la realidad caleidoscópica en la que existe.

A la muerte de Hegel sus discípulos adoptaron dos posturas distintas: el mantenimiento de la teología como piedra fundacional de un estado autoritario y fascista (la llamada derecha hegeliana), o la negación de la doctrina religiosa a la vez que el análisis de la realidad como proceso dialéctico que permite la evolución de los sistemas políticos y sociales (la izquierda hegeliana), desarrollada principalmente por Feuerbach, Bauer y Strauss. No obstante, una nueva corriente dentro de la izquierda habría de desarrollar más profundamente la crítica a Hegel, la crítica política iniciada por Marx y Engels.

De esta forma, el materialismo mecanicista de Feuerbach sufre la invectiva del marxismo por tres motivos principalmente: primero, la idea de que el análisis de causas mecánicas sirven para explicar la naturaleza; segundo, la concepción de que la evolución del mundo está sujeta a la repetición continua de los mismos procesos y resultados; y tercero, el hecho de que Feuerbach considere al hombre como un objeto con capacidad sensible, en lugar de entenderlo como un sujeto, es decir, consciente de la recepción activa de la realidad.

No obstante, y como se señaló unas líneas más arriba, el marxismo abarca también las aportaciones de otros filósofos que han interpretado y ampliado los postulados de su fundador. De esta forma, Engels realizó una labor de sistematización de las teorías de Marx sobre la sociedad, la historia y la naturaleza. También se puede apreciar el desarrollo de la teoría marxista en la escolástica soviética, que surgió a partir de la obra de Lenin, o en la Escuela de Frankfurt, llevadas a cabo principalmente por Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Ernst Jürgen Habermas o Max Weber, por mencionar algunas lecturas posteriores. El fenómeno de la creación literaria en la teoría marxista obtiene atención concreta. Según los escritos de Marx, hay cinco tipos de organización socioeconómica, en concreto, el comunismo primitivo, la economía de la esclavitud, la economía feudal, la economía capitalista y, finalmente, la verdadera sociedad comunista. Estos tipos se pueden

asociar con distintos modos de producción artística. En el comunismo primitivo, la literatura y el arte en general son manifestaciones de la comunidad y, como tales, destacan ciertos géneros, como cuentos moralizantes o mitológicos, refraneros, etc. En la economía de la esclavitud, se comienza a establecer una dicotomía entre el arte elitista y las manifestaciones culturales populares. En la economía feudal, dicha dicotomía se va haciendo más y más patente, debido al fenómeno del mecenazgo. Con el capitalismo, la literatura se convierte en un producto sujeto a las leyes mercantilistas.

Sin embargo, la teoría epistemológica y ontológica del hombre que codificó Marx responde a cuestiones fundamentales acerca de la percepción del individuo. Marx estableció una serie de características que definían al ser humano. En primer lugar, es un ser natural, es decir, que forma parte de la naturaleza. Además, el hombre se diferencia del resto de los seres vivos en que produce sus propios medios de vida, es decir, porque produce o trabaja para sobrevivir. En tercer lugar, el hombre depende de la sociedad para existir y constituirse como individuo. Cuarto, el hombre por su propia naturaleza necesita producir su propia vida en relación siempre con la naturaleza y con la sociedad en la que habita. En último lugar, la esencia del hombre reside en la amalgama de las relaciones sociales que establece. Se aprecia así cómo la actividad que el hombre desarrolla le permite entrar en contacto con la naturaleza, con la vida social y consigo mismo. En este sentido, el proceso por el que el hombre conoce está basado exclusivamente, según Marx, en la práctica, la praxis o el trabajo. La capacidad sensorial del hombre, además, se ha visto afectada por la influencia de la evolución histórica. Según él mismo expone, el hombre debe intentar desligarse de tales condicionantes históricos para desarrollar el potencial de sus cinco sentidos de acuerdo con sus necesidades reales:

Los sentidos del hombre social son diferentes de los del hombre que no vive en sociedad. Sólo por el despliegue objetivo de la riqueza del ser humano, la riqueza de los sentidos humanos subjetivos (un oído musical, un ojo sensible a la belleza de las formas, en una palabra, los sentidos capaces de goces humanos), deviene en sentidos que se manifiestan como formas del ser humano; y o son desarrollados o son producidos. Porque no son sólo los cinco sentidos, son además los sentidos llamados espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc.) en una palabra, el sentido humano, el carácter humano de los sentidos, que no se forma más que por la existencia

de un objeto por la naturaleza devenida humana. La formación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia del mundo hasta este día. El sentido sujeto a las necesidades prácticas groseras no es, así, más que un sentido limitado. Para el hombre que se muere de hambre no existe la forma humana de los alimentos; podrían éstos existir bajo la forma más grosera, y no se puede decir en qué esta actividad nutritiva difiere de la de los animales. [...] así, pues, hace falta la objetivación del ser humano, a la vez desde el punto de vista teórico y práctico, para hacer humano el sentido del hombre y, también, para crear un sentido humano correspondiente a toda la riqueza del ser humano y natural (Marx y Engels, 1972:106-107).

A modo de conclusión, se podrían enunciar algunas matizaciones acerca de la evolución de la preocupación universal sobre cómo el hombre conoce y cómo estas distintas teorías desembocan en una determinada teoría literaria. Resulta evidente que las teorías sobre el conocimiento desde los clásicos griegos hasta la época moderna no suponen ningún cambio sustancial: los filósofos del *medium aevum* como San Agustín o Santo Tomás de Aquino se esfuerzan fundamentalmente por reconciliar las teorías platónicas con la fe cristiana.

En el Renacimiento nuevas teorías físicas como las de Copérnico, Galileo y Kepler (y Newton ya en el siglo XVII), ponen en tela de juicio las teorías aristotélicas y recuperan los postulados de Arquímedes o de Pitágoras. En este estado de cosas, la razón, totalmente desligada de la fe cristiana, comienza a imponerse como único medio de conocimiento en la Ilustración. Sin embargo, han surgido diferentes teorías sobre la capacidad gnoseológica del hombre dependiendo del concepto de razón que se aplicara. En este sentido, la oposición eterna entre concepciones idealistas, por un lado, y materialistas, por otro, caracteriza esta etapa.

De este modo, las filosofías idealistas postulan que la mente estructura el mundo percibido y, en sus teorías más radicales, los filósofos idealistas (Hegel, Fichte o Schelling) creen que la realidad es una proyección de la mente y que, por tanto, fuera de ésta nada existe. Además, es posible distinguir en el idealismo entre empirismo y racionalismo. El empirismo afirma que el conocimiento se basa en la experiencia y niega la aparición espontánea de ideas. John Locke, Francis Bacon, David Hume y George Berkeley pueden ser clasificados como empiristas. Los racionalistas, René Descartes, Leibniz, Spinoza o Wolff, mantienen que la mente puede reconocer la realidad con independencia de la experiencia sensible.

Kant hizo un intento de sintetizar ambas tendencias entendiendo la experiencia como paso primero para el conocimiento, pero otorgando a la mente la actividad de insertar las percepciones en la estructura experiencial. Por el contrario, el materialismo propugna que la existencia es posible gracias a la materia o a una característica de la misma. Los principales pensadores de esta corriente son Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir I. Lenin. En este contexto, las primeras corrientes que rechazaban ideas decimonónicas comenzaron a clamar una nueva forma de entender la realidad, puesto que la realidad también había evolucionado.

### **1.3. Aportaciones fenomenológicas relevantes sobre percepción y poesía en el siglo XX y el nuevo milenio**

Los manuales de teoría literaria con frecuencia clasifican las distintas tendencias de forma genérica y ambigua, debido a su heterogeneidad, en tres tipos de teorías. En primer lugar, las teorías lingüísticas consideran que la literatura es un hecho de lengua que cristaliza en un texto. En segundo lugar, las teorías sociales ven el hecho literario como un elemento que crea la sociedad. Por último, las teorías mentalistas entienden que la obra literaria ha surgido de un proceso mental. Las teorías mentalistas, a su vez, se pueden subdividir en enfoques cognitivos, afectivos y experienciales. Respectivamente, el acercamiento cognitivo se ocupa del entendimiento, la razón o el juicio humano, las teorías afectivas se centran en los sentimientos, los instintos y las emociones humanas y, por último, la perspectiva experiencial estudia la mente humana en relación con el mundo exterior y otras mentes. Las teorías experienciales son una hibridación entre teorías psicológicas y sociales, puesto que se ocupan de estudiar las relaciones físicas y sociales del hombre. Esta escueta clasificación resulta útil a la hora de estudiar las múltiples teorías que se han sucedido a lo largo del siglo pasado, el siglo XX. No obstante, es necesario llamar la atención sobre la enorme dificultad existente a la hora de etiquetar y compartimentar las corrientes literarias del último siglo, puesto que éstas a menudo ofrecen puntos de vista poliédricos, al mismo tiempo que toda una red neurálgica que entrelaza y conecta unas teorías con otras.

De esta forma, de los movimientos filosóficos que habrían de gestarse en el siglo XX, la fenomenología, el existencialismo, la hermenéutica, y el pragmatismo americano, provienen principalmente de la maduración de las contribuciones kantianas e idealistas. Éstas son teorías mentalistas experienciales. En relación con los estudios previos de Karl Marx y sus seguidores, que extendían a la vez que rechazaban el idealismo romántico, surgen el feminismo, el posmodernismo y teorías de la cultura y el poder (lideradas principalmente por Foucault), que podrían ser catalogadas como teorías sociales. La deconstrucción derrideana, el estructuralismo y el postestructuralismo se sitúan en la línea de las teorías lingüísticas.

Asociado al movimiento filosófico de la fenomenología siempre aparece el nombre de Edmund Husserl, alemán preocupado por crear un nuevo patrón filosófico que permitiera a la devastada Europa de los años veinte contemplar la realidad desde una nueva óptica. Tras la Primera Guerra Mundial, la depresión se hizo eco de todos los ámbitos de la vida intelectual y científica. Estos postulados se articulaban principalmente desde el relativismo, la sensación de desasosiego y la pérdida de presupuestos racionales. En este contexto, Husserl estableció un nuevo acercamiento a la realidad basado en la atención a las representaciones mentales que los fenómenos tenían en la conciencia. El filósofo alemán comienza señalando la ingenua actitud que el hombre mantiene naturalmente, mediante la cual cree en la realidad del mundo y en sí mismo. Ésta ha de ser desechada para adoptar, en su lugar, el primer principio fenomenológico: la *epoché o reducción fenomenológica*, que consiste en incorporar “un índice de indiferencia, de nulidad gnoseológica”. Así se logra volver al mundo con esta nueva conciencia, para verlo tal y como era antes de que las diversas ciencias lo etiquetaran. Husserl ilustra este proceso mediante el acto de poner entre paréntesis la existencia. El siguiente paso, *la reducción eidética*, pretende acceder al campo de la conciencia pura, y conseguir destilar las esencias universales.

El conocido lema husserliano “a las cosas mismas” muestra a la perfección su interés por llegar a las esencias. Es en este momento cuando se descubre que la toma de conciencia es “intencional”, es decir, la conciencia ha de serlo siempre de algo. Pero la intención también se entiende de otra manera: cuando el sujeto trata de acercarse a un objeto, intenta percibirlo de un modo concreto y así anticipa la forma en la que aparecerá. Hay, además, una última reducción, la *reducción trascendental*, que permitiría llegar al plano del ego o del yo, puro y no mediado. Esta última se logra mediante la reducción de las esencias hasta llegar a un nivel superior, el del ego, para ver cómo las funciones trascendentales del yo lo constituyen.

La influencia de los postulados fenomenológicos no sólo en filosofías ulteriores sino en las teorías literarias del siglo XX es excepcional. Por citar algunos nombres, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, René Wellek o Wolfgang Iser. Pero Roman Ingarden (1998) adapta la filosofía husserliana al estudio literario en *La obra de arte literaria*, donde se encarga de establecer los

cuatro pasos que describen la creación literaria desde un punto de vista fenomenológico: el estrato fónico, el semántico, el objetual y el aspectual o esquemático. El estrato fónico se centra en la formalización de la obra literaria a partir de sus esquemas fónicos. En el estrato semántico se pueden encontrar varios niveles de constitución. En primer lugar, cada palabra (nombre, verbo, adjetivo, etc.) es primordial para la formación de una unidad mayor, como es la oración. Hay además otro proceso constitutivo basado en la activación de asociaciones mediante el uso de la palabra en el contexto oracional. Este proceso se puede elevar por encima del nivel oracional y continuar la síntesis (el llamado *correlato intencional*) hasta llegar al texto completo. El estrato objetual se ocupa principalmente de la constitución del tiempo y el espacio en la obra literaria, aunque también incluye la constitución de objetos, de personajes, etc.

Según Ingarden, el fenómeno de la “concretización” explica que el lector crea los objetos y las situaciones, que aparecen siempre parcialmente dibujados en el texto. Estas cristalizaciones mentales cambian según el momento histórico, pero también cambian según el lector del que se trate. Por último, el estrato de los aspectos esquemáticos, en el que se invierte el orden natural de la percepción. En lugar de centrarse en la particularidad de un determinado objeto, para más tarde clasificarlo en un esquema o en una categoría más general, se comienza desde la presentación más general para ir progresivamente ajustando la lente y mostrando un plano más corto. En este estrato es tal vez donde el lector incorpora lo que lee a su percepción como algo real, puesto que conecta el estrato del objeto con los pilares que fundamentan su experiencia de la realidad.

Sören Kierkegaard, filósofo danés que vivió en el siglo XIX, fue el precursor del existencialismo en los humanistas del siglo XX. Aunque también es posible encontrar ya en el siglo XVII a Blaise Pascal, contemporáneo de René Descartes, quien rebatía el racionalismo y describía la vida del hombre mediante juegos de oposiciones o paradojas. Volviendo a Kierkegaard, manifestaba éste que su filosofía era *existencial* porque la consideraba como la observación atenta de la vida personal e individual, en reacción contra el sistema hegeliano que establecía una estructura de análisis en la que cualquier individualidad tiene cabida. El filósofo danés, por el

contrario, declaraba que los problemas de la existencia humana no tienen explicación racional y que la razón no puede clarificar el carácter ambiguo, paradójico y subjetivo de la vida y de la verdad. Ante esto, el hombre tiene dos opciones. Volcarse en una vida hedonista que busque el placer como medio para evitar la desesperación, o vivir la vida desde un compromiso ético que se implique con la vida en sociedad y la opción religiosa completamente. Una larga nómina de humanistas puede ser incluida bajo el rótulo de existencialismo, a saber, Pascal, Kierkegaard, Friederich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers, Martin Buber, Fiódor Dostoievski, Franz Kafka, André Malraux, Albert Camus, Eugène Ionesco, Samuel Becket, por mencionar algunos. No obstante, se expondrán las principales creencias existencialistas en relación con la capacidad sensitiva humana.

Uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, Martin Heidegger experimentó a lo largo de su vida una evolución en su postulado que atrajo a las diferentes escuelas de pensamiento a las que influyó. Como discípulo de Husserl, comenzó criticando algunos postulados fenomenológicos husserlianos con los que discrepaba, aunque otros fenomenólogos, como Merleau-Ponty, filósofo del que se hablará más adelante, siguieran sus doctrinas; los filósofos existencialistas, además, parten de su pensamiento; influyó en la teoría hermenéutica con sus proposiciones metodológicas, autores de la talla de Gadamer o Ricoeur beben de la fuente heideggeriana; y, por último, pensadores de corrientes tan dispares entre sí como Lacan, Derrida, Foucault, Horkheimer o Adorno estudian sus escritos y los desarrollan. Las obras más significativas del filósofo alemán son, citamos en traducción, *El ser y el tiempo*, dedicada a Husserl, *Introducción a la Metafísica*, *El origen de la obra de arte*, y *La cuestión sobre la tecnología*.

Se dice de la doctrina husserliana que es “esencialista”, al aspirar a tener acceso a unas esencias de carácter universal, mientras que la teoría heideggeriana es “existencialista” porque pretende estudiar el mundo evitando los conceptos mentales abstractos y se centra en la manera en la que el sujeto y el objeto se presentan a la experiencia humana. Sin embargo, los dos filósofos comparten algunos postulados. En primer lugar, ambos están en contra del estudio de la metafísica. En segundo lugar, ambos entienden que el deber de la filosofía estriba en comprender la realidad



tal y como se presenta ante el individuo en el contexto de su experiencia. Por último, la investigación fenomenológica ha de comenzar necesariamente por la manera en la que el mundo se muestra al individuo en el ámbito de su entendimiento. No obstante, Heidegger disiente de su maestro al estar convencido de la imposibilidad de tamizar la filosofía de presuposiciones.

El controvertido filósofo inauguró su doctrina ideológica con la ya citada obra *El ser y el tiempo* (1927). Al definir lo que entiende por “fenomenología”, el filósofo de Messkirch define los términos “fenómeno” y “logos”. El primero es aquello que se manifiesta o se hace patente, mientras que el segundo significa poner de manifiesto, hacer ver. Una vez identificados estos conceptos, define Heidegger la función de la fenomenología como el desvelo de aquello que se muestra tal y como es en sí mismo. En resumen, la fenomenología tiene por objeto desvelar el sentido del “ser”.

La cuestión esencial del volumen radica en la búsqueda del sentido del *ser*. Según Heidegger, sólo el ser humano puede preguntarse por su propia ontología y a éste aplica el término alemán *dasein* (ser-ahí). Para un individuo que se pregunte por el ser (o *dasein*), la respuesta será siempre que ser implica necesariamente ser/estar-en-el-mundo, es decir, al individuo se le arroja al mundo y allí vive rodeado de situaciones, en relación con el mundo y sin poder aislarse del mismo. Manifiesta también la dificultad de estar en tratos con la realidad, porque ésta se resiste a ser interpretada por el hombre. No obstante, surge una paradoja inevitable: a pesar de los esfuerzos por categorizar y “domesticar” el mundo, es éste precisamente el que informa nuestra existencia subjetiva. Además, el individuo no es un producto acabado sino que la existencia humana es inconclusa de forma inherente, con un final abierto. Para Heidegger, es una utopía pensar en la realidad como una serie de entidades que se pueden objetivar, o creer que se aprehende el mundo de forma pasiva mientras el ser humano existe. En ese ser-en-el-mundo es donde la percepción juega un papel fundamental. El sentido de ser-en-el-mundo reside en la experimentación continua con aquello que el individuo no es, en la relación permanente con el conjunto de situaciones y hechos que conforman el todo, es decir, es la cotidianidad en la que el ser humano vive la que le permite llevar a cabo la

investigación sobre la ontología. De ahí que el estar-en-el-mundo no se pueda compartimentar en experiencias concretas, impresiones momentáneas o actos aislados. Heidegger explica este hecho con una metáfora conocida: el mundo en el que el *dasein* vive es una casa.

La relación del *dasein* con el mundo se caracteriza por la preocupación o *sorge* (literalmente “cuidado”) debido a que estar-en-el-mundo no es un estado pasivo o inactivo, sino que al individuo le importa lo que en él ocurre y también los demás sujetos. Por tanto, estar-en-el-mundo también significa estar-con-los-otros. Dicha relación supone una idea filosófica revolucionaria, porque los fenómenos objeto de estudio de la Filosofía que hasta ahora se habían interpretado de forma aislada, como son el tiempo, el lenguaje o el arte, ahora se contemplan en estrecha relación con la ontología.

Cuando el sujeto se relaciona con el mundo físico, éste establece dos tipos de análisis. El primero se corresponde con las ciencias naturales y trata de examinar los objetos a través de los cinco sentidos o a través de procesos mentales. El segundo, propio del análisis filosófico, se establece cuando los objetos se problematizan, bien sea porque estén defectuosos o porque sean inaccesibles. De este modo, cuando el ser va más allá del análisis primario y se pregunta por el espacio y el tiempo, el estar-en-el-mundo le permite orientarse a través de su cuerpo: de esta forma, la sensación de lateralidad le ayuda a situarse en el espacio y las mediciones del tiempo, establecidas siempre por los biorritmos, le permiten ubicarse en las coordenadas temporales.

El interés heideggeriano por el lenguaje y la etimología tiene una trascendencia especial, Heidegger recurre con frecuencia a las etimologías griega y alemana. Para el filósofo alemán, los signos lingüísticos sirven para indicar o mostrar y sólo son un componente más del estar-en-el-mundo. Esta idea implica que el lenguaje posee una carga semántica de forma inherente a sí mismo y, por tanto, al igual que el resto de los elementos de la casa que es el mundo, no funciona de forma aislada, sino que depende de manera estrecha de la relación con el mundo. La conclusión a la que Heidegger llega en relación con el papel del lenguaje coincide con la relación del *dasein* con el mundo: el ser está involucrado con un todo compuesto de los otros, los hechos, el lenguaje, etc. de tal forma que no hay nada que

exista de manera independiente. Más adelante al tratar la labor hermenéutica se incidirá en la relación lenguaje-significación.

Heidegger además se pregunta por el sentido de la obra de arte y le otorga la capacidad de desvelar el estar-en-el-mundo, es decir, permite el acceso a la verdad esencial del *dasein*, no porque la obra de arte lo cuente sino porque permite que el *ser* emerja de ella, porque revela el mundo y le deja relacionarse con él. Heidegger pone en relación la palabra y la capacidad sensitiva visual:

La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación. Así, a cada modo de instaurar le corresponde uno de contemplar (Heidegger, 1958: 114).

Hay más conceptos heideggerianos que han influido en otras líneas de pensamiento y en teorías de la literatura. Es especialmente notable su aportación sobre el *ser auténtico*, puesto que el existencialismo surge precisamente de esta idea. El *dasein* es auténtico si está en el mundo con una preocupación total por él y es inauténtico si se deja influir por los demás. Heidegger señala que es imposible ser auténtico siempre. Es inauténtico, por ejemplo, al tomar un discurso prestado del otro. Las consecuencias derivadas de dicha inautenticidad son las de olvidar el propio ser, perder la individualidad, y convertirse en un ser mecánico. Además, el estar-en-el-mundo del *dasein* conlleva el ser-hacia-la-muerte, actitud que provoca *angst* o angustia. Por eso, la presencia de los demás, del otro, hace olvidar al *dasein* y tranquiliza con respecto a la presencia ineludible de la muerte. De ahí que Heidegger señale que la autenticidad del *dasein* es verdadera cuando éste se sitúa frente-a-la-muerte soportando la angustia o *angst* que tal presencia implica. Para el filósofo de Messkirch es ésta la única forma de liberación del *dasein* frente a la presencia de los otros y de la muerte.

La noción de la libertad del *dasein* la continúa Jean-Paul Sartre. La intención de Sartre es la de adecuar las ideas de Heidegger al esquema fenomenológico de Husserl. Sartre distingue entre ser-en-sí y ser-para-sí, terminología que equivale respectivamente al mundo y al *dasein* heideggerianos. Según Sartre, el ser-para-sí es

consciente, y consciente, además, de sí mismo, mientras que el ser-en-sí simplemente existe sin conciencia alguna. Estas cualidades implican que el ser-en-sí está completo, mientras que el ser-para-sí carga a sus espaldas la nada, lo incompleto o el vacío. Dos consecuencias especialmente notables se derivan necesariamente de lo anterior. La primera es la libertad del ser-para-sí, puesto que al no estar completo puede elegir o comportarse con la intención de eliminar esa nada. La ejecución de esa libertad, además, siempre estará situada en las coordenadas de espacio y tiempo que el ser-para-sí no puede modificar. Además, los actos ejercidos libremente son siempre el resultado de accidentes, de ahí el absurdo que deriva de la dependencia de la libertad absoluta con respecto a la total contingencia. La segunda consecuencia, que procede de la posibilidad de completitud del ser-para-sí, es el *Ego* y el *Otro*. El *ego* se forma cuando el *otro* le asigna al ser del hombre propiedades que lo convierten en un ser estático. El *otro* tiene la capacidad de convertir en objeto al ser-para-sí cuando lo mira, a pesar de las capacidades de éste para actuar, elegir y experimentar constantemente.

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francés que articuló la llamada “fenomenología existencial”, se preocupó de llevar a la unidad la fenomenología de Husserl y el existencialismo. Partiendo de la fenomenología husserliana, se preocupa Merleau-Ponty de entrelazar los estadios fenomenológicos, como son la reducción, la intencionalidad de la conciencia y la constitución trascendental, con la *vida*, concepto matriz en el que tienen cabida el mundo natural y el social o el mundo objetivo y el subjetivo. En este último punto radica la originalidad de Merleau-Ponty. Para el filósofo de Rochefort-sur-Mer, la unión entre el objetivismo científico y el subjetivismo del individuo o su labor filosófica se denomina “mundo”. Éste explica que sus intenciones son, precisamente, las de “formular una experiencia del mundo en contacto con el mundo que precede todo razonamiento sobre el mundo... Se trata de dar voz a la experiencia del mundo” (Merleau-Ponty, 1977: 59).

El mundo es por ende el mundo tal y como el individuo lo vive, lo experimenta y lo percibe. Además, para el filósofo francés, esta experiencia se puede revelar a través de la palabra, con lo que otorga al lenguaje la capacidad de desplegar el mundo y de expresar la experiencia.

Pero el asunto que nos ocupa es la relevancia de la percepción en su doctrina filosófica. Merleau-Ponty comienza criticando la tradición filosófica cartesiana cuando ésta despreciaba la relevancia de la percepción y, en su lugar, este fenomenólogo existencial afirma que la verdadera conciencia del hombre debe favorecer que éste se descubra a sí mismo, como cuerpo que habita en el mundo, mundo éste que aparece como percibido.

Asimismo, la función de la fenomenología existencial es la de describir y alcanzar a comprender el mundo y la naturaleza de la percepción, de ahí que los conceptos fundamentales de su doctrina sean *mundo* y *percepción*. Para Merleau-Ponty, el *mundo* no es un conjunto de cosas, sino que el mundo fenomenológico es el lugar donde ocurren todas las experiencias de la vida del individuo y el objetivo de los proyectos del hombre; además es el lugar donde las experiencias propias y del otro se entrecruzan. La *percepción* fenomenológica está constituida por el modo de existir de forma pre-reflexiva de la conciencia corporal en el mundo, además de la presencia inmediata de aquello que integra el mundo. La percepción fenomenológica, igualmente, facilita una existencia donde lo percibido y el percibir, la conciencia y la cosa percibida integran una unidad con dos elementos imposibles de escindir.

Merleau-Ponty continúa el apuntalamiento de su doctrina a partir de la crítica a la tradición cartesiana, al expresar ésta que sólo hay dos posibilidades de existencia: bien como sujeto, bien como objeto. Sin embargo, Merleau-Ponty anuncia una nueva posibilidad del ser: también se revela un modo de existir complejo (o *ambiguo* en su terminología) en la experiencia del propio cuerpo del individuo. Por existencia ambigua entiende el filósofo francés una vida que se desarrolla en la relación, que es más concreta y real, sin verse impedida por los análisis abstractos de la ciencia o de la filosofía. La conciencia encarnada o la experiencia corporal permite pues a Merleau-Ponty enfrentarse a las corrientes filosóficas que escinden el sujeto (pensamiento del cuerpo), del objeto (cuerpo en idea). En definitiva, es el cuerpo el medio del que el individuo dispone para conciliar el mundo y la percepción. Merleau-Ponty además define el cuerpo en términos fenomenológicos no como lo describen las ciencias empíricas (anatómica o fisiológicamente), sino como el cuerpo que el individuo experimenta, y al que denomina *cuerpo fenomenal*. El cuerpo

fenomenal es la clave para que el individuo se relacione con el mundo. El cuerpo es, en primer lugar, un espacio de significación del mundo y de expresión con los otros, esencialmente porque el cuerpo facilita la presencia de los otros. En segundo lugar, el cuerpo es el instrumento que permite el conocimiento. Igualmente, no se puede omitir el hecho de que es el cuerpo el que habla, de ahí el estrecho lazo que se puede establecer entre el cuerpo y el lenguaje.

El lenguaje para Merleau-Ponty supera la escisión clásica entre sujeto y objeto, o entre el mundo inteligible del mundo inmaterial que sería la significación. Señala el filósofo también que el lenguaje se puede dividir entre *parole parlante* y *parole parlée*. Respectivamente estos conceptos equivalen a “palabra hablante” y “palabra hablada”. La palabra hablada hace referencia a la palabra que ya está establecida, cuyo significado se ha instituido y que ha superado el paso de expresar o hablar al ser significado. Es decir, Merleau-Ponty cree que el lenguaje hace referencia a las cosas mismas puesto que antes de apropiarse de un significado, son ese significado. Sin embargo, la “palabra hablante” modifica los significados ya disponibles para ofrecer nuevos sentidos. Esta distinción entre “palabra hablada” y “palabra hablante” se identifican la primera con el uso empírico y la segunda con el uso creador del lenguaje. El uso creador del lenguaje engendra nuevos significados, de ahí que la palabra hablante al emitirse haga presente nuevos sentidos del mundo, y permita expresar aquello que antes no se conocía, no se podía pensar ni decir. Por eso, el lenguaje también está relacionado con el pensamiento: no hay posibilidad de pensamiento si el lenguaje no existe o, dicho de otro modo, la palabra evidencia el pensamiento. Para terminar, el cuerpo se puede comparar con una obra de arte, con todas las posibles conjeturas que esta afirmación pueda suscitar, porque soporta la fuerza expresiva y permite la revelación del mundo.

En conclusión, la fenomenología es una descripción de la conciencia humana como entidad, dotada de capacidad para registrar el mundo conforme a unos patrones significativos para el individuo. La fenomenología, en contraste con otras teorías del siglo XX, afirma que es posible la consecución de un sentido coherente de la realidad en la que vivimos.

No obstante, como ya se apuntó al principio del apartado, las categorizaciones en diferentes enfoques filosóficos conducen de manera irremisible al solapamiento entre ellas, a la necesidad de establecer fronteras siempre borrosas entre las distintas corrientes. Esto ocurre también entre la fenomenología y la hermenéutica. A la hora de describirla, dos consideraciones básicas llaman la atención. En primer lugar, la descripción de la teoría hermenéutica a menudo retrocede históricamente hasta la exégesis de la Biblia como modelo formal de análisis y, en segundo lugar, se hace necesario girarse hacia la teoría heideggeriana por ser ésta fundamental también para el desarrollo de la teoría hermenéutica.

La hermenéutica es el arte de entender el discurso que subyace en un texto. El acto hermenéutico aboga por la atención directa a las cosas mismas, al igual que señalaba el famoso lema husserliano. El principio hermenéutico por excelencia consiste en la idea de que cualquier hecho interpretativo tiene lugar en un círculo. Éste comienza siempre con un acto de presuposición, aunque al final dicho acto no sea determinante. Por consiguiente, al emprender la lectura, estas ideas previas van modificándose, y así cada vez que se vuelve al texto, las interpretaciones van evolucionando.

La historia de la hermenéutica la conforman las diferentes consideraciones hermenéuticas que los estudiosos han ido aportando. El intento de sistematización de Freidrich Schleiermacher a principios del siglo XIX es especialmente importante. Schleiermacher pretendió combinar de forma metódica procedimientos tan diversos como la filología clásica, la exégesis teológica y forense y la filosofía. La teoría hermenéutica de Schleiermacher distinguía dos vertientes que el lenguaje presenta para el lector en su acto interpretativo: la vertiente psicológica y la vertiente gramatical o técnica. El proceso de interpretación se define como el “proceso adivinatorio” de la hermenéutica. Debido a esta fase adivinatoria, Schleiermacher definió este arte como no científico, sino cercano por su propio carácter al arte mismo.

El filósofo alemán Wilhelm Dilthey, sin embargo, puso el énfasis de su estudio en la vertiente psicológica del lenguaje, centrándose en la figura del artista

(*mens auctoris*), al dotarle de una calidad espiritual por encima del individuo no artista, y desdeñó la vertiente gramatical o técnica del lenguaje.

Martin Heidegger habría de equilibrar la balanza al exponer su “fenomenología hermenéutica” junto con su discípulo Hans-Georg Gadamer. La hermenéutica heideggeriana pretende en último término alcanzar la verdad, entendiendo por *verdad* la relación existente entre dos entidades disponibles para el *dasein*. Heidegger huye de las definiciones del término que vinculan ideas con hechos y amplía su explicación, al añadir que la verdad es una apertura, un desvelo, o *αληθεία*. Sin embargo, una vez experimentados tales desvelos, el *dasein* los olvida. La obra literaria, al transmitirse tanto a través de la historia como a lo largo de la vida del *dasein*, se va oscureciendo y al individuo sólo le va quedando el recuerdo de la sensación de desvelo. Gracias a tal sentimiento, el círculo hermenéutico rompe la monotonía viciosa y reclama una atención a la obra literaria que evite una perspectiva tradicional. Como se apuntó en páginas anteriores, Heidegger cree que la vuelta al origen del pensamiento y de las palabras es la clave para desentrañar la verdad del texto, de ahí que torne hacia la etimología y el pensamiento griegos de forma recurrente. Heidegger, en definitiva, pretende demostrar que hay un patrón histórico repetitivo mediante el cual el desvelo originario va transformándose poco a poco en un texto de autoridad y carente de autenticidad. A pesar de las ideas tan clarificadoras que sugiere la etimología léxica y conceptual, el devenir histórico de una idea o de una palabra no apuntan necesariamente a una verdad desvelada o a una fuente de conocimiento auténtico.

De los seguidores de la fenomenología hermenéutica heideggeriana, el estudioso francés Paul Ricoeur ha establecido una dicotomía muy interesante. Ricoeur argumenta que hay dos tipos de hermenéutica. De un lado, aquella que cree posible aprehender la totalidad de un texto para desvelar su sentido originario, llamada *hermenéutica positiva o de reconstrucción*. A su vez, dos tendencias limitan el horizonte de la hermenéutica positiva. La primera, representada por Erich D. Hirsch y llamada la “hermenéutica del autor”, postula que el significado de un texto está regido por el autor, pero ante la imposibilidad de acceder al pensamiento del otro, establece dos criterios de lectura. La coherencia interna, por ser ése el espacio



de expresión del autor, y la coherencia externa, ciertos dominios objetivos de carácter lingüístico o histórico que deben ratificar la lectura del texto. La segunda tendencia está representada por A.J. Greimas y expone que cualquier texto forma un microuniverso cerrado sobre sí mismo y sobre el cual debe centrarse la labor hermenéutica. La *hermenéutica de integración o negativa* consiste en la siguiente clasificación de Ricoeur, que cree imposible reconstruir el medio histórico y lingüístico original de la obra, a la vez que plantea la necesidad de la existencia de cierta distancia entre el lector y la obra. En esta corriente se observan las teorías de estudiosos como Heidegger, cuando habla de destruir la tradición que oculta al ser auténtico, de Derrida, cuando pretende deconstruir, o los autores marxistas, al embarcarse en la crítica ideológica. En consecuencia, para estos críticos no es posible abordar el texto, tanto por el carácter iterativo del mismo, como por la condición histórica del lector. La única posibilidad que se le ofrece al hermenéutico es la de dar una lectura provisional del texto.

A pesar de la disparidad de tendencias que se acaban de apuntar, aún habría de llegar el desarrollo de la fenomenología hermenéutica heideggeriana que elaboró el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer. Su teoría hermenéutica parte de la distinción tradicional entre comprensión, interpretación y aplicación. En la comprensión del significado del texto es necesario que ese texto se integre en el contexto histórico en el que se está leyendo. La comprensión humana refleja de manera fiel el horizonte histórico de la persona que interpreta. La interpretación, es decir, la exploración y organización de ese significado, ocurre mediante una serie de cuestiones que se lanzan al texto para que éste se convierta en un elemento familiar y cercano. En este proceso, además, es esencial el papel que desempeña la presuposición o prejuicio, como factor aglutinador de la carga histórica cultural del intérprete hermenéutico. Por tanto, el objeto nunca se puede revelar de forma completa porque dicha interpretación está condicionada. Esto implica que Gadamer desestime los análisis basados en la interpretación psicologista. La recopilación de los espacios históricos facilita el establecimiento de un diálogo temporal fluido con el pasado, el presente y el futuro, sin embargo jamás llevará al crítico hermenéutico a la verdad o al ser genuino. El significado del lenguaje se fragua sólo en el devenir histórico y en la tradición, y no en el sujeto. Es más, el lenguaje convierte al sujeto

en un ser histórico. La aplicación, es decir, la vinculación del contexto con el sentido de la obra, es esencial y debe ser fiel al sentido del texto, a la vez que adaptarse al contexto.

\* \* \*

Con este repaso se ha pretendido ofrecer algunas líneas básicas de pensamiento sobre el método literario y su estrecha relación con la consideración óptica del ser humano, que guía el análisis crítico por unos u otros derroteros. Me ha parecido fundamental trazar brevemente aquellas filosofías que me suscitan más interés. Muchas de las tendencias mencionadas en este capítulo están fuertemente ligadas a las teorías en las que Denise Levertov creyó como artista y como persona.

La obra de Martin Buber es una pieza fundamental del judaísmo en el siglo XX y rescata ideas del jasidismo que influyeron en el pensamiento de Levertov hasta límites insospechados. Buber, además, está considerado como un representante de la hermenéutica. Igualmente, la familiaridad de la poeta con las teorías románticas respalda la idea de que tras la palabra poética tiene lugar un proceso arduo de destilación desde lo más íntimo del ser humano hasta el soporte escrito. Los autores místicos creen con fervor que la verdad divina se oculta tras los versículos de las Sagradas Escrituras. La mística, por supuesto, otorga a la palabra el poder de transmitir una verdad tan importante como lo es el camino de acercamiento hacia el Verbo. En definitiva, las filosofías que se han esbozado en este capítulo resuenan tras las cuatro fronteras que delimitan la poética de Denise Levertov, que se describirán en el capítulo quinto.

## **CAPÍTULO 2**

---

### **LA FIGURA DE DENISE LEVERTOV EN LA ESCENA LITERARIA ESTADOUNIDENSE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX**

## **2.1. De la poesía europea al verso americano. Denise Levertov y otros emigrados literarios: T.S. Eliot, Thom Gunn y W.H. Auden**

El ambiente ideológico en el que Levertov creció adolecía de pesimismo, desencanto y desconfianza en las posibilidades humanas, debido a la falta de entendimiento evidente tras dos Guerras Mundiales y otros conflictos bélicos esgrimidos en Europa. A finales de los años treinta, había desaparecido cualquier resquicio de entusiasmo izquierdista de principios de la década: las atrocidades cometidas por ambos bandos durante la Guerra Civil española, el triunfo final del general Francisco Franco, la alianza entre la Alemania nazi y la Rusia comunista. Estos hechos motivaron un sentimiento generalizado de culpa, de desilusión, de pérdida de confianza en el género humano, además de una vuelta hacia la religión

como forma de conectar con lo sagrado. Levertov refleja el ambiente literario de la época de la siguiente forma:

Much of the poetry in England in that time was not very good, including my own adolescent writing which appeared in my first book in 1946. But the sentimentality and lushness of what was known as the “New Romanticism” then was a reaction, partly to the daily life of wartime –the drabness and grayness of England in the early 1940s (S. Estess, 1977-1978; en J.S. Brooker, 1998: 88).

Frente a esta situación, los artistas británicos mantenían postulados modernistas o volvían los ojos hacia el romanticismo melancólico y la fe religiosa como formas de consuelo espiritual y artístico. La poesía modernista que había imperado hasta comienzos de los años treinta (llevada a cabo por W.H. Auden, William Empson, Louis MacNeice o Stephen Spender y cuyos modelos literarios eran *The Waste Land* de T.S. Eliot y el simbolismo de W.B Yeats), sin dejar de ser influyente, comenzó a convivir con otra tendencia poética denominada *Neorromanticismo*. Esta corriente surge durante los años treinta de forma tímida, pero se manifiesta abiertamente a partir de los años cuarenta. Poetas seguidores de William Empson o de W.H. Auden continúan tratando temas de índole ideológica socialista o comunista, pero los poetas del neorromanticismo, cuyo principal representante era Dylan Thomas, exploran las conexiones entre la poesía contemporánea y el legado romántico con el que se han formado. Shelley, Keats, Hardy, Tennyson o Wordsworth resuenan en los versos de Thomas y sus seguidores. Resulta difícil establecer los rasgos definidores de esta tendencia, debido a su fusión con algunas de las características del modernismo, su nomenclatura dependiendo del autor, la intensidad emocional, la imaginería basada en la naturaleza, la importancia dada a la niñez, el misticismo, la afirmación de la unidad y el carácter sagrado de la existencia, junto con la celebración del proceso vital en su totalidad, aunque esto implique el paso indefectible del tiempo, la vejez y la muerte.

Otro movimiento de vida más corta, ya que terminó con la década de los cuarenta, fue el denominado *New Apocalypse*, fundado con una antología titulada *The White Horseman: Prose and Verse of the New Apocalypse* publicada en 1941. Los poetas antologados eran J.P. Hendry, Henry Treece, Nicholas Moore, Alex

Comfort y Vernon Watkins. Los poemas incluidos compartían un gusto por lo macabro, lo oscuro, lo terrorífico y horrendo como medio para expresar la experiencia personal y subjetiva. Los ensayos críticos trazaban las influencias de Herbert Read, Jung, Lawrence, el surrealismo o Freud, a la vez que analizaban la poesía de Spender, MacNeice o Auden.

Con respecto a la forma, la poesía de estos años se articula generalmente en patrones rítmicos y estróficos tradicionales, y el verso libre no se emplea con asiduidad. El carácter visionario, arquetípico, mítico y subjetivo del poema se acomoda a figuras como repeticiones, aliteraciones, asonancias, aposiciones, el uso de símbolos o la vaguedad semántica. Sin duda, la poesía que Levertov cultivaba en esta etapa tiene mucho en común con las características que se acaban de citar. El poema de Levertov “Listening to Distant Guns” (CEP: 3; en EU) ilustra estas descripciones:

The roses tremble; oh, the sunflower's eye  
Is opened wide in sad expectancy.  
Westward and back the circling swallows fly,  
The rook's battalions dwindle near the hill.

That low pulsation in the east is war:  
No bell now breaks the evening's silent dream.  
The bloodless clarity of evening's sky  
Betrays no whisper of the battle-scream.

Algunos referentes culturales y literarios descubiertos en el hogar durante su niñez y adolescencia influyeron de manera notable en su poética. Levertov relata su historia familiar remontándose a 1492, cuando los Reyes Católicos expulsaron a los judíos sefardíes de España porque, entre los que huían, se encontraban sus ancestros. En sus lecturas poéticas, para introducir el poema “A Doorkey for Cordova”, Levertov solía recordar que muchos de ellos todavía conservan las llaves de sus casas, ahora inexistentes, en Córdoba.

Como se explicará en el capítulo siguiente, la poeta llega a Nueva York hacia finales de la década de los cincuenta. La mayoría de los estudios de literatura

norteamericana, al emprender la tarea de categorizar y compartimentar, marcan una cesura en la mitad del siglo XX, haciéndola coincidir con la Segunda Guerra Mundial y las secuelas literarias que se desprenderían de un modernismo poético que había caído en el acomodo burgués. Denise Levertov arribó a tierras americanas alrededor de esta fecha tan significativa. La amalgama literaria que informaba el paisaje estadounidense de la segunda mitad del siglo XX muestra su rica ebullición cultural en contraste con la quietud británica. Esta segunda mitad de siglo fue testigo del surgimiento de una poesía, cuyo fundamento principal reside en la búsqueda de una tradición americana, avalada en ocasiones por la labor de los poetas modernistas pertenecientes al *High Modernism*, por emplear la terminología de Perkins, como T.S. Eliot y Ezra Pound.

Prácticamente desde su desembarco en Nueva York, donde residió dos años antes de trasladarse temporalmente a Europa, Denise Levertov fue considerada de forma especial por algunos escritores norteamericanos. Este hecho ha llevado a críticos a adscribirla a distintos movimientos poéticos de la fecha, principalmente al *Black Mountain Group*, a la generación *Beat* o como discípula excepcional de William Carlos Williams. Su relevancia en el panorama nacional a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta resulta indiscutible. Durante este periodo, Levertov no se deja intimidar por el ambiente poético febril de Nueva York. Lejos de retraerse sobre sí misma, su marido le presenta a poetas como Kenneth Rexroth, Robert Creeley y Cid Corman, quienes en tan corto espacio de tiempo quedan impresionados por la calidad lírica de Levertov, hecho evidente por su pronta inclusión en antologías y revistas tales como *New British Poets*, (editada por Rexroth), *Origin* (dirigida por Corman) y *Black Mountain Review*.

No resulta especialmente sorprendente que Rexroth se fijara en la obra de Levertov. Muchas de las características definidoras de la obra de Rexroth rezuman en los versos de Levertov. Aunque la obra del poeta se encuentre jalonada por múltiples pérdidas personales plasmadas en elegías, el proceso de recuperación está marcado por la famosa frase fosteriana “only connect”, códigos de anarquismo existencial, el misticismo erótico y una filosofía orgánica tomada de Blake, Whitman y Lawrence. La relación o la concomitancia entre algunos aspectos de la poesía de ambos resulta

indiscutible, por ejemplo, en la sensación de pertenencia mística a un orden superior, en el énfasis puesto en la poesía de orden erótico, y en la importancia primordial de la teoría orgánica tomada de los románticos británicos y americanos.

Sin embargo, este despertar al mundo americano está en consonancia con la experiencia vital y poética de otros artistas que, como Levertov, en un determinado momento se decidieron a cambiar el viejo continente por el nuevo o viceversa. Se trata de poetas del rango literario de T.S. Eliot, W.H. Auden y Thom Gunn respectivamente. Denise Levertov, en “Williams & Eliot” (1989; D. Levertov, 1992: 59-66), reflexiona sobre la figura de Eliot en contraste con la búsqueda de una tradición americana en los siguientes términos:

In England when I was growing up, Eliot was complacently counted as an English poet. Though I knew he was born in America, it was quite a jolt to discover, when I first came over here, that in the States he was claimed without qualification as an American. Although I learned to acknowledge this many years ago, I have nevertheless continued to think of him as in full possession of a kind of European urbanity that could take the cultural palimpsest for granted. But perhaps in fact he suffered in some degree from a lack of confidence under that urbane shell, a self-consciousness detectable also in the even more urbane Henry James (who analyzed it so beautifully in others that one tends not to suspect it in him). I used to notice, when I was new to America, how frequently the topic of conversation was what it meant to be American, and what America was. This constant need for self-definition astonished me; in England –or in France, Italy, Holland– I had never encountered a similar preoccupation. Now I have come to see that not only Williams’s overt concern for how to be a specifically American artist, but also Eliot’s emphasis on the need to deliberately learn a tradition, manifests that peculiarly American need (D. Levertov, 1992: 59).

Como se describirá más adelante, Levertov leyó la obra de T.S. Eliot con admiración durante su niñez. Sin embargo, en 1965 manifestó que, salvo el concepto de correlato objetivo, las ideas críticas de Eliot le resultan lejanas (Walter Sutton, 1965; en J.S. Brooker, 1998: 26). Levertov asociaba la influencia de Eliot en el panorama americano con los llamados “poetas de la academia” de los años cuarenta y cincuenta, y también lo asociaba con la repercusión que tuvo su obra en la poesía de Robert Duncan. Por el contrario, William Carlos Williams rechazaba la influencia de Eliot en su poesía, al sentirse en desventaja intelectual con respecto a él: academicismo, formalismo y cosmopolitanismo eran calificativos de los que huían



Williams y sus seguidores. No menos significativo resulta el hecho de que Levertov sustituyera esas lecturas británicas por la obra de Williams hacia mediados de los años cincuenta, no porque Williams le manifestara su opinión sobre Eliot, sino porque la propia escritora percibía la falta de vitalidad en el ritmo y la dicción de Eliot, en comparación con la poesía de Williams. A finales de los años ochenta, Denise Levertov declaró haber releído *Four Quartets* y haber llegado a apreciar la belleza de la obra, considerando el contenido más interesante que años antes, aunque siguió estimando la abstracción de la pieza como un problema (J.S. Brooker, 1998: 187).

Por un lado, resulta fundamental observar que T.S. Eliot es un americano que, *motu proprio*, se hizo ciudadano y poeta británico. Pero, por otro, es esencial apreciar la constelación de influencias literarias transatlánticas o, en palabras de Robert Weisbuch, el “Atlantic double-cross” que caracterizaba las poéticas de los artistas que cruzaban el océano. Es comúnmente conocido el hecho de que T.S. Eliot obtuvo la nacionalidad británica en 1927 y se convirtió al catolicismo anglicano. El poeta asimiló paulatinamente la tradición inglesa en el vestir, en el hablar y en su forma de comportarse hasta tal punto que rozaba la exageración. En su conocida cita, Eliot expresa ser: “classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion”.

Como es sabido, Eliot se interesó por un gran número de influencias europeizantes que llegaron a conformar su poética, que puede considerarse más británica que americana. Aunque T.S. Eliot emplee las reminiscencias de su infancia en sus composiciones, como las tardes de juego en el jardín del patio del colegio, el mar y la niebla de Gloucester donde su padre construyó la casa de verano, las referencias culturales de origen europeo son fundamentales en su poética. Durante el año que pasó en Francia, Eliot se imbuyó de la obra de Rimbaud, Verlaine, Baudelaire y Laforgue, y asimiló el simbolismo francés a la perfección. Asistió también a las clases de Bergson y de Bertrand Russell. Después de su estancia en París, permaneció en Estados Unidos durante tres años, para trasladarse de forma definitiva en 1914 a Londres. En Harvard, Massachusetts, profundizó en el anti-romanticismo de Irving Babbit, en los postulados críticos y filosóficos de George

Santayana, en la literatura isabelina y jacobina, el renacimiento italiano y en la filosofía mística hindú. El interés de Eliot por la obra filosófica idealista de F.H. Bradley se plasma en su tesis doctoral.

No obstante, su transformación al modo europeo tuvo lugar de una forma bastante americana. En su poesía temprana se aprecia un interés por el yo aislado, tema americano por excelencia: de ahí, la técnica posterior de fragmentar el yo en una serie de correlatos objetivos. Eliot, no obstante, profundizó en la necesidad de una tradición literaria de la que el poeta ha de ser consciente y de la que, sin duda, él mismo lo era, en un ensayo titulado “Tradition and the Individual Talent” (1919; en T.S. Eliot, 1953: 21-30):

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, ‘tradition’ should be discouraged. [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order (T.S. Eliot, 1953: 23).

No menos interesante resulta la reflexión de Richard Gray sobre el motivo por el que no se ha considerado un expatriado a Ezra Pound, en el sentido que se ha considerado a T.S. Eliot:

But the difference between Eliot and a less clearly dissimilar man and writer like Pound is, in its own way no less radical. Williams instinctively recognised this himself: so that, although he criticised Pound for running off to Europe after strange gods, he remained firmly of the belief that he and ‘Ez’ were working along similar lines. [...] In short, for all his expatriatism, Pound remained a distinctively and even aggressively American poet: not just in the sense that he retained United States citizenship but because his peculiar characteristics as poet marked him out of his European contemporaries. [...] It is perhaps enough to point out that, unlike Eliot, Pound responded to history in a self-evidently personal and eclectic way. Like most American poets, he insisted on inventing a tradition for himself [...] out of the wealth of historical possibilities available to him (R. Gray, 1990: 343-344).

La consideración de la figura de Eliot como un emigrado literario no le hace justicia a la enorme influencia del poeta a ambos lados del Atlántico. Por supuesto, la resonancia literaria transoceánica de los escritos de Eliot no tiene parangón con la repercusión que tuvo la poesía de Levertov, Auden y Gunn junta. La obra de Eliot era influyente en poetas jóvenes desde finales de los años veinte hasta la segunda guerra mundial, cuando se decantó por posicionamientos más conservadores y cristianos. Mientras el movimiento poético de los años treinta en Inglaterra surgió como rechazo a los postulados eliotianos contrarios al romanticismo, los poetas estadounidenses de estos años, como Stanley Kunitz, Richard Eberhart, Delmore Schwartz y Karl Shapiro, se sentían inhibidos por la influencia de Eliot, quien reclamaba la eliminación de la expresión del yo en el poema, contrario a la herencia cultural americana de estos. La influencia de Eliot en el Nuevo Mundo se aprecia en la obra de E.E. Cummings, Archibald MacLeish, Robinson Jeffers y Hart Crane, poetas vigentes durante los años veinte.

A partir de los cincuenta, Eliot continuó siendo un referente, pero ahora los poetas se acercaban a su obra desde posiciones radicalizadas. Sin embargo, la labor de la crítica estadounidense otorga a Eliot un lugar privilegiado en el ámbito académico hacia finales de la segunda guerra mundial, precisamente cuando el interés de los poetas por su obra empieza a menguar. Además de su influencia en académicos, Eliot dejó huella en poetas como John Crowe Ransom y Allen Tate, quienes se guiaron más por su credo estilístico que por su obra poética. Estos, junto con los escritores americanos Laura Riding, Robert Penn Warren, Richard Blackmur, Cleanth Brooks, Yvor Winters, Randall Jarrell y los británicos I.A. Richards y Robert Graves, formaron la tendencia denominada *New Criticism*, que penetró en las universidades y afectó al despegue poético de distintos escritores durante la década de los cuarenta y cincuenta.

La fuerza opositora al *New Criticism* más fuerte la llevaron a cabo los poetas *beat*. Se marca el comienzo del movimiento con una lectura poética en otoño de 1955 en la Six Gallery en San Francisco. Kenneth Rexroth organizó el evento y leyeron su poesía Allen Ginsberg, Philip Lamantia, Michael McLure, Gary Snyder, Lew Welsh y Philip Whalen. Entre los asistentes al acto estaban Neal Cassady, Lawrence

Ferlinghetti y Jack Kerouac. Además de estos nombres, dos miembros más pertenecen al movimiento: Gregory Corso y William Everson (más tarde convertido en Brother Antoninus). Este movimiento se opone radicalmente a la afirmación de Auden sobre la inutilidad de la poesía y reclama una literatura de protesta social. Ginsberg lucha contra el sistema que persigue al individuo y contra una literatura que usa máscaras impersonales y que compone de forma artesana. En su lugar, aboga por la expresión personal desnuda y por la composición espontánea.

En este estado de cosas se encontraba la escena literaria estadounidense cuando Levertov llega en 1948 a Nueva York. El hastío y el rechazo a esta situación se aprecia en la revolución buscada por los *beat*, grupo cultural muy heterogéneo que, sin pretender modificar las estructuras políticas y sociales de la sociedad contemporánea, buscaban un cambio más profundo. En concreto, querían cambiar las conciencias individuales y colectivas como medio para transformar así al ser humano en un hombre nuevo y libre. Pedían la superioridad ética existente en el sufrimiento, el dolor, el fracaso o la locura. Sus convicciones políticas eran muy variopintas: desde el anarquismo radical hasta el republicanismo conservador. Algunos de sus miembros se sumaron al movimiento pacifista, como Ginsberg y Snyder, pero otros declinaron, como Corso y Kerouac.

Al igual que Levertov haría años más tarde, Auden y Gunn se desplazaron en sentido contrario al de Eliot. El poeta Wystan Hugh Auden, nacido en 1907 en York, se trasladó a Nueva York en 1939 con la intención de quedarse definitivamente, conseguir la nacionalidad americana y adentrarse en la vida literaria del país. La decisión de abandonar el viejo continente parece haberse fraguado cuando él y Christopher Isherwood regresaban de China en 1938 y pasaron por Nueva York. Unos meses más tarde Auden conoció a Chester Kallman, quien sería su pareja de por vida. El poeta, líder del movimiento poético de los años treinta en Inglaterra, consiguió la nacionalidad estadounidense en 1946. Auden llegó a Estados Unidos con una reputación ya fraguada, aunque su reconocimiento entre los americanos distó mucho del obtenido en la madre patria, debido, con toda seguridad, a que su poesía no acababa de adaptarse al verso americano. Al mismo tiempo, tampoco existió voluntad de incluir la obra de Auden en antologías de poesía americana. En

Inglaterra, emergieron voces que expresaron su resentimiento por la partida a Estados Unidos de Isherwood y Auden. Se les calificó de “deserters”, por haber abandonado su país cuando éste los necesitaba. El poeta americano Richard Eberhart, al saber que Auden se había instalado de forma permanente en Nueva York, auguró buenos presagios para la literatura norteamericana: el establecimiento de Auden en Estados Unidos era tan significativo como la salida de Eliot del país.

El papel que desempeñó W.H. Auden en Estados Unidos fue el de un maestro para otros poetas. Pasó gran parte de su vida viajando por la vasta geografía norteamericana para dar conferencias, impartir clases o leer su poesía. Además, Auden influyó de forma notable para que se concediera el premio Bollingen en 1949 a Ezra Pound. El británico también sentó escuela al editar una antología poética de la serie Yale Younger Poets a principios y mediados de los años cincuenta, marcada por un tono formalista. Auden era afín a los postulados de los *New Critics*, pero mientras estos sólo propugnaban la doctrina con fines eruditos y pedagógicos, Auden llevaba a cabo dicha estética en su obra. Sin duda, Auden fue el guía para el regreso a la métrica y a los patrones formales más tradicionales avalados por el *New Criticism* en la posguerra. Poetas como Louis Simpson, Karl Shapiro o John Ashbery expresaron su admiración por la poesía de Auden y su influencia poética.

Sin embargo, en años posteriores, Auden se volvió hacia un conservadurismo que lo alejó de ser un poeta de primera fila. En momentos en los que se buscaba consolidar una tradición americana propia, Auden ofrecía una apoyatura que parecía ineludible. Sin embargo, los poetas en busca de un linaje poético auténticamente americano descubrieron a medio plazo que el poeta emigrado ofrecía sólo conocimientos de una tradición británica, junto con su conocida frase: *poetry makes nothing happen*, que si bien no carece de razón, no se correspondía con el periodo de ebullición política de los años sesenta.

Denise Levertov ofrece su consideración sobre la poesía de Auden en 1965, cuando Walter Sutton le pregunta por su evolución desde un lenguaje británico hacia el americano en comparación con otros poetas emigrados a Estados Unidos:

WS: I think that your adaptation to a new language is somewhat unusual. Do you know of any other English poets who have succeeded in making this kind of transition? What do you think about Auden's poems after his coming to the United States?

DL: Well, speaking of Auden, I don't like his later work; and it interests me so little that I think I've not examined it carefully enough to determine whether it is really English poetry or American poetry or what. It isn't very much of a poetry to me, whereas I grew up with his earlier work and there is lots of it that I loved as an adolescent (W. Sutton, 1965; en J.S. Brooker, 1998: 6-7).

El fragmento es relevante puesto que Sutton señala, ya en fecha tan temprana, la lograda evolución de Levertov hacia una dicción americana. A diferencia de Auden y de Thom Gunn, Levertov ha sido considerada como una poeta americana, y como tal figura en numerosas antologías de literatura americana. Un ejemplo muy representativo se encuentra en el hecho de que Ferlinghetti seleccionara la poesía de Levertov para publicarla en la serie editorial Pocket Poet Series, que él mismo inauguró con su poesía, y que continuó con poetas como Kenneth Rexroth, Kenneth Patchen, Allen Ginsberg, Gregory Corso, la propia Levertov y Robert Duncan, por orden riguroso de publicación. Levertov ofrece a continuación su opinión sobre otro poeta británico emigrado a Estados Unidos:

DL: But take Thom Gunn. I think he has remained an English poet, really, even though he lives in the States and has been so heavily influenced by [Yvor] Winters and uses a lot of American objects in his poems and landscapes and so forth. But I think it is an English poetry –he's one of the best English poets, I would say, of this time (W. Sutton, 1965; en J.S. Brooker: 7).

Thomson Gunn y Denise Levertov comparten no sólo sus orígenes británicos sino también su admiración por William Carlos Williams. Sus comienzos literarios estuvieron más relacionados con la prosa que con el verso, pero animado por sus lecturas de Stendhal, Baudelaire y Sartre, y el éxito cosechado con la publicación de su primer poema en una revista estudiantil, se decantó por el verso. Tras la publicación de *Fighting Terms* en 1954, se le asoció con los poetas británicos del denominado *The Movement*, hecho que le granjeó ser considerado como uno de los poetas más prometedores del momento. En este poemario resuenan ecos de T.S. Eliot, de W.H. Auden y de la poesía metafísica británica.

La evolución poética de Thom Gunn en el continente americano requiere cierta atención. Gunn se traslada de manera definitiva a California, donde estudia bajo la tutela de Yvor Winters, en Stanford University. Robert Lowell y John Berryman han sido identificados por la crítica con Gunn, porque los tres coinciden en la transición desde un estilo formal desarrollado durante los años cuarenta y cincuenta, hasta la ruptura a través de un verso más inmediato en los sesenta. A principios de los sesenta se le asoció también con el poeta británico, coetáneo suyo, Ted Hughes, puesto que ambos escribían poemas sembrados de imágenes violentas. Gunn tomó de Williams el interés por lo particular, por la sintaxis y el lenguaje directos, los paisajes y los retratos cotidianos, aunque estos ingredientes continuaron mezclándose, a través de metáforas, con la reflexión filosófica y metafísica propias de Gunn. La primera colección americana, titulada *The Sense of Movement* vio la luz en 1957, avalada por Yvor Winters.

Con frecuencia la crítica desdeña la labor poética de Gunn durante los setenta y ochenta, poemarios que retratan el *modus vivendi* californiano, donde refleja sus experiencias con el LSD y trata abiertamente sobre su homosexualidad. En 1992, Thom Gunn muestra un giro en su poética con *The Man with Night Sweats*, poemario cargado de tristeza y sensación de pérdida por efecto del SIDA en muchos de sus amigos, donde vuelve a la versificación tradicional. Con este volumen Gunn fue reconsiderado por la crítica norteamericana, aunque sin llegar a las cotas alcanzadas en los cincuenta, como un poeta elegante, significativo y original. Thom Gunn falleció el 25 abril de 2004.

Denise Levertov, W.H. Auden y Thom Gunn experimentan, hacia el final de sus vidas, de un modo u otro, una vuelta hacia sus raíces británicas. Un año antes de su muerte en 1973 Auden se instaló en Oxford, Londres, tal vez para sentirse arropado por una comunidad a la que se sentía unido. Thom Gunn se decanta por una versificación formal, aunque el tono de los poemas no puede esconder un estilo más cercano, más americanizado. Denise Levertov acusó un cambio significativo en su acento, que se tornó más británico. La poeta se expresa con toda franqueza al referirse de nuevo a la necesidad norteamericana de buscar una tradición propia:

This idea is of special interest to me, because it helps me understand my own feeling, which increases as I grow older, of being substantially ‘out of sync’ with American culture even though I’ve spent nearly four decades here, and was so strongly –and I believe beneficially– influenced by William Carlos Williams. I’m ‘out of sync’ because I have never related to European, or specifically English, literary tradition with that poignant concern and discomfort, that sting of self-consciousness (D. Levertov, 1992: 59-60).

Albert Gelpi, en una comunicación personal, insistió en el cambio que experimentó el acento de la poeta en los últimos años de su vida, en contraposición con la tendencia que mantuvo de por vida para evitar el acento británico y no ser tachada como tal. En definitiva, en contraste con la adaptación camaleónica de Eliot a la vida y la literatura inglesas, el recorrido literario por el ambiente poético estadounidense de Auden y Gunn tomó un rumbo muy distinto al elegido por Levertov, si bien los tres artistas parecen ejercer cierto retorno a sus orígenes hacia el final de sus vidas



## 2.2. El modernismo de William Carlos Williams y otros objetivistas en la poética de Denise Levertov

Los principios imaginistas, que tanto influyeron en Williams, guían los comentarios que el médico-poeta enviaba por carta a Levertov hasta Méjico. No en vano, estos seis principios pueden seguirse con pocas excepciones en los primeros volúmenes americanos de la poeta:

1. To use the language of common speech, but to employ always the *exact* word, not the merely decorative word.
2. To create new rhythms –as the expression of new moods. We do not insist on ‘free verse’ as the only method of writing poetry... we do believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free verse than in conventional forms.
3. To allow absolute freedom in the choice of the subject.
4. To present an image (hence the name ‘Imagist’). We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous.
5. To produce poetry that is hard and clear, never blurred or indefinite.
6. Finally, most of us believe that concentration is the very essence of poetry. (M. Cunliffe, 1993: 82)

En primer lugar, Levertov aprendió de Williams que el lenguaje había de ser cercano al escritor y al lector, alejarse de las palabras biensonantes, bonitas o cultas, pero vacías, que la poesía había empleado como decoración de forma tradicional. Sin embargo, en este primer punto, la poeta se separa ligeramente de tal afirmación y justifica la aparición de determinados vocablos en su versos por la asociaciones que se derivan de su imaginación. Más adelante se tratará la conexión de esta tendencia con la poética de la imagen profunda.

La segunda premisa de este manifiesto sólo se cumple parcialmente. La necesidad de crear nuevos ritmos como medio para expresar nuevos estados de conciencia en la poesía se cumple a rajatabla en la poeta de origen inglés. Levertov se afana en liberarse de las ataduras de la dicción neorromántica para aprehender el ritmo de la frase americana, busca a su vez un lenguaje coloquial, que suene natural para el americano de la calle. No obstante, la poeta se disocia del manifiesto imaginista con respecto al uso del verso libre, a causa de la influencia poética del grupo *Black Mountain*. El verso libre, defendido por los imaginistas, o las formas

convencionales, que tanto recuerdan a Levertov su tradición británica, resultan inservibles a la luz de las teorías del verso proyectivo de Olson, publicado en 1950. Levertov conoció este ensayo de mano de tres poetas distintos: Creeley, Duncan y Williams. El acuerdo de Williams con la propuesta novedosa de Olson se hace patente porque el médico-poeta decide incluir parte del manifiesto en su propia *Autobiography*, publicada en 1951. Duncan y Creeley, por otro lado, eran miembros indiscutibles de la escuela poética de esta pequeña universidad de Carolina del Norte que da nombre al grupo. Levertov adoptó de por vida la técnica formal del verso orgánico, aunque también discrepó de algunas afirmaciones del manifiesto y puso lindes a su poética en varios de sus ensayos.

El tercer apartado le interesó sobremanera y, lejos de reducir la poesía a los temas considerados poéticos por la tradición, asumió que toda experiencia humana es susceptible de aparecer en la poesía puesto que ésta, como manifestación del hombre, ha de reflejar todas las experiencias humanas. Su poesía se vuelve un espacio de reflexión sobre la vida cotidiana, al igual que le ocurre a su maestro Williams, y no teme celebrar la existencia humana, incluso en sus actos más prosaicos, como por ejemplo en “Matins” (P67: 59-62; en JL), poema que tantos ríos de tinta ha suscitado.

Las ideas expuestas en el apartado cuarto y quinto del manifiesto imaginista inciden de forma clara en la necesidad de la poesía de tomar como punto de partida la realidad, para ascender de lo particular a lo general. Cobra importancia también la solidez del poema, no sólo como plataforma donde abordar hechos u objetos tangibles, sino como espacio poético que debe componerse de materiales resistentes. Tal vez por eso el imaginismo prefiere la solidez del sustantivo y del verbo antes que la falta de referencia clara, propia de adjetivos y adverbios, y el exceso de evocación y sugerencia desmedida que acompañan a estas palabras. Williams advertía a Levertov, siendo fiel a los principios del *Imagism*, de la importancia de una poesía que se aproximara de igual manera a la forma que al contenido. Williams, en realidad, estaba aconsejando a la recién llegada que pospusiera su lenguaje neorromántico, altamente metafórico y poco metonímico.

La última recomendación del imaginismo aboga por la simplificación de un lenguaje poético que, según su criterio, se ha vuelto sonoro y vacío a la vez. En su lugar, apuesta por un lenguaje de versos calibrados según la relevancia de las palabras empleadas para la totalidad del poema. Salvando distancias y con grandes matizaciones, Levertov, en este sentido, es imaginista. Levertov escribió un gran número de poemas de gran concentración y concisión. Esto se puede apreciar en su gusto por el haiku, que no dejó de cultivar nunca.

No se debe ignorar la importancia que tenía para Levertov la forma métrica de Williams, que se preocupó en más de una ocasión de explicar y de analizar ante los muchos malentendidos que el concepto del pie variable estaba provocando entre críticos y profesores de universidad.

La influencia de quien muchos consideran el maestro de la revolución poética en el siglo XX, Ezra Pound, también se dejó sentir en la poética de Denise Levertov. La poeta utiliza la terminología de Pound para referirse a la dimensión sonora de la poesía, *melopoeia*, y a la dimensión imaginística de la poesía, *phanopoeia*. La poeta calibra la importancia de ambas en su verso y se expresa de esta forma en 1965:

DL: I'm increasingly uninterested in what Pound called *phanoeia*, as such – the poetry of visual image. I think the visual image is terribly important, but it must be accompanied by the *melopoeia*, and *melopoeia* of a distinctly expressive kind, not just the musical over-and-aboveness that Pound speaks of in *How to Read*. Something closer to onomatopoeia, actually.

WS: But visual imagery is still important to you, isn't it, as a necessary element of poetry?

DL: Oh, yes, it's of great interest to me. I love to look at paintings, and I think I've lived through my eyes a great deal. But visual imagery can be overemphasized, and I think that it's what dissatisfies me about so much of the poetry that Robert Bly and the *Sixties* group write. I like some of it very much, but Bly's whole point of view is too much based on *phanoeia* (W. Sutton, 1965; en J.S. Brooker, 1998: 14).

La idea fundamental, refrendada por Levertov en esta entrevista, es la importancia que tiene para ella la combinación equilibrada entre la imagen recreada y la dimensión sonora de la pieza lírica. Levertov no encuentra identificación con la poesía de la imagen profunda, pero sólo si no se combina con la atención a la función sónica del poema. Asimismo, Levertov admite haber aprendido una lección más de

Ezra Pound, a saber, la precisión o la concisión en el verso, además de la responsabilidad del poeta sobre sus propias palabras:

One thing we all owed him was an awareness of the need for precision in poetry, and also an awareness of the dangers of self-indulgent sentimentalism. I really learned more about these things from his criticism than from his poetry. In *The ABC of Reading* he emphasized really standing by your word. This became very important to me –taking responsibility for the precision of what you say. This seems to me the most basic thing that one can learn from Pound (S. Estess, 1977-1978; en J.S. Brooker, 1998: 92).

La influencia poética que H.D. ejerció en Denise Levertov no estuvo basada, como parecería más lógico pensar, en su vena imaginista. La dimensión sonora característica del verso de Doolittle era el motivo del interés de Levertov. La poeta expresó su admiración por la poeta H.D. en un ensayo titulado “H.D.: An Appreciation”. En 1965, Levertov se expresaba con estas palabras sobre la influencia de H.D.:

I’m not really speaking of her best know poetry, the early Imagist poetry, but the later poems, the poems in the war trilogy called *The Flowering of the Rod*, *Tribute to the Angels*, and *The Walls Do not Fall...* there are certain things about the music of poetry and its relation to meaning which I think one can learn from those later poems. They’re very simple –you might almost think them prosy on the surface, and yet if you read them out loud there’s the most marvelous music that arises out of them, like incense (W. Sutton, 1965; en J.S. Brooker, 1998: 24-25).

La radicalización del objetivismo o su cultivo hasta límites no sospechados al principio, llevaron a Louis Zukofsky, George Oppen y Reznikoff a escribir una poesía derivada radicalmente de la de Williams y diametralmente distinta a la de Levertov, por supuesto. A pesar de la derivación y de la diferencia, Louis Zukofsky y Levertov fueron amigos y mantuvieron correspondencia. De esta se extrae que, a pesar de las divergencias en sus producciones poéticas y en sus ideas de la poesía, estos dos discípulos de Williams encontraban un terreno de entendimiento con respecto a nociones fundamentales.

Mientras Levertov se sentía más atraída por modelo de pieza lírica breve que por el de, por ejemplo, *Spring and All*, de Williams, Louis Zukofsky prefería el patrón del poema largo. Zukofsky, siguiendo a Williams, tuvo como referencia la

forma ideogramática empleada por Pound en sus *Cantos* además del famoso ensayo “Projective Verse” de Olson, donde recompone las teorías de Williams, de Pound y de Whitman. Zukofsky expresó sus posicionamientos estéticos en el ensayo titulado “Sincerity and Objectification”. Zukofsky aclaró el significado especial que tenía para él la palabra “sincerity”, que se separaba radicalmente de las apuestas estéticas hechas por los poetas confesionales y por los *beat*. Para el poeta de origen judío, la sinceridad se basaba en la perfecta conjunción de la melodía y la forma del poema. Por tanto, de la conciliación equilibrada de la imagen y del pensamiento que se articulan en el poema. Para los objetivistas, reunidos en torno a *The Objectivist Press*, la poesía no se reducía a una expresión de corte lírico rimada, sino que tenía una función social que realizar. La unidad de medida de esta poesía es el verso del discurso, es decir, una unidad propia de la poesía dotada de autonomía discursiva. No escribían en verso libre, sino que espaciaban y distribuían la longitud de los versos en la página de acuerdo con la información que estaban desplegando.

Como es sabido, la poesía se convierte, para los objetivistas, en un campo de trabajo del poeta, donde reflejar su experiencia vital, y donde articular teorías acerca de la función del poeta en la vida y en la sociedad. Esta poesía rechazaba el empleo de la metáfora y del símbolo, en su lugar buscaban una poesía, influidos por el cubismo y el dadaísmo, que desplazara el uso familiar de los objetos, para reutilizarlos de manera imprevista en el poema y asociarlos entre sí creando una serie de relaciones no esperadas y moldeando su forma nuevamente para derivar así a un nuevo objeto. Igualmente, la escritura automática no estaba descartada del todo por estos poetas. La tipografía de las palabras se ponía al servicio de la dimensión sonora del lenguaje, para guiar al lector en la puesta en escena del poema. De ahí que la música comenzara a interesar tanto a estos poetas, que construían sus composiciones siguiendo esquemas basados en formas musicales, como por ejemplo la fuga. Además del énfasis puesto en la dimensión sonora de la poesía, Zukofsky prestó mucha atención a la visión y al uso del enfoque de la lente en el poema.

Denise Levertov no encaja del todo en la descripción del poeta objetivista, pero bien es cierto que, para ella, la música desempeña un papel fundamental en el poema. Levertov, sin llegar al gusto poético de los objetivistas, compartía con ellos

la necesidad de reflejar en el espacio lírico la experiencia vital del poeta, las preocupaciones sociales y políticas, al igual que intentaba mostrar las conexiones ocultas y nuevas para el lector. Esta zona común entre la poesía de Louis Zukofsky y de Denise Levertov, junto con el hecho de que ambos se supieran conocedores de un referente cultural innegable como el judaísmo, llevó a los poetas a mantener correspondencia durante unos años. Levertov, desde la plataforma que la editorial de la revista *The Nation* le ofrecía, intentó brindar nuevas posibilidades a Zukofsky, quien comprobaba diariamente que su poesía no recibía la atención del público, más inclinado hacia la poesía confesional o, tal vez, hacia una tendencia más lírica, menos árida y más asequible que la suya.

### **2.3. La filiación de Levertov al *Black Mountain Group*. La especial influencia de Robert Duncan**

Tradicionalmente, se ha incluido la poesía de Denise Levertov en distintas antologías y estudios como miembro del grupo poético de *Black Mountain*. No obstante, su filiación a este círculo se debió más a su estrecha amistad con algunos de sus miembros que con el compromiso poético con los presupuestos de Charles Olson, rector entre 1951 y 1957 de esta pequeña universidad experimental al oeste de Carolina del Norte. Los miembros de este grupo poético son, bajo el liderazgo de Olson, Robert Creeley y Robert Duncan, que fueron plantilla docente de la universidad. Como discentes y miembros del grupo poético se dieron cita Edward Dorn, Robert Kelly y Gilbert Sorrentino. También se asoció el nombre de otros poetas a este movimiento, a pesar de que jamás visitaron el campus, como es el caso de Paul Blackburn, de Larry Eigner y Denise Levertov. La revista llamada *Black Mountain Review* surgió como un medio donde canalizar las producciones teóricas y poéticas del grupo.

La aparición de este y otros movimientos poéticos reivindicativos en la escena poética estadounidense de segunda mitad de siglo respondía a un malestar creciente, provocado por el concepto tradicionalmente admitido como literatura y como poema y articulado por la escuela del *New Criticism*. Ante este desasosiego, principalmente tres poetas se erigieron con tres alternativas distintas: Charles Olson, Allen Ginsberg y Robert Lowell. Denise Levertov leyó con atención la teoría poética de Olson y, salvo algunas objeciones que se explicarán más adelante, la poeta estaba de acuerdo con muchas de las ideas críticas del poeta-rector.

Olson articuló su pensamiento en el ensayo titulado “Projective Verse”, publicado en 1950, en *Poetry New York*. Su teoría del verso proyectivo era heredera indiscutible del imaginismo de Pound y del objetivismo de Williams, pero también Emerson y Whitman están presentes en la idea romántica del poeta como intermediario entre las fuerzas del universo y las del poema, que confluyen en una poética abierta. El ensayo se articula en torno a tres tesis fundamentales. Primera tesis, la noción de *composition by field* (campo compositivo), heredero de la

definición que Williams ofrecía del poema como *a field of action* (un campo de acción). Segunda tesis, la definición de la forma en poesía como *form is never more than an extension of content*, frase de Creeley que Olson tomó prestada, y que enlaza con las teorías sobre la forma orgánica de románticos y trascendentalistas, además de los objetivistas. La tercera y última tesis reza así: *one perception must immediately lead to a further perception*, como rechazo a una poesía ordenada, calibrada y racional.

A lo largo de la historia, la imposición de esquemas racionales discretos intentaba dominar este flujo de energías. Olson, muy influido por las teorías del proceso de Alfred North Whitehead, postula que la realidad es proceso, y por tanto, también es fluida, continua, cambiante y multiforme. Para el poeta-rector, tanto la literatura como la sociedad están plagadas de hombres que pretenden separarse de sí mismos para controlar sus energías. De este modo, el hombre acaba separándose y distanciándose de su propio cuerpo y de su lenguaje, entendido éste como una producción fisiológica. La literatura producida por una sociedad así (y Olson cree verlo en la poesía producida por el *New Criticism* en Estados Unidos) se basa en formas cerradas, en la construcción de poemas autotélicos. Para Olson, estas decisiones dan lugar a una sociedad dominada por el capitalismo, el imperialismo y el industrialismo, guiadas por una voluntad abstracta y que persigue la relación de dominación con la realidad.

Olson respondió a esta sensación propugnando una vuelta hacia los orígenes físicos del hombre, lugar de donde cree que la poesía ha de emanar. Para Olson, la dimensión física del cuerpo, al igual que la del universo al que el hombre pertenece, está formada por corrientes de energía en evolución constante. El autor del ensayo sobre el verso proyectivo, al pedir que las energías del cuerpo se manifiesten claramente en la poesía, devuelve al verso americano el interés olvidado por el cuerpo humano y acompasa el movimiento de la imaginación al del cuerpo físico.

Olson cree que la labor del poeta es crear una poesía que engarce con esta corriente. En este sentido, Creeley y Duncan luchaban por atrapar esa energía en sus poemas a través del empleo del lenguaje. De esta forma, el verso se constituye como la medida de la respiración del poeta mientras éste escribe. No obstante, esta teoría se



enfrenta a un problema, del que Duncan fue el más consciente de todos los miembros del grupo: el poema es incapaz de hacer totalmente presente la inmediatez física, debido a que cualquier ejecución poética debe poner límites a esta energía ilimitada. Como consecuencia, los poemas creados son piezas líricas abiertas, no contenidas. La difícil relación entre el todo (que es el universo) y la parte (que es el poema) se resuelve en poemas que crean un todo de forma provisional, para replegarse de forma inmediata hacia la parte de un todo superior.

Olson se distanciaba de la idea del arte como mimesis, al igual que los seguidores de la escuela de la *deep image* (imagen profunda), como se verá más adelante. Existen dos usos distintos del lenguaje para el poeta-rector. El primero es aquel que habla del instante, y el segundo aquel que habla sobre el pensamiento del instante. El primero no es ni descriptivo, ni mimético, ni referencial, sino que cobra el estatus de realidad y goza de plenitud ontológica. Éste es el lenguaje que Olson quiere para su poesía, el que quiere usar en su teoría del verso proyectivo, con la intención de situar al hombre y al poema dentro del instante, y así conservar la energía en el espacio poético. Mediante esta nueva teoría, el hombre ya no puede establecer una relación de dominación con respecto a lo que le rodea, sino que la relación se basa en la participación en la vida y en la poesía.

Esta especial forma de situar al hombre moderno en la realidad no es exclusiva de las teorías de Olson. Los escritores *beat*, los de la imagen profunda y los confesionales coinciden en el empleo de una poética desnuda, falta de mecanismos de dominación. Los *beat* y los confesionales también rescataron la experiencia física, aunque con diferencias en los enfoques. Éstos propugnaron el dolor físico como tema poético, mientras que Olson advocó que el proceso de creación poético había de ser un proceso puramente fisiológico. Para los miembros de *Black Mountain*, y también para Levertov, el poeta queda expuesto a todo aquello que pueda ocurrir en el instante inmediato. De ahí que el acto compositivo de la poesía se convierta en el intento de encontrar la forma interior del objeto o del tema poético a la vez que se está contando. Resulta imposible para una poesía de este calibre ser pulcra y controlada como lo es la poesía del *New Criticism*.

Como consecuencia, estas consideraciones sobre la realidad y la poesía abren un espacio poético en la escena literaria americana a una serie de experiencias que, por principio, se habían mantenido fuera del ámbito artístico. Ahora la poesía utiliza como materia poética los fallos que antes el poeta consideraba como algo despreciable y desdeñable por la actividad poética.

Levertov se sitúa como bisagra entre la obra de los poetas Creeley y Duncan, puesto que los extremos de ambos se funden en Levertov. Con el primero coincide en el uso de un lenguaje coloquial fresco alternado con la importancia de los silencios, y con el segundo en un discurso místico y trascendental, que conecta más propiamente a ambos con el Renacimiento literario de San Francisco.

En sus inicios poéticos, resultaba más fácil a la crítica asociarla con este movimiento, debido a la semejanza de ideas acerca de métrica y estética entre Levertov y los seguidores de Olson. También favoreció la inclusión en el grupo su presencia (la única presencia femenina estadounidense) en el festival de poesía celebrado en Vancouver en 1963, donde se dieron cita poetas estadounidenses y canadienses, pero donde, sin duda, los poetas del *Black Mountain* eran los gurús indiscutibles. No obstante, Levertov se descuelga este rótulo cuando se le da la palabra:

For me revelation in poetry always concerns the movement of the mind as it thinks and feels, and does so *in language*. For a poet, the thinking-feeling process is not merely immediately transposed into language. Rather, it *takes place in language*. For example, the way that a poem is written on the page is a score for the way that it should be read aloud, and the way that it will be experienced. Such concrete manifestations of perception are crucial aspects of the way that poetry can “reveal.” I believe strongly that the line itself is expressive of patterns of seeing. I have never really understood the breath-theory that Olson talks about; but I think that line-breaks are determined not just by physiological breathing demands, but by the sequences of your perceptions (S. Estess, 1977-1978; en J.S. Brooker, 1998: 92).

La poeta se ha referido a su desacuerdo con la teoría de Olson de la unidad de verso medida por la capacidad respiratoria del poeta al escribir. Levertov también se manifiesta sobre su modificación de las palabras de Creeley:

“Form is never more than an extension of content.” At the Vancouver poetry conference this summer ('63) I proposed to Robert Creeley, the originator of this now famous formula, that it should be changed to read: “Form is never more than the *revelation* of content.” –(to which he agreed) (Levertov, 1973: 60).

Levertov introduce con este cambio la dimensión divina que tiene para ella la poesía. Al igual que se apuntó con anterioridad, Levertov se distancia aquí de la poética del verso proyectivo y confluye más con las teorías de Duncan y del grupo *Beat*. Igualmente, la poeta introduce de nuevo la importancia de la dimensión divina o el factor mágico en el proceso de creación poética, al comentar la conocida frase que Olson tomó de Edward Dahlberg, “One perception must immediately and directly lead to a further perception”:

I've always taken this to mean, “no loading of the rifts with ore,” because there are to be no rifts. Yet alongside this truth is another truth (that I've learned from Duncan more than from anyone else) –that there must be a place in the poem for rifts too –(never to be stuffed with imported ore). Great gaps between perception and perception which must be leapt across if they are to be crossed at all (Levertov, 1973: 13).

La poeta reconoce sin ambages la importancia de su amistad y relación poética con Robert Duncan prácticamente desde su llegada a tierras americanas. Según Albert Gelpi me comunicó en una conversación privada, Duncan impactó a la poeta desde la primera vez que se vieron. Levertov comentó a Gelpi que, a no ser por la homosexualidad de Duncan, la atracción que se produjo entre ambos hubiese ido más allá de la amistad.

Levertov se refiere a la influencia poética de Duncan en muchas entrevistas. Comienza en los años cincuenta y sesenta a expresar admiración por su poesía y por su criterio poético: “The poets I most admire –Robert Duncan, Galway Kinnell, Robert Creeley and a lot of other poets lesser known than they” (M. Andre, 1971-1972; en J.S. Brooker, 1998: 59).

Sin embargo, desde comienzos de los setenta, se produce una separación entre ambos provocada por una publicación de Duncan donde calificaba negativamente la

poesía de corte político de Levertov. La poeta responde con franqueza a las preguntas acerca de su relación personal y poética deteriorada con Duncan:

IR: And another of your American contemporaries, Robert Duncan: you've expressed on several occasions a deep admiration for his work. How closely do his literary attitudes relate to yours?

DL: Duncan has been a close friend and an influence since the early fifties – or even before, for I first read some of his poems before I ever came to America, in Florence in 1958. In the last year or so he has felt that my political activism is in some way erosive of my poetry (though he himself has written many poems of political/social content, and his is not the tiresome attitude that splits human concerns into compartments: on the contrary, from him as much as from Williams and Pound I learned that anything and everything is potentially germane to the poem). Some vital exchange which had constantly taken place between us for many years is at the time of writing in abeyance. In my last book, *To Stay Alive*, there is a reference to a poem of his; I say, “and meanwhile, Robert sees me as Kali. No, I am not Kali, I can't sustain for a day/that anger.” He in turn has referred to, and in fact quoted, sections of my poems in his recent book. All this sounds “in-goupy” I'm afraid, but I think that in both his and my poems these personal references are given some universality by their context, which justifies them and makes them accessible to the reader not personally acquainted with either poet” (I. Reid, 1972; en J.S. Brooker, 1998: 72-73).

Al año siguiente, Maureen Smith le pregunta de nuevo por la conexión entre ambos poetas y Levertov hace manifiesta la separación progresiva entre ellos:

MS: You appear to have some connection with Robert Duncan. Have you in some way a common attitude to poetry?

DL: Yes. I've been close to Duncan for years, and he's certainly been an influence for me. At present, and in the last two years I guess, we've really rather drifted apart ... but for many years I felt a real dependence on him. No matter what anybody else said and however much praise and approval I got from other quarters, if I didn't have his, it didn't mean much to me. He was like my touchstone. I no longer feel like that; I just grew up to the point of not needing that seal and approval (M. Smith, 1973; en J.S. Brooker, 1998: 83-84).

Tras años de distanciamiento, parece haber un acercamiento, aunque jamás tan intenso como al comienzo:

Then when I came to America the first poet I met was Creeley, and a few years later I met Robert Duncan. They became very close friends. I'm still very close friends with Robert Creeley, but Duncan and I had a sort of “falling out” some years ago. Our friendship, of almost 20 years, was conducted mostly by letter because he was on the West Coast and I was on the East. Finally, not long ago, he wrote and apologized for something he'd

said and had allowed to be printed which had upset me very much. He offered a sort of apology but I don't think that, alas, our friendship will ever be quite restored to what it was. Too much time went by between the offence and the apology (F. Zwicky, 1979; en J.S. Brooker, 1998: 110).

La descripción de la obra poética y ensayística de Denise Levertov, en definitiva, requiere el rechazo a cualquier clasificación tradicional establecida. Ideas generales, comunes a distintas escuelas poéticas, se conforman de una manera única en la poesía de Levertov. A pesar de las concomitancias estéticas entre la poética de Robert Duncan, Robert Creeley y Charles Olson, los versos de Levertov albergan también dimensiones distintas, únicas e idiosincrásicas a las frecuentadas por los poetas del *Black Mountain*.

## 2.4. Concomitancias poéticas con el confesionalismo

Se afirmó con anterioridad que fueron tres hombres principalmente los que iniciaron caminos divergentes de la norma poética de los años cincuenta. Robert Lowell, uno de ellos, es considerado el fundador de esta corriente por su obra autobiográfica *Life Studies* (1959), aunque el desgarrado desnudo y el grado de confesión presentes en el famoso poema de Ginsberg sirvieron de antecedente. Los poetas incluidos en el confesionalismo son principalmente John Berryman, W.D. Snodgrass y Anne Sexton. Sylvia Plath se sumó al movimiento más tarde. Este movimiento no está organizado en el sentido en el que lo estuvo, por ejemplo, el *Black Mountain*, al carecer de un centro geográfico y de un líder. Esta tendencia se caracteriza por ser la confluencia temporal de una serie de poetas dispersos por la vasta geografía norteamericana que siguieron líneas estéticas similares.

Los poetas confesionales entendieron el acto creativo como una exposición personal dolorosa, la exposición abierta de experiencias personales extremas. A todos ellos les unía el rechazo del *New Criticism* en su concepción del poema como una máscara. La poesía confesional diluye los límites estéticos entre escritor y poema, a la vez que entre lector y poema. El poeta confesional lucha con dolor por eliminar la máscara que se le impone desde el exterior y anhela encontrar su verdadero ser, reprimido y encerrado por la sociedad. La escritura del poema llega a convertirse en un acto de franqueza absoluta, de desnudo interior, al igual que postulaban también los poetas del movimiento *beat* y los poetas del grupo *Black Mountain*. Estas ideas previas llevan a una nueva concepción del poema, que deja de considerarse un icono verbal, como decía el *New Criticism*, y se contempla como un pedazo de carne arrancado del poeta. Por tanto, el poema debe juzgarse por su autenticidad, jamás por su belleza. La auto-inflicción de daño en el cuerpo humano no es un tema poético, sino el motor de la creación poética. Como es sabido, los poetas confesionales no sólo luchan contra la idea de la máscara poética, sino también contra tabúes sociales y literarios, para introducir en el arte temas que antes no eran considerados adecuados para la poesía.

Los confesionales tuvieron mucha repercusión en la poesía americana contemporánea, a diferencia de los poetas *beat*, considerados marginales. El uso de temas íntimos fue lo que atrajo a poetas de otros movimientos, que podían cultivar sus propias formas poéticas. Poetas como Sexton, Rich y Plath utilizaron sus voces femeninas en esta poesía y negaron la tradición lírica masculina para sus obras. El yo social estaba muerto o alienado por el constante empleo de máscaras para los confesionales, de ahí que sólo mereciese la pena centrar la atención en el yo privado. Estos poetas separan radicalmente lo privado de lo público, y lo estético de lo histórico. Para ellos lo histórico sólo puede ser una metáfora de los acontecimientos personales, puesto que las guerras o la historia jamás producirán tanto dolor al hombre como sus propios problemas íntimos.

Los poetas confesionales albergaban en sus mentes la idea de la autenticidad como obra de arte, de ahí que las experiencias plasmadas pudieran ser hechos inventados o emociones predeterminadas que el poeta desborda en el poema para crear la obra de arte y traspasar así la frontera entre la vida y el arte. En realidad, los poetas confesionales llevaron las nociones de subjetividad romántica a límites insospechados y llegaron a experimentar un nihilismo solipsista y autodestructivo. La locura y el dolor románticos perdieron con el confesionalismo toda su carga épica o heroica y llevaron esta técnica a los límites de la patología.

Levertov, aunque mantuvo amistad con algunos miembros de este movimiento, ha expresado su consideración sobre la poesía confesional, especialmente en "Great Possessions" (1970; en D. Levertov, 1973: 89-106), artículo incluido en *The Poet in the World*. La poeta advierte sobre los poemas que abusan del pronombre personal, donde el autor se identifica como el inconsciente egotista del escritor, que presume del interés que el lector muestra por él. La poeta continúa su descripción:

The ubiquity of the personal pronoun in the romantic tradition is justified whenever the responses of the poet are unashamedly and overtly the subject of the poem, but this validity is undermined when there is a pretense of objectivity. The kind of poems I am thinking of are banal, prosaic, even journalistic on the one hand, and on the other they thrust forward the person of the poet in a curious gesture compounded of self-pity and braggadocio,

and unacknowledged manifestation of romanticism, but of a romanticism misunderstood and debased (D. Levertov, 1973: 92-93).

No obstante, la repulsa al orden pulcro establecido por el *New Criticism*, provoca la coincidencia de algunos rasgos comunes en los movimientos poéticos emergentes en los años cincuenta, donde están presentes tanto la poesía confesional como la obra de Levertov. Muchos críticos han intentado analizar los poemas que Levertov dedicó a la figura de su hermana Olga Levertoff, como si éstos fuesen de carácter autobiográfico. La poeta, como se ha podido comprobar en la cita previa, se negaba a escribir versos de talante confesional.



## 2.5. La afinidad de la poesía de Levertov con la corriente de la *deep image*

Los poetas denominados de la *deep image* (imagen profunda) criticaban tendencias como la del *Black Mountain*, tan preocupadas a su modo de ver por el tecnicismo en la forma. En su lugar, defendían una poesía de la experiencia, la humanidad y la personalidad. De ahí proviene la importancia dada al subconsciente, puesto que provee al sujeto de discursos simbólicos encarnados en imágenes profundas más allá de lo racional. La figura principal del movimiento es Robert Bly, que fue, además, editor de la revista *The Fifties*, a la que cambió de nombre cuando cambió la década. En esta revista se solía incluir un ensayo dedicado a un poeta contemporáneo donde se analizaba la cualidad lírica del poeta y se firmaba con el sobrenombre de “Crunk”. En el capítulo cuarto se mencionará el ensayo de Robert Bly dedicado a la obra de Levertov, donde testa la capacidad lírica de su poesía.

De los poetas de la *deep image* o surrealistas, Levertov toma el interés por la poesía surrealista española y latinoamericana, sobre todo la de Federico García Lorca, Pablo Neruda y César Vallejo. Sin embargo, Levertov va más allá en su interés por lo hispánico. La poeta aprendió español y se carteo con Octavio Paz, tradujo a Machado, a Lorca, a poetas cubanos de fuertes movimientos rítmicos en el poema y se empapó del realismo mágico de carácter onírico.

Levertov coincide con Robert Bly en su separación de lo público y lo privado, lo social y lo interior. Para Bly, la dimensión pública es el reino del capitalismo industrial, la voluntad imperialista y la razón abstracta. En definitiva, es un “mundo muerto”. En esta crítica social, Bly se asemeja a las posturas de Ginsberg y de Olson, pero Bly propone un nuevo camino basado en la soledad y el silencio del mundo rural, un “mundo vivo” para él, en el que es posible encontrar una profunda espiritualidad. El poeta, según Bly, ha de retirarse hacia su interior para realizar un viaje espiritual hacia la trascendencia personal. Bly y Wright toman este concepto derivado de Theodore Roethke, un poeta anterior generacionalmente.

La cueva es una imagen muy usada por Bly y Wright y se codifica como símbolo poético de lo inconsciente, una fuente de energías espirituales e instintivas

cargadas de misterio. La cueva se transforma en símbolo del poder de la imaginación. Bly manifestó su preferencia por el poema breve ocupado en percepciones dotadas del poder de la resonancia, en lugar del poema largo compuesto por acumulación. Levertov fue también más reticente a cultivar poemas largos, y se limitó con frecuencia a escribir poemas dotados de una importante carga perceptiva.

Sin embargo, Levertov se separa de la poesía de la *deep image* donde sus seguidores claman su desconexión del imaginismo. Levertov es seguidora de la poesía imaginista y heredera de Williams. Los poetas seguidores de Bly persiguen una teoría antimimética y separada de la influencia de la pintura. Su técnica creativa se adhiere a la importancia de la psique del poeta, para producir asociaciones inverosímiles, sorprendidas, inesperadas, que enlazan mediante un juego imaginativo, basado en la importancia del inconsciente y la intuición, dos elementos discretos independientes y separados. Esto da lugar a imágenes surrealistas, a la apertura de nuevos caminos poéticos. Levertov, por su parte, refleja la realidad que observa, sus poemas se pueden considerar pequeños cuadros y su poesía es mimética. Sus versos están guiados por la imaginación, por la intuición, por la profundización en el inconsciente junguiano, pero en otra escala, en la escala que marca el imaginismo y el objetivismo.

Levertov vuelve a conectar con los poetas de la imagen profunda en su consideración de la poesía como un viaje que se inicia en el yo poético para poder llegar así a trascenderlo, y alcanzar la conexión con el mundo natural. El repliegue sobre el interior del poeta sirve como vía de enlace con los hechos y los sentimientos colectivos. La poesía llega a convertirse para los poetas de la imagen profunda en un ente místico, donde se plasman las interrelaciones del poema con todos los seres vivos con los que se identifica, tanto que cree llegar a convertirse en ellos. Levertov se separa veladamente de esta concepción, puesto que su dimensión mística se asocia más con el jasidismo y la importancia del diálogo “yo-ello”, del que se hablará más adelante.

Sin embargo, entronca de nuevo con esta escuela en la dimensión política de su poesía. Levertov y estos poetas introdujeron la política en sus escritos poéticos debido a la importancia de su espiritualidad, es decir, la espiritualidad interior abre

un espacio ético del ser que ha de ser aplicado al contemplarse los hechos históricos. De esta forma, desde la convicción interior de un valor ético incorporado a su espiritualidad, esta poesía inicia un recorrido desde el interior hacia el exterior social e histórico, para reivindicar la presencia de esa moralidad en los colectivos.

La separación escisiva entre Bly y Wright con respecto a Kinnell y Merwin se fusiona en la obra de Levertov. Los dos primeros ven unidad original en el proceso solipsista, mientras que los segundos observan una lucha originaria, una oposición de extremos de dolor y placer, de claros y oscuros, de dominados y dominadores, que coexisten dentro de un mismo ser, a la vez que en la realidad exterior del universo. Levertov se enfila junto a Bly al estimar que la poesía tiene una función curativa de males que afectan al hombre –y por ende al poeta –a la vez que también posee la cualidad de hacer presente, de crear en el espacio poético la unidad cósmica perdida. No obstante, los silencios de la poesía de Kinnell y Merwin también están presentes en Levertov, puesto que la economía lingüística y el silencio son elementos claves en un proceso de trascendencia.

\* \* \*

En definitiva, la obra poética de Levertov guarda ciertas semejanzas con la poesía que se estaba escribiendo en Estados Unidos. Sin embargo, ninguna de las escuelas poéticas parece un rótulo apropiado del todo para describir su peculiar modo de entender el arte, la vida y la poesía. Denise Levertov ocupa, pues, un puesto privilegiado en la compleja geografía literaria de la segunda mitad de siglo XX, puesto que su labor poética y vital da cuenta de múltiples interconexiones y relaciones interactivas existentes en su obra y la realidad cultural estadounidense de esos años.

## **CAPÍTULO 3**

---

### **EVOLUCIÓN VITAL Y POÉTICA DE DENISE LEVERTOV**

### **3.1. Formación europea y comienzos poéticos en Estados Unidos**

La poeta nació el 24 de octubre de 1923 en Ilford, Essex. Pero cuando relata su vida, retrocede a la biografía de sus padres. El poema “Illustrious Ancestors” pone de relieve la importancia que la poeta otorga a la tradición familiar heredada. Paul Philip Levertoff, su padre, era un judío ruso, emigrado a Londres tras haber contraído matrimonio con la madre de la poeta, Beatrice Spooner-Jones de Gales. Denise era la segunda hija de la familia. Olga Levertoff, su hermana mayor, era nueve años mayor que ella. El modo en que Denise Levertov fue educada en casa influyó notablemente en su poética, debido a la peculiar conformación de referentes culturales y literarios durante su infancia y adolescencia.

Paul Philip Levertoff era, antes de emigrar a Londres, un rabino ortodoxo de herencia jasídica descendiente directo del Rabino Šneor Zalman, autor del *Libro de Tanya*. No se permitía en la Rusia zarista que ningún judío estudiase en la universidad, de ahí que hubiera de trasladarse a la universidad de Königsberg en Prusia alrededor del año 1890. Durante estos años Paul Philip Levertoff leyó el Nuevo Testamento y se convenció de que Jesucristo era realmente el Mesías. Poco antes del nacimiento de su hija Denise, se convirtió en clérigo anglicano y se refería a sí mismo como cristiano-judío. Según la poeta cuenta, su padre aspiraba a un acercamiento entre las doctrinas del cristianismo y el judaísmo. Fue traductor del Zohar y autor de una biografía de San Pablo escrita en hebreo.

Beatrice Levertoff, galesa de nacimiento, era descendiente de Angel Jones de Mold, místico y sastre. Las hermanas Denise y Olga escucharon desde pequeñas los recuerdos de la infancia de su madre en Gales y legendas mitológicas galesas. Levertov reconoce haber heredado de estos relatos la fascinación por la naturaleza, por los jardines y las plantas.

Ni Olga ni Denise Levertoff fueron escolarizadas. En su lugar, Beatrice Levertoff, que era maestra y una gran lectora, les dio clase en el hogar familiar desde los cinco hasta los doce años. Además, las hermanas solían escuchar programas escolares de radio en la BBC. Desde la infancia, realizaban lecturas en voz alta para toda la familia de los grandes clásicos del siglo XIX: Charles Dickens, Jane Austen, o George Eliot. Los relatos de Beatrix Potter, Andrew Lang o Hans Christian Andersen complementaban las tardes de lectura en familia. Desde pequeña conoció la poesía de clásicos románticos, como John Keats, Tennyson y William Wordsworth, además de la poesía isabelina, junto con las publicaciones de autores más jóvenes como W.H. Auden, Stephen Spender, Cecil Day Lewis, MacNeice o T.S. Eliot. Se acercó también a la obra de poetas franceses como Rimbaud o Baudelaire. Las obras traducidas de Rainer Maria Rilke comenzaron a ser sus lecturas predilectas cuando la poeta tenía alrededor de los veinte años. La poeta recuerda en algunas entrevistas su costumbre de visitar el *Victoria and Albert Museum*.

Igualmente, a partir de los doce o trece años, las hermanas Levertoff recibieron clases de ballet de forma profesional. Para la poeta el ballet se convirtió en metáfora de la creación poética. Ambas fueron formadas musicalmente, pero Levertov sólo interpretaba alguna pieza de manera puntual, mientras que Olga llegó a tocar el piano con habilidad.

Levertov se decantó desde pequeña por el arte poético. La escritora recuerda haber dictado a su hermana a la edad de cinco o seis años sus primeros poemas, cuando aún no había aprendido a leer. Levertov recuerda que envió a T.S. Eliot algunos de sus poemas a los doce años y éste le respondió con una carta donde le aconsejaba que siguiera escribiendo. En 1939, cuando tenía 16 años, conoció personalmente a Herbert Read, con quien mantuvo correspondencia. La poeta relata estos hechos en “Herbert Read Remembered” (1968; en D. Levertov, 1981: 233-237).

Levertov ha manifestado en numerosas ocasiones la influencia de la conciencia política de su familia en la formación de la suya propia. Los Levertoff vivieron con gran interés las turbulencias de la Segunda Guerra Mundial, el genocidio nazi, los avatares del bando republicano en la Guerra Civil española y la invasión del gobierno fascista italiano de Abisinia. Durante la Segunda Guerra Mundial, Denise se enroló en el ejército de tierra, comenzó un programa de enseñanza para enfermeras llamado *Civil Nursing Reserve* y trabajó en un hospital de Billecaray, un pueblecito de Essex. La familia estaba al corriente de la situación del pueblo judío en Europa, puesto que acogían a refugiados de Alemania y Austria.

Sus primeros pasos en la poesía comenzaron con un hecho revelador. Mientras paseaba por la calle principal de Billecaray, Denise Levertov vio un anuncio de *Grey Wall Press*, editorial encargada de la revista *Poetry Quarterly*, y se presentó al editor, Charles Wrey Gardiner, quien le publicó su primer poema llamado “Listening to Distant Guns”. Así fue como empezó a leer su poesía, publicarla y darse a conocer a otros poetas jóvenes, como Tambimuttu, Nicholas Moore, Dannie Abse o Alex Comfort, y a publicar en otras pequeñas revistas como *Outposts* y *Voices*. Esta etapa inicial de la poeta culminó con la publicación de *The Double Image* en *The Cresset Press* en 1946. Este poemario es casi inaccesible en la

actualidad. Sólo algunos de los poemas se encuentran recogidos en *Collected Earlier Poems: 1940-1960*. Los poemas incluidos en esta colección se definen por su simbolismo, la constricción métrica y el solipsismo.

Ralph J. Mills Jr. (1965; en L. Wagner, 1990) describe el poemario como un volumen claramente influido por el neorromanticismo, en el que se aprecia su hastío del mundo, su desencanto, su flirteo con la muerte, la emoción vaga y el desasosiego, además de un modo típicamente georgiano y pinceladas surrealistas. No obstante, Audrey T. Rodgers (1990) demuestra que se puede encontrar continuidad entre este volumen y las publicaciones americanas. Si bien la forma del poema experimenta un giro radical, se encuentra continuidad en los temas tratados, en el uso de las imágenes y metáforas, y en los efectos sonoros. Según apunta Rodgers, en los primeros poemas ya se aprecia el uso de la rima interna y la recurrencia de ciertas imágenes y esquemas, característicos también de su etapa americana. La especial relación existente entre el mundo natural y el sujeto poético solitario se descubre por lo general como oscura, desordenada por el hombre, aunque también se aprecian paisajes urbanos antes y después de su llegada a América. Los conflictos bélicos, tan presentes en su poesía posterior, se dejan ver en los versos británicos, marcados por el caos, la oscuridad y la muerte. Características netamente románticas que han de perdurar en su poesía, especialmente el contraste no siempre reconciliable que ofrecen los opuestos (luz y oscuridad, sonido y silencio, cultura y naturaleza o vida y muerte) aparecen en ambas fases. Rodgers concluye afirmando la presencia constante de ciertos elementos:

All of her experience became the raw material for poetry [...]. But always, as in the earlier poems we have examined, there was the war –all the wars and the spectre of annihilation [...]. And there are dreams; the experience of living alone; and loss. Finally, threaded through all of her poetry there is the preoccupation with the magical experience of writing the poem: the difficulty, the pain, the joy, the need. The theme of hope and the theme of despair co-exist from the beginning and hold us until the very latest published volume, *Candles in Babylon* (Rodgers, 1990: 47).

Por su parte, Edward Zlotkowski expresa la evolución de Levertov incidiendo más en las diferencias que en las semejanzas entre los progresivos volúmenes:



During several critical periods in Denise Levertov's long poetic career the focus of her poetry shifted within the wider sphere of continuities that characterize her work as a whole. Perhaps the most dramatic of these occurred between her first and second books when the poet of postwar English neo-romanticism (*The Double Image*, 1946) resurfaced as protégée of William Carlos Williams' "no ideas but in things" (*Here and Now*, 1957) (Zlotkowski, 1990: 135).

La poeta llevó a cabo el cambio gráfico de su apellido en esta época, con el fin de evitar posibles confusiones con un libro de poemas que había publicado su hermana. Levertov confiesa haber lamentado repetidas veces el cambio de las dos efes por la uve, ya que inducía a muchos errores tipográficos.

Después de la guerra, Levertov consiguió un trabajo de *au pair* en Suiza, Holanda y Francia. En Suiza, conoció al escritor americano Mitchell Goodman, quien por entonces era estudiante de Harvard y se encontraba allí disfrutando de una beca. En 1947, Mitchell y Denise contrajeron matrimonio y pasaron un año viajando por Europa: en concreto, por Italia y Francia. Durante este periodo, Levertov comenzó a interesarse por la poesía americana. Al intentar leer *In the American Grain* y *Selected Poems*, ambos de William Carlos Williams, la poeta explica su incapacidad para entender el primer libro, debido a su falta de familiaridad con la historia y la cultura estadounidense. Igualmente, Levertov declara que tenía problemas para percibir el sonido de los poemas de Williams, por no entender su estructura rítmica, la cadencia del inglés norteamericano y no poder leerlos en voz alta. Ésta es la relación que la poeta estableció con la poesía y la cultura americanas antes de pisar tierra estadounidense por primera vez en 1948.

Denise Levertov toma contacto por primera vez con la ciudad de Nueva York en 1948, donde reside hasta 1949 y donde nace su único hijo Nikolai. En este periodo, como se ha explicado en el capítulo previo, la poeta es acogida en la escena literaria estadounidense con entusiasmo. En los dos años siguientes, el matrimonio sale de Estados Unidos y se instala en Europa gracias a la financiación económica de G.I. Bill, que permite a Goodman dedicarse a escribir y estudiar. Se instalan en Aix-en-Provence, en Francia. En octubre de 1951 Levertov inicia su correspondencia con Williams, motivada por la insistencia de Robert Creeley, quien fue vecino de la pareja en Francia durante un tiempo. En 1952 regresan a Nueva York y Levertov

consigue la nacionalidad americana tres años más tarde. La poeta visita a Williams en Rutherford en 1953, y así comienza una relación muy estrecha hasta el fallecimiento del médico-poeta en 1963. Levertov estrecha lazos, además, con Robert Duncan, tras publicar éste “Letters for Denise Levertov: A Muse Ment”, en elogio a la poeta.

En 1957, Levertov publica su primer poemario americano titulado *Here and Now*, ocho años después de su llegada a Estados Unidos. No obstante, antes de analizar este volumen de forma autónoma, es necesario conocer las declaraciones de la poeta sobre los extraños avatares que llevaron a la publicación separada de estos poemas:

Perhaps a year later [1956], one “Larry Ferling,” as Lawrence Ferlinghetti then called himself, wrote to say that my poems had come into his hands after Weldon Kees’ death and that he would like to publish them; he was just starting the City Lights Series then.

Not much later Jonathan Williams wrote to say he would like to do a book. Because the Kees/Ferlinghetti offer had come first, I offered Ferlinghetti first choice of all the poems I had by then accumulated (a somewhat larger group than the original Kees project) and gave Jonathan the “rejects” plus what still newer work I had done in the intervening months. Thus, poems that should really have been in a single book together because of their interrelationships were arbitrarily divided between *Here and Now* and *Overland to the Islands*. Robert Duncan, who had read them all in typescript, pointed out to me that I should not have let either book be so loosely, thoughtlessly thrown together; and for the first time I realized that a book of separate poems can in itself be a composition, and that to *compose* a book is preferable to randomly gathering one (CEP, 1979: ix).

Según estas palabras, lo que debiera haber sido un único libro organizado por la poeta, tomó finalmente forma de dos libros sin pulir. La poeta siguió el consejo de Duncan en los subsiguientes volúmenes y comenzó a dar forma a sus libros según criterios estéticos.

De los versos de *Here and Now* (en CEP) emana una nueva consideración de la realidad cotidiana, del aquí y del ahora como medios para alcanzar una realidad más trascendental. Ya se mencionó con anterioridad que la correspondencia entre Williams y Levertov se inició a finales del año 1951. Por tanto, la presencia del consejo estético de Williams resulta indiscutible. Los poemas se afanan en mostrar la realidad exterior, en describir objetos y escenas, aunque este hablante poético

únicamente describe y no tiende a impregnar los hechos con su subjetividad. Poemas de esta tendencia son, por ejemplo, “The Gypsy’s Window” (29), “Mrs. Cobweb” (42-43) o “The Bird” (45). Su predilección por la obra poética de tres escritores encuentra eco en estos versos. Por un lado, la poesía de Rilke se desprende de las líneas del libro, especialmente en “People at Night” (33-34). Asimismo, Blake aparece en “The Flight” (34), dirigiéndose a la poeta en un sueño, y Keats en el poema “Everything that Acts Is Actual” (43-44). La presencia de imágenes oníricas resulta indiscutible en muchas de estas piezas.

Además de estos patrones poéticos, Levertov plasma su inmersión en la escena mejicana, tanto paisajística como cultural, motivada por el hecho de que un año antes de la publicación del volumen, el matrimonio decidiera trasladarse a Méjico, donde vivieron los dos años siguientes, primero en Guadalajara y más tarde en Oaxaca. La importancia poética que sustenta este periodo para Levertov no ha sido estudiada aún con detenimiento. En estos años la correspondencia que mantiene con William Carlos Williams es muy intensa, y los críticos no se equivocan al señalar que Levertov deposita toda su confianza en los consejos estilísticos que Williams hizo a sus poemas. Sin embargo, el estudio de las cartas revela una vertiente que ha sido ignorada sistemáticamente, como la inmersión lingüística en el idioma español que supuso para la poeta establecerse allí durante dos años. Este periodo le dio no sólo la posibilidad de aprender y hablar el español de manera fluida, sino también la de entrar en contacto con la escena literaria mejicana. El ejemplo más representativo del volumen es “Tomatlan (Variations)” (49-51). No obstante, su interés poético por la geografía también se aprecia en poemas donde describe algunas ciudades estadounidenses, como “Jackson Square” (38), “Central Park, Winter, after Sunset” (41) y “Poem from Manhattan” (51-52).

*Here and Now* hace un repaso lírico por el sentimiento amoroso y la institución del matrimonio en “Love Poem” (35), “The Lovers” (44-45) y “The Marriage” I y II (47-48). Asimismo, la poeta reflexiona sobre el papel de los bancos en la sociedad capitalista estadounidense en poemas como “Le Bateleur” (37) o “Xmas Trees on the Bank’s Façade” (39-40), pero aún no se observa la arenga que

caracterizará a sus versos posteriores con el fin de despertar las conciencias adormecidas de los lectores.

No obstante, piezas líricas como “Beyond the End” (29-30), “The Innocent” (31), “A Silence” (35), “Zest” (40) o “Laying the Dust” (48) ya abordan cuestiones poéticas que interesarán a la escritora a lo largo de toda su vida y que se cuentan entre las mejores del volumen. “The Innocent”, por ejemplo, ofrece una reflexión moral:

The cat has his sport  
and the mouse suffers  
but the cat  
    is innocent  
    having no image of pain in him  
  
    an angel  
    dancing with his prey  
carries it, frees it, leaps again  
with joy upon his darling plaything  
  
    a dance, a prayer!  
How cruel the cat is to our guilty eyes

La disposición de los versos y los juegos sonoros, como las repeticiones de sintagmas, las anáforas y las rimas internas tan característicos de su estilo poético, se pueden apreciar en estos volúmenes tempranos. La paleta de colores desplegada en *Here and Now* marca el inicio de una carrera poética comprometida visualmente con una gama de colores fuertes y vivos y, aunque en algunas ocasiones adquiere tonalidades grises, éstas son llamativas por su brillantez. Levertov define sus primeros libros de forma sucinta:

Various American volumes reflect preoccupations or places –*Here and Now* and *Overland to the Islands* both include many poems of Mexican landscape, *With Eyes at the Back of Our Heads* has a lot of dream material in it, much of *O Taste and See* was written in the country in Maine, and so has many trees and flowers and birds in it, and *To Stay Alive* purposely gathers older poems of related theme together with the long title poem to form a

single mosaic of that part of my life –the struggle against war and towards radical social change –which has become more and more intense and demanding in the late 1960s and looks likely to continue to be so now in the seventies (I. Reid, 1972; en J.S. Brooker, 1998: 73).

Indiscutiblemente, este sincretismo encierra parcialidad debido a las múltiples concomitancias existentes entre estos primeros poemarios. En definitiva, aunque la presencia de paisajes mejicanos resulta indiscutible en los dos primeros volúmenes americanos, la presencia del sueño, la crítica a una sociedad capitalizada, o la atención al mundo natural definen los cuatro primeros poemarios de Levertov casi por igual.

Su regreso de Méjico en 1958 para publicar *Overland to the Islands* marca el comienzo de una carrera netamente estadounidense. Levertov hace una parada en San Francisco para dar una lectura poética que Robert Duncan había organizado.

*Overland to the Islands* (en CEP) contiene más escenas mejicanas que *Here and Now*. En concreto, “Overland to the Islands” (55), “The Palm Tree” (55-56), “A Supermarket in Guadalajara, Mexico” (70), “The Sharks” (74), o “Sunday Afternoon” (78-79) ofrecen aspectos del periodo mejicano de la poeta. Los colores rojo, azul, verde, blanco y negro siguen haciendo acto de presencia en estos versos. Al igual que en el volumen previo, también aparecen otras ciudades como Nueva York en “Merritt Parkway” (60-61) o “Something” (61-63) y “Spring in the Lowlands” (68-69).

Algunos poemas del libro se hacen eco de las influencias poéticas que reconoce Levertov, como son “A Story, A Play” (57-59), donde reflexiona sobre Williams y Creeley; “Pure Products” (76-77), título tomado de un verso de Williams; “The Instant” (65-66), donde Levertov toma conciencia de la importancia de la tradición galesa heredada de su madre; o “Illustrious Ancestors” (77-78), el poema más comentado y citado por la crítica como manifiesto de la poeta sobre su herencia cultural. La voz característica que define a la poeta durante su trayectoria poética ya se oye en “Overland to the Islands” (55), “Action” (74-75) y en “The Lesson” (79). El poema “A Song” (71) revela influencias poéticas hispánicas y demuestra la importancia de colores brillantes y de la luz solar de estas tierras:

Red flowers on a leafless tree.

All day the light is clear  
the baker boy with his basket  
comes and goes in the sun  
his bicycle shines in the sun.

Red flowers on a leafless tree.

The dust of the fields is blowing  
the cattle are eating dust and grass  
all day the light is clear  
the flowers shine in the sun.

Red flower, shine for me.  
The dust is gray and comforts me  
a woolen blanket of soft dust.  
I want your red to anger me.

Durante este periodo se conocen Adrienne Rich y Levertov, concretamente en 1959, a través de los maridos de ambas, ya que Mitch Goodman y Alfred Conrad eran antiguos compañeros de Harvard. En 1960 sale a la luz *With Eyes at the Back of Our Heads*, por cuyo poema homónimo recibe el premio *Bess Hokin*, otorgado por la revista *Poetry*. Con este volumen comienza una relación profesional y de amistad vitalicia entre Levertov y James Laughlin, director de la editorial New Directions y su fideicomisario en la actualidad.

El tercer libro de poemas *With Eyes at the Back of Our Heads* (en CEP) contiene poemas más maduros con respecto a la reflexión poética. “The Artist” (84-85), “The Charge” (87), “Pleasures” (90-91), “A Straw Swan Under the Christmas Tree” (102), “The Goddess” (110-111) y “At the Edge” (115) describen con mayor exactitud la progresiva conformación de la poética de Levertov. La referencia más clara al sueño se encuentra en el poema homónimo al libro, que la poeta desentraña a los lectores:

When my mother was engaged in something which had attracted my attention, and I would point something out to her that was behind her, she would say “I can’t see it now. Do you think I’ve got eyes at the back of my

head?” so that was the title origin. But then I took it to mean the indreaming, actual sleeping dream, and also the process of imagining; certainly in sleeping dreams it sometimes happens that way. Let’s say you’re walking down the street in a dream, but you also have the vision of a huge cavern which is behind you or something. It’s as if you could see all around you, not just in front of you ... and that’s like the inner eye (M. Smith, 1973; en J.S. Brooker, 1998: 76).

“A Dream” (118-123), un relato corto acompañado de un poema al final, desarrolla una historia envuelta en un ambiente onírico al más puro estilo de Edgar Allan Poe. Sin embargo, uno de los poemas más significativos en cuanto a su poética es “The Room” (98-99):

With a mirror  
I could see the sky.

With two mirrors or three  
justly placed, I could see  
the sun bowing to the evening chimneys.

Moonrise—the moon itself might appear  
in a fourth mirror placed high  
and close to the open window.

With enough mirrors within  
and even without the room, a cantilever  
supporting them, mountains  
and oceans might be manifest.

I understand perfectly  
that I could encounter my own eyes  
too often—I take account  
of the danger—

If the mirrors  
are large enough, and arranged  
with bravura, I can look  
beyond my own glance.

With one mirror  
how many stars could I see?

I don’t want to scape, only to see  
the enactment of rites.

El volumen presta gran atención poética a animales y a elementos de la naturaleza, como sucede en “The Dead Butterfly” (88-89), “The Lost Black-and-White Cat” (89), “The Lagoon” (90), “A Happening” (97), “The Vigil” (98), “The Sage” (99-100), “The Communion” (100-101), “Under the Tree” (112-113), “Fritillary” (113), “The Great Dahlia” (116-117), “The Dog of Art” (118), “Xochipilli” (125), “The Quarry Pool” (126-127), “The Park” (127-129), y “To The Snake” (131).

El estilo poético de *With Eyes at the Back of Our Heads* se define por la continuidad con respecto a los volúmenes previos. El despliegue de colores, la recreación sensorial de los paisajes naturales y psicológicos descritos, la disposición calibrada y medida de los versos, la resonancia en cada uno de los poemas de una serie de palabras o sonidos característicos conforman de manera progresiva un estilo poético que perdurará hasta el último de los poemas publicados.

Muchos de los rasgos poéticos que se han descrito de esta primera etapa se hacen eco de múltiples influencias. La poeta transparenta en sus versos las lecturas de los románticos ingleses, Rilke, Williams y la cultura mejicana. Durante la década siguiente, la poeta evoluciona desde un estilo poético, caracterizado por la influencia de los consejos de William Carlos Williams, hacia una concepción estética más idiosincrásica. No en vano, el volumen *O Taste and See* se conformará como uno de los más representativos de la poética de Levertov.



### **3.2. El compromiso político y la danza triste de la poética levertoviana**

La producción artística durante la década de los sesenta se inaugura con la publicación del poemario titulado *The Jacob's Ladder* en 1961, volumen que fue galardonado con el *Longview Award*. En este mismo año, la poeta comienza a hacerse cargo por dos periodos sucesivos, concretamente 1961-1962 y 1963-1965, de la edición poética de la conocida revista semanal *The Nation*, de orientación política liberal. Compagina esta tarea desde 1962 con la prestigiosa *Guggenheim Fellowship*, que ostentará hasta 1964.

Levertov comienza a utilizar de forma consciente la poesía como herramienta de lucha política y social con el poemario *The Jacob's Ladder* (en P67). La escritora señala el poema titulado "During the Eichmann Trial" (63-69) como el primero donde su "sense of the social role that the poet, specifically, can play" (S. Estess, 1977-1978; en J.S. Brooker, 1998: 90). La tradición cultural jasídica también despliega en el poemario una dimensión poética novedosa. Los poemas "The Part" (8-9) y "A Letter to William Kinter of Muhlenberg" (46-47) desarrollan esta influencia.

Muchos de los poemas contenidos en el volumen reflejan ecos literarios de otros artistas. Boris Pasternak se aprecia en el poema "A Common Ground" (3-5) y en "In Memory of Boris Pasternak" (34-35); Olson, Ibsen y Lawrence reciben atención en "Three Meditations" (31-33); el poeta francés Jules Supervielle resuena en los versos de "'Ce bruit de la mer...'" (36) y en "Stems" (37); Osip Mandelstam y César Vallejo aparecen mencionados respectivamente en el poema "Deaths" (43-44); finalmente, la poeta hace referencia a Robert Duncan en el poema "During the Eichmann Trial" (63-69).

Este poemario desarrolla y afianza con habilidad los postulados poéticos que caracterizarán a la poeta de por vida. Levertov utiliza elementos de la naturaleza como símbolos de perfección a los que el hombre debe aspirar o como modelos de imitación poética. Esto se observa especialmente en "Come into Animal Presence" (23):

[...] What is this joy? That no animal  
falters, but knows what it must do?  
That the snake has no blemish,  
that the rabbit inspects his strange surroundings  
in white star-silence? The llama  
rests in dignity, the armadillo  
has some intention to pursue in the palm-forest.  
Those who were sacred have remained so,  
holiness does not dissolve, it is a presence  
of bronze, only the sight that saw it  
faltered and turned from it.  
And old joy returns in holy presence.

Estos versos consolidan también las características de la relación que la poeta establece entre el exterior y su interior, todo ello tamizado desde la percepción sensorial de la realidad circundante. El valor ético y poético de estos versos se torna indiscutible en *The Jacob's Ladder*, al poner en juego de manera clara las analogías percibidas entre lo visible (o perceptible a través de cualquier sentido) y lo invisible. Este libro afianza el peculiar camino poético que Levertov trazó para sí misma y se separa de las influencias estéticas marcadas hasta el momento para iniciar un viaje poético propio. Tal vez, uno de los poemas más significativos de esta tendencia sea "The Depths" (17):

When the white fog burns off,  
the abyss of everlasting light  
is revealed. The last cobwebs  
of fog in the  
black firtrees are flakes  
of white ash the world's hearth.

Cold of the sea is counterpart  
to this great fire. Plunging  
out of the burning cold of ocean  
we enter an ocean of intense  
noon. Sacred salt  
sparkles on our bodies.

After mist has wrapped us again  
in fine wool, may the taste of salt  
recall to us the great depths about us.

En 1963 Charles Olson, Robert Creeley, Robert Duncan y Denise Levertov se reúnen en Vancouver, en la Columbia Británica, con motivo de la celebración de un congreso sobre poesía. De este encuentro surgió una puesta en claro de las diferentes teorías poéticas que estos poetas habían ido adoptando y se llegó a un acercamiento de las distintas opiniones sobre la labor poética en la segunda mitad del siglo en Estados Unidos.

A partir de 1964 comienza su labor como poeta-docente en distintos centros académicos del país, hecho que la lleva a cambiar de residencia prácticamente cada año. En el centro de poesía de la *Young Men and Women's Christian Association* (YMCA-YWCA), Nueva York, estrena esta nueva vertiente. Ese mismo año, recibe, además, sendos premios literarios, el *Harriet Monroe Memorial Prize* y el *Inez Boulton Prize*. Como guinda a un periodo tan vertiginoso, sale a la luz el siguiente poemario, por el que es más conocida por el público en general, *O Taste and See* (en P67).

Los poemas van cobrando complejidad y extensión de forma progresiva y el volumen se presenta desorganizado sólo en apariencia, puesto que diversas cuestiones aparecen de forma recurrente otorgando unidad al poemario. De manera especial en este volumen, se distingue la presencia de seres mitológicos o de un orden sobrehumano. La diosa Ishtar es la protagonista de “Song for Ishtar” (75), los elfos aparecen en “The Elves” (76), el *Spirit of Poetry* se manifiesta en “The Message” (79), *Turtle Goddess* (la diosa de las tortugas) en “The Film” (90), la musa de la poesía en el poema “To the Muse” (97). Sirva “The Elves” como botón de muestra:

Elves are no smaller  
than men, and walk  
as men do, in this world,  
but with more grace than most,  
and are not immortal.

Their beauty sets them aside  
from other men and from women

unless a woman has that cold fire in her  
called poet: with that

she may see them and by its light  
they know her and are not afraid  
and silver tongues of love  
flicker between them.

También el poema “A Figure of Time” (101) recrea la presencia de un jardinero (del barrio donde Levertov creció) de forma mitológica como representante de la muerte. Asimismo, los versos de “Shalom” (109) hacen referencia a Adán y al paraíso. El poema “In Abeyance” (126) revela historias épicas. El dios Eros titula el poema “Eros at Temple Stream” (127). El demonio de la madera interviene en “The Novices” (128-129). Otro ser fantástico aparece en “Looking-Glass” (139), cuando la imagen de la poeta se refleja en un espejo. En “The Prayer” (147), un dios desconocido se manifiesta ante el sujeto poético, en lugar del dios invocado Apolo. Finalmente, una bestia blanca aparece en “A Walk through the Notebooks” (150) como símbolo de la imaginación. Además, las runas “The Runes” (155) se desvelan como elementos de un periodo pasado gobernado por múltiples dioses.

Este volumen contiene poemas que plasman la naturaleza desde perspectivas diferentes. En ocasiones, una cueva, la luna o cualquier otro elemento natural se codifican como metáfora de un rasgo marcadamente femenino. Asimismo, Levertov dedica varios poemas al estudio de su feminidad y su relación constante con presencias masculinas. De esta forma, se advierten poemas centrados en la psicología femenina, como “Hypocrite Women” (142) e “In Mind”(143). La poeta también ofrece reflexiones acerca del matrimonio con poemas como “The Age of Marriage” (77) y “About Marriage” (140-141). Levertov recrea diversos encuentros sexuales en los poemas “Love Song” (78), “Eros at Temple Stream” (127), “Our Bodies” (145), “A Psalm Praising the Hair of Man’s Body” (154) y “Losing Track” (146).

La percepción del proceso de envejecimiento también se observa en los versos de “Gone Away” (131) y “Looking-Glass” (139). Sin embargo, la naturaleza

se conforma como fuente de revelación de algo que permanecía oculto a simple vista y que sólo se revela tras la profunda atención de la poeta, como en “A Turn of the Head” (104), “Overhead” (106) y “The Garden Wall” (132). En otros fragmentos, Levertov muestra la actividad destructora del hombre sin motivo justificable, como en “Say the Word” (113), relato corto recogido en el volumen y “The Victors” (103).

Aunque la poeta no ha tomado un rumbo espiritual definido, en este volumen varios poemas contienen ingredientes tomados de paisajes bíblicos y de referencias religiosas, como muestran “Sparks” (87), “A Cure of Souls” (92), “O Taste and See” (125) y “Threshold” (138). Por supuesto, no faltan piezas de temática metapoética dirigidas a la musa o al poder creador de la imaginación, como “The Novel” (136) y “Seedtime” (153). Llama la atención, no obstante, la existencia de varios poemas que parecen haber sido escritos en la vena de la poesía japonesa o del haiku, como es el caso de “Claritas” (107), “The Stonecarver’s Poem” (130) y “Grey Sparrow Addresses the Mind’s Ear” (124):

In the Japanese  
tongue of the  
mind’s eye one  
two syllable word  
tells of  
the fringe of rain  
clinging to the eaves  
and of the grey-green  
fronds of  
wild parsley.

Sin duda, este poemario está caracterizado por su profundización en la mente del hombre, una mente enormemente capaz, pero a la que resulta imposible acceder. La apelación a los sentidos es la vía para sacudir esas mentes y hacerlas despertar. El volumen está plagado de interacción entre los sentidos y las decisiones humanas, como muestran los poemas “The Ground-Mist” (112), “Into the Interior” (135) y “A March” (151).

Levertov es nombrada *Honorary Scholar* en el Radcliffe Institute en Cambridge durante dos años. Su amistad con Adrienne Rich se hace más estrecha durante esta época. Sin embargo, la muerte de Olga Levertoff a causa de un cáncer enturbia estos éxitos.

Los Goodman inician el movimiento conocido como “Writers and Artists Protest against the War in Vietnam”. Levertov continúa su labor docente en el City College de Nueva York y en Drew University en Nueva Jersey. Suma otro premio literario a su haber, el *Morton Dauwen Zabel Memorial Prize*, otorgado por *Poetry Magazine*. El siguiente año académico imparte clases en Vassar College, Nueva York, y recibe un nuevo galardón de manos de la *American Academy of Arts and Letters*.

*The Sorrow Dance* se publica en 1967. Además, Levertov traduce y edita, junto con Edward C. Dimock Jr., *In Praise of Krishna*, una colección de poemas anónimos hindúes. Su poesía es antologada en *Penguin Modern Poets* con figuras poéticas del rango de Kenneth Rexroth y William Carlos Williams.

*The Sorrow Dance* (en P67), primer poemario dividido en secciones, incorpora la danza al título del volumen, tan relevante para su poética, al igual que la música. Esta danza es triste, expresa el dolor y la pena sufridos. Las secciones aparecen tituladas y se caracterizan por su afinidad temática.

La primera sección, “Abel’s Bride”, profundiza en la naturaleza humana. El poema “The Wings” (161), que inaugura el libro, ya asocia los colores blanco y negro con energía positiva y negativa respectivamente, donde ofrece una interesante reflexión poética. El propio título del poemario ofrece un contraste que se prolonga a lo largo del volumen, puesto que la danza se asocia con la alegría y el regocijo. Entre otros, analiza sentimientos de amor hacia un hijo con el poema “The Son” (168). También analiza sentimientos hacia un hombre, como sucede en “Abel’s Bride” (163), “Face to Face” (164) y “A Man” (170). La poeta expresa sentimientos hacia una misma como mujer en “Stepping Westward” (165). Igualmente, profundiza en la comunión o en momentos de unión de dos identidades en una sola, en poemas como

“Bedtime” (167) o “Hymn to Eros” (171). Este apartado ofrece múltiples imágenes de elementos contrapuestos, de especial interés son los de fuego y de agua.

Las dos secciones siguientes están relacionadas con el elemento tierra y se titulan, respectivamente, “The Earth Worm” y “The Crust”. La primera reflexiona sobre diferentes elementos que sirven para renovar la tierra y proporcionar, de esta forma, fertilidad, crecimiento y transformación. El sexo se ofrece como fuente de esta renovación en el poema “Eros” (180). La naturaleza también contempla el crecimiento en “Thirst Song” (175) y “For Floss” (179). Por último, la poesía es el último principio del que emerge la evolución, como en “The Earth Worm” (176) o “The Unknown” (177).

La segunda sección ofrece poemas centrados en objetos o seres que pueblan la corteza terrestre y que forman parte de la vida del hombre, unas veces de manera placentera y otras dolorosa: los poemas “Joy” (183) y “Message” (187) son especialmente representativos. Las plantas también son protagonistas en el caso de “Annuals” (189) y los animales en “The Cat as Cat” (190).

El apartado central, homónimo del libro, estudia la muerte, el sufrimiento y ofrece una visión problematizada de la realidad y de la percepción. El poema que inicia la sección, titulado “A Day Begins” (195), se centra en los restos sin vida de una ardilla decapitada. No obstante, la poeta investiga un nuevo camino estético que acoja al dolor en “The Mutes” (196) y en “Skew Lines” (211). Sin embargo, hacia el final de la sección, el consuelo emerge en el último poema, que trata sobre la necesidad de expresarse como forma de superar el dolor: “To Speak” (213).

La poeta hace un ejercicio de otredad y ofrece un nuevo apartado titulado “Perspectives”, donde inicia varios acercamientos a la realidad desde distintos puntos de vista. Adopta enfoques históricos en “Psalm Concerning the Castle” (217); geográficos en “Perspectives” (218); mira desde el interior del hombre en “The Postcards: A Triptych” (219); finalmente, enriquecen el volumen enfoques místicos o perspectivas características de seres superiores al hombre en poemas como “City Psalm” (222) y “A Vision” (223).

Hacia el cierre del poemario, la sección titulada “Life at War” brinda reflexiones sobre preocupaciones sociales y políticas. La guerra de Vietnam es motivo de atención poética en “What Were They Like?” (234) y “Two Variations” (235). También se indaga en la naturaleza del hombre como promotora de conflictos bélicos y la posibilidad de superar la destrucción y la muerte, en contraste con la necesidad de disfrutar del mundo que rodea al hombre, en los poemas “Didactic Poem” (231), “Second Didactic Poem” (232) y “The Altars in the Street” (237). Éste último poema merece la pena incluirlo:

Children begin at green dawn nimbly to build  
topheavy altars, overweighted with prayers,  
thronged each instant more densely

with almost-visible ancestors.  
Where tanks have cracked the roadway  
the frail altars shake; here a boy

with red stumps for hands steadies a corner,  
here one adjusts with his crutch the holy base.  
The vast silence of Buddha overtakes

and overrules the oncoming roar  
of tragic life that fills alleys and avenues;  
it blocks the way of pedicabs, police, convoys.

The hale and maimed together  
hurry to construct for the Buddha  
a dwelling at each intersection. Each altar

made from whatever stones, sticks, dreams, are at hand,  
is a facet of one altar; by noon  
the whole city in all its corruption,  
all its shed blood the monsoon cannot wash away,  
has become a temple,  
fragile, insolent, absolute.

Como cierre de la obra, Levertov incluye un poema escrito por su hermana a sus padres en homenaje a Olga Levertoff, recientemente fallecida.

En 1968, Levertov edita también el calendario *Out of the War Shadow*, con el fin de recaudar fondos para la *War Resisters League*. Al año siguiente, el matrimonio



se ve sumido en problemas con la justicia norteamericana, debido a que Mitchell es acusado y declarado culpable, junto con cuatro personas más, de conspiración contra la ley de reclutamiento militar. Esta sentencia se anuló tras la apelación llevada a cabo un año más tarde. A pesar de estos inconvenientes, Levertov publica el poema *A Tree Telling of Orpheus*, ilustrado por ella misma.

La universidad de California, Berkeley, es su nuevo destino docente durante un semestre en 1969. En el mismo año Levertov participó en las famosas protestas en People's Park. Su actividad poética se concentra en la traducción los *Selected Poems* del poeta francés Eugène Guillevic. El matrimonio se traslada a Boston hacia el final del año. Durante el curso académico 1969-1970, Levertov imparte clases en el Massachusetts Institute of Technology. El matrimonio continúa su compromiso político con el *Peace Movement*.

La poeta cierra la década de los sesenta con la publicación del poemario titulado *Relearning the Alphabet*, que verá la luz en 1970. En ese mismo año, Levertov recibe el doctorado honorífico de Colby College, en Waterville, Maine. Además, publica los poemas *Summer Poems 1969* y *A New Year's Garland of My Students, MIT 1969-1970*. Durante las navidades del setenta Levertov visita Moscú.

*Relearning the Alphabet* (en P72) está dividido en seis apartados, continuando con la tendencia formal anterior de separar los poemas en apartados con distintas preocupaciones ideológicas. "Elegies", primera sección, guarda relación temática con el poemario anterior. Levertov fija su atención poética de nuevo en la muerte en "At David's Grave" (11), donde expresa que la existencia del fallecido depende de quienes lo siguen recordando, y en "Dispair" (12), de un tono mucho más pesimista y agónico. Igualmente, Levertov ofrece reflexiones sobre el paso del tiempo en "The Cold Spring" (6). También expresa el distanciamiento de la realidad del hablante poético, bien porque no la entiende o porque su crueldad desemboca en la alineación en "The Gulf" (14-15). "Biafra" (16) recalca en la injusticia social y la desidia. La poeta medita sobre los efectos destructores del hombre hacia sus semejantes en "An Interim" (20), o en la imposibilidad de retroceder el tiempo para evitar catástrofes o pérdidas personales en "For Paul and Sally Goodman" (19) y en "What Wild Dawns There Were" (28), de tono más intimista.

La sección segunda, titulada “Four Embroideries” reúne brocados poéticos dedicados al poder de la imaginación y a sus protagonistas indiscutibles. Utiliza seres no humanos o seres marginales que deciden vivir una vida marcada por los designios de su imaginación, a la que sirven a toda costa.

La sección llamada “Wanting the Moon”, como sugiere el título, profundiza en las necesidades humanas, en los deseos y sentimientos conformadores de la naturaleza del hombre. Entre ellos incluye poemas metapoéticos, como “A Cloak” (42), “Craving” (43) y “Swan That Sings and” (44). Hay poemas que intentan arrojar un diagnóstico del interior del hablante poético, en ocasiones con afán de superación personal como persona y como artista: “Mad Song” (47), “A Hunger” (49), “Not Yet” (50), o “Why Me?” (52), donde la poeta se pregunta cuál es la razón por la que la poesía la ha elegido a ella. Finalmente, algunos poemas expresan su necesidad de comunión con la realidad que la envuelve, como “Earth Dust” (44), “Waiting” (45), citado a continuación, y “Dream” (46):

I am waiting.  
On benches, at the corners  
of earth's waitingrooms,  
by trees whose sap rises, rises  
to escape in gray leaves and lose  
itself in the last air.  
Waiting for who comes at last,  
late, lost, the forever  
longed-for, walking  
not my road but crossing  
the corner where I wait.

En este sentido, son muy representativos los poemas homónimos del apartado. Sin embargo, la radiografía del carácter humano no siempre resulta satisfactoria: “Adam's Complaint” (52), por ejemplo, muestra la insatisfacción sistemática del hombre. Esta sección señala de forma permanente al siguiente apartado por la presencia continuada de referencias a la música, la canción y el baile.

Pasando el ecuador del libro, el apartado titulado “The Singer” se conforma como el emblema de la manifestación sonora del secreto que se esconde, en este caso, tras los pobladores de la naturaleza, como en “The Open Secret” (71) y “Bullfrogs to Fireflies to Moths” (72). La profundización en el interior del hablante poético ocupa muchos de los poemas, por ejemplo “Keeping Track” (57), “Dance Memories” (58), “Initiation” (61) y “July 1968” (62). Los animales retratados se caracterizan tanto por los sonidos que producen como por sus silencios, en “Secret Festival; September Moon” (67) y “The Singer” (69). Elementos atmosféricos, como el viento, en “Wind Song” (60), se suman a este juego de alternancias. Además de la recreación auditiva, este apartado delega gran importancia en la percepción visual recreada a través de juegos de claroscuros, como sucede en “Moon Tiger” (68) o en “Snail” (75). Asimismo, el movimiento no falta del poema, un vaivén sustentado por la respiración se observa en “Equilibrium” (66); y por el océano, entendido como símbolo de la agitación mental se despliega en “Liebestod” (59). A través de estos personajes poéticos, Levertov desvela el secreto oculto tras ellos, a la vez que muestra el ciclo vital recurrente en sus versos como el patrón esencial que gobierna toda la realidad.

“A Tree Telling of Orpheus” consta de un único poema extenso. El fragmento está relacionado con el apartado anterior en la importancia dada a la música y a la naturaleza, representada aquí por un árbol que habla, que recuerda a los *Ents*, los árboles dotados de movimiento típicamente humano que aparecían en *The Lord of the Rings*. Se trata de un poema altamente sensitivo. El poema es un canto a la percepción, a los procesos físicos conducentes a estados de sublimación mística. El árbol protagonista relata cómo la presencia de Orfeo encantó a todos los árboles e incluso les hizo seguirle por donde quiera que él fuese. El poema describe un proceso de veinticuatro horas, desde el amanecer hasta el amanecer del siguiente día. El lenguaje es descrito como un proceso fisiológico, al igual que el movimiento de la savia a lo largo del árbol.

El volumen se cierra con el apartado que da título al libro, gobernado por consideraciones sobre el lenguaje. Levertov medita sobre posibles usos lingüísticos. El diálogo, por ejemplo, en el poema titulado “Dialogue” (88). Un nuevo aprendizaje

del alfabeto, como si se tratara de un nuevo idioma, y, por tanto, implicando una nueva perspectiva de la realidad se observa en el poema “Relearning the Alphabet” (90). Finalmente, la invocación como una aplicación divina del lenguaje se trata en “Invocation” (101), que cierra el volumen.

La evolución poética de la celebración de la existencia humana y la contemplación complacida de la realidad que se aprecian en la década de los sesenta se verá truncada en la siguiente etapa, debido a la dificultad de reconciliar la inmediatez de la guerra del Vietnam y los patrones poéticos previos.

### **3.3. Perdida en el bosque de la vida: la agonía de la poética autobiográfica**

Denise Levertov comenzó la década de los setenta, dando clases en Kirkham College en Nueva York durante el curso académico 1970-1971. En mayo, la familia se traslada a Brookline, Massachussets. La poeta publica el volumen *To Stay Alive* (en P72). Un nuevo elemento asalta al lector de este volumen. Levertov utiliza un prefacio para justificar la inclusión de poemas anteriores en este libro por cuestiones estéticas. El prefacio se expresa en términos musicales. Levertov explica que, a pesar de que el artista como artesano se preocupa de crear trabajos autónomos, el artista como explorador del lenguaje de las experiencias de su vida, se emplea en tejer una prenda, en construir un todo en el que cada parte funciona en relación con las otras.

El libro se reduce a dos secciones. En la primera, “Preludes”, la poeta incluye cinco poemas, contenidos previamente en *The Sorrow Dance*. El apartado tiene un carácter de denuncia política y social, pero sesgado por un sentimiento religioso de simbología claramente cristiana. Tanto “Advent 1966” como “Tenebrae” se ejecutan con un juego de contraluces, imposible de apreciar por sus protagonistas de sentidos anestesiados.

La segunda sección titulada “Staying Alive” modifica ligeramente el título del poemario. Lleva a cabo una nueva organización de los poemas, puesto que organiza la sección como si se tratase de una obra de teatro. Comienza con un prólogo (tomado a su vez de *Relearning the Alphabet*) y continúa con una sucesión de hasta cuatro partes intercaladas por entreactos (“Entr’actes”). Estos poemas parecen gozar de un grado de elaboración superior a los anteriores. Determinados elementos, como el pozo, la vasija, el poder de la imaginación y de los sueños, forman un patrón de composición que se repite. Asimismo, abundan los elementos religiosos, junto a otros tomados de culturas orientales, además de información tomada de diversas fuentes literarias. En cualquier caso, se trata de un poemario comprometido con ideologías activistas anti-belicistas y anti-intervencionistas. Especialmente interesante resulta un fragmento de “Part I” (142-143) por su valor metapoético:

Without a terrain in which, to which, I belong,  
 language itself is my one home, my Jerusalem,

yet time and the straddled ocean  
 undo me, maroon me,  
 (roadblocks, the lines down)–

I choose  
 revolution but my words

often already don't reach forward  
 into it –  
 (perhaps)

[...] My diction marks me  
 untrue to my time;  
 change it, I'd be  
 untrue to myself.

I study  
 a face intently.  
 Learning.  
 Beginning to learn.

And while  
 I study,  
 O, in that act  
 of passionate attention  
 A drowsy numbness  
 pains my sense.  
 Too happy in thy happiness.  
 Love of living. That wants to live. Unlived life.  
 whisper  
 of goldengrove . . .

No obstante, la presencia de escritores como Rilke, Albert Schweitzer, Neruda, Hopkins, Beckett, Duncan y Camus, se conjuga con una atención permanente a la percepción visual, especialmente interesada en reflejar imágenes de calidad fotográfica tomadas en blanco y negro. Se trata de un reportaje poético-fotográfico, de “a document of some historical value, a record of one person’s inner/outer experience in America during the ‘60’s and the beginning of the ‘70’s”. (SA: 107)

Levertov, junto con Muriel Rukeyser y Jane Hart viajan a Hanoi invitadas por la *Women’s Union* y la *Writer’s Union*. A su regreso, impresionadas por la situación insostenible que han contemplado, ofrecen múltiples conferencias en universidades

americanas sobre sus vivencias en Vietnam, incluyendo las acusaciones contra el gobierno estadounidense de bombardear hospitales.

En 1972, el volumen titulado *Footprints* sale a la luz. El volumen (en P72) tiene un carácter diferente al poemario anterior. Los poemas recuerdan a las huellas del camino: breves y sugerentes, como la poesía haiku, que muchos de ellos imitan, como “Leather Jacket” (222), “Brass Tacks” (233) y “Small Satori” (250). Faltos de organización por secciones, los poemas aparecen uno a uno, al igual que se van descubriendo las huellas del camino. En este volumen se hace más persistente el símbolo del viaje, como en “A Defeat in the Green Mountains” (196). Las huellas del camino (como indica el título) se ven en “The Footprints” (195). La poeta también despliega distintas percepciones que se derivan de las diferentes formas de moverse por el mundo, como en los poemas “Living with a Painting” (198), “The Roamer” (236), “Life Is Not a Walk across a Field” (237) y “Earthwards” (240). El poema titulado “Exchange” (211) es un buen ejemplo:

Sea gulls inland.  
Come for a change of diet,  
a breath of  
earth-air.

I smell the  
green, dank, amber, soft  
undersides of an old pier in their cries.

Igualmente, Levertov explora los elementos que alivian la pesadumbre del viajero: el agua de la fuente en “To Antonio Machado” (243) o la observación del mundo natural. Los sujetos de la naturaleza adquieren progresiva importancia en calidad de testigos de las huellas que va dejando el caminante a su paso, tales como el sol en “The Sun Going Down Upon Our Wrath” (229), la luna en “3 a.m., September 1, 1969” (211), los árboles en “The Life Around Us” (251), o el mar y sus ríos en “The Good Dream” (225) y “At the ‘Mass Ave Poetry Hawkes’ Reading in the Red Book Cellar” (249).

La colección de ensayos *The Poet in the World* fue publicada en 1973, año en el que Levertov recibe el doctorado honorario de la universidad de Cincinnati, Ohio, donde es, además, nombrada *Elliston Lecturer*. En esta fecha comienza a impartir docencia en la universidad de Tufts, Massachussets, donde permanecerá hasta 1979. Denise Levertov y Mitch Goodman se divorcian en 1974 y Levertov se muda a West Somerville, Massachussets. La amistad entre Levertov y Duncan empieza a hacer aguas debido a las declaraciones que éste vertió en el libro *Out of the Vietnam Vortex* sobre la poesía política de la poeta.

*The Freeing of the Dust* sale a la luz en 1975. De los sesenta poemas incluidos en el libro, Levertov hace nueve divisiones donde incluye poemas breves, siguiendo la tendencia marcada en *Footprints*. Este volumen transmite reflexiones acerca de las cuestiones fundamentales del ser humano. *The Freeing of the Dust* se inicia desde la perspectiva que ofrece un avión. El hablante poético considera el paisaje visto desde las alturas y se pregunta por la validez del orden impuesto por el hombre a esa realidad. “From a Plane” (3) recuerda enormemente a Stevens en “The Idea of Order at Key West”. Sin duda, la perspectiva inaugural resulta muy significativa con respecto al título del poemario.

El apartado primero ofrece, de manera recurrente, la imagen del viaje a través distintos medios de transporte. No obstante, los múltiples avances tecnológicos que permiten el tránsito por esta realidad implican, por contrapartida, una amenaza al mundo natural por su carácter contaminante, como son el autobús en “Bus” (4), o el avión en “From a Plane” (3). El viaje como metáfora de la vida, como el discurrir del hombre a través del tiempo, se forja en “Journeyings” (5). La sección adquiere cierto tono existencialista en “Knowing the Unknown” (6), puesto que enfatiza que, a pesar de nuevos medios de transporte, los humanos siguen siendo iguales, sus dudas las mismas y su sentir semejante. “From a Plane” inaugura el poemario con una perspectiva privilegiada:

Green water of lagoons,  
brown water of a great river  
sunning its muscles along intelligent  
rectangular swathes of  
other brown, other green,



alluvial silvers.

Always air  
looked down through, gives  
a reclamation of order, re-  
visioning solace: the great body  
not torn apart, though raked and raked  
by our claws—

En el apartado segundo, la naturaleza y sus habitantes reciben la atención intensa y la devoción del hablante poético hacia sus procesos. “In Summer” (9) personifica a una noche de verano que va desvaneciéndose en la llegada de la mañana. “An Ancient Tree” (10) ejerce un juego mental con el nombre del árbol y con la observación meticulosa de la fisonomía del mismo. “Romance” (11) reflexiona sobre el secreto oculto que la percepción intensa le permite descubrir, para reunirse de este modo con un amor mediante la ley suprema que rige el universo y a la que volverá tras su muerte.

El tercer apartado efectúa un viraje de carácter solipsista y la poeta ofrece meditaciones acerca de la relación no siempre fácil que se establece entre la realidad exterior y los sentimientos del hablante poético. “A Time Past” (15) apela a los tablones de una casa, testigos de una vida familiar, y en “Ways of Conquest” (19) interactúan el hablante poético y la ciudad donde éste habitó. En definitiva, la poeta desvela las frágiles fronteras que separan la realidad de lo que percibe el ser humano, de tal forma que se produce una interacción regularizadora de ambas: “Face” (17) o “What She Could Not Tell Him” (18).

El apartado siguiente se preocupa de la destrucción y las atrocidades que aún lleva a cabo el gobierno estadounidense. El activismo pacifista recibe, una vez más, la atención poética de Levertov. La presente sección relata ataques racistas, como en “Photo Torn from The Times” (23), injusticias sociales impuestas a ancianos sin hogar en “New Items” (24). También se observa el poder estadounidense ejercido de manera descontrolada sobre otros países, como en “The Distance” (27) o “Weeping Woman” (29), e incluso la denuncia de la ignorancia dominante en la clase media

estadounidense, cuyos miembros no despiertan y cuyas percepciones están embotadas por necesidades creadas en “A Place of Kindness” (32).

En la mitad del poemario, el quinto apartado muestra consideraciones acerca del lenguaje. El poema “Dream Inscape” (46) describe su representatividad de la Verdad (con mayúscula), la poesía y formas especiales de habitar el mundo. Imágenes recurrentes de árboles y de cisnes se aprecian en “The Balance” (48). La siguiente sección alberga poemas que abundan en un sentimiento claustrofóbico de soledad, por ejemplo, “Divorcing” (66) o “Grief” (68). Refleja una ruptura entre el hablante poético y su amado en el poema “Crosspurposes” (54). La sección séptima vuelve hacia la quinta en su orientación temática. Estos poemas reflexionan sobre la poesía, los poetas, la imaginación, los temas poéticos etc. Especialmente significativos son “Growth of a Poet” (77), donde reflexiona sobre su evolución poética, y “The Poem Rising by Its Own Weight” (92) acerca del desamparo de la poeta frente a su musa.

La sección penúltima retrata la profundización en lo cotidiano, en la realidad circundante, como medio para alcanzar lo desconocido. Indaga, igualmente, en el amor y lo que éste necesita para existir, profundiza en objetos –en una foto, en una casa o en un viaje por el mar– para alcanzar lo auténtico que subyace a la relación con estas presencias. Por ejemplo, el poema “Voyage” (104) concluye: “Silent, smiling, receiving / joyfully what we are given / we utter / each to each / our absolute presence”.

El apartado que cierra el volumen investiga nuevas perspectivas y formas de salir de la subjetividad propia, para adentrarse de manera más auténtica en las demás existencias, en la naturaleza y sus pobladores, en la necesidad de purificar su existencia de una subjetividad discreta y hermética. El poema “Waving to the Devil” (109) desarrolla el sentido del gusto; “Consulting the Oracle” (110) una nueva forma de caminar por el mundo sin ver; “The Life of Others” (111) describe la forma de vida de los gansos como superior a la de los humanos y como ejemplo a seguir; y “Freedom” (112) postula que la verdadera libertad reside en ser capaces de ponernos en el lugar de los demás. Este último apartado engarza a la perfección con el

volumen que viene a continuación. El poema “The Wealth of the Destitute” (114) lo pone de manifiesto:

How gray and hard the brown feet of *the wretched of the earth*.  
How confidently the crippled from birth  
push themselves through the streets, deep in their lives.  
How seamed with lines of fate the hands  
of women who sit at streetcorners  
offering seeds and flowers.  
How lively their conversation together.  
How much of death they know.  
I am tired of ‘the fine art of unhappiness.’

Un año más tarde de la publicación del poemario recibe el premio de poesía *Lenore Marshall*. El 8 de junio de 1977 fallece su madre en Méjico, pérdida que le cuesta mucho superar. Publica sendos poemas *Chekhov on the West Heath* y *Modulations for Solo Voice*. Durante el bienio 1976-1978 se hace cargo de la edición poética de la revista radical *Mother Jones* en San Francisco. Denise Levertov visita Australia por primera vez en 1978, donde hace una ruta de lecturas poéticas. *Life in the Forest* sale a la luz y, al año siguiente, recopila su obra poética hasta 1960 en el volumen titulado *Collected Earlier Poems 1940-1960*.

*Life in the Forest* consta de una nota introductoria donde Levertov reflexiona sobre los nuevos caminos poéticos que va descubriendo. Expresa su deuda con la obra de Cesare Pavese, de quien dice haber aprendido dos ideas esenciales. La primera, a salirse del corsé lírico en el que se hallaba y a explorar, y la segunda, a liberarse de la autobiografía. El poemario en su conjunto muestra el proceso de transformación que sufre el interior del hablante desde un sentimiento de soledad, temor y desasosiego hasta una existencia plena y renovada. No obstante, constantes referencias personales aparecen en el libro y, con demasiada frecuencia, resulta difícil no identificar al sujeto poético con Denise Levertov, que aún intentaba superar la pérdida de su madre y el divorcio de su marido, Mitchell Goodman. De todos los títulos que se hallan en su haber, este libro se muestra como el más autobiográfico y carente de la calidad lírica presente en los demás.

“Homage to Pavese”, la primera sección, hace un recorrido por los sentimientos que han aflorado a lo largo de la vida del hablante poético: deseo sexual, recuerdos, placer, ganas de vivir, temor a la muerte, a la soledad y al olvido. Resulta extraño que el sujeto poético ofrezca un recuento vital, y de ahí que, tras estos versos, se aprecie con demasiada claridad la voz de la poeta, por ejemplo en “The Cabdriver’s Smile” (7), “A Woman Alone” (16) o “A Mystery (Oaxaca, Mexico)” (21). Los últimos poemas del apartado están dedicados a su madre, fallecida el año anterior: “A Daughter” I y II (26-31) y “Death in Mexico” (32).

“Continuum”, el título de la sección siguiente, sugiere la continuidad y la contigüidad existente entre lo sublime o magnífico y lo despreciable o infame. De esta forma, la realidad es un continente donde todo cabe y donde se desarrolla una convivencia permanente. Este apartado contiene poemas muy intimistas y solipsistas. En estos versos se manifiesta un hablante doliente, lleno de dolor, que reflexiona con gravedad sobre la muerte. Muchos de estos poemas vuelven, de manera recurrente, a los últimos días y al fallecimiento de su madre, como “A Visit”(37), “Death Psalm: O Lord of Mysteries” (39) o “A Soul-Cake” (41). El lamento continuado por esta pérdida desemboca en la expresión de una angustia vital no expuesta anteriormente, especialmente en poemas como “Talking to Grief” (43), “Kindness” (47), “Split Second” (48) o “Run Aground” (50). Hacia el final de la sección, los poemas se tornan más públicos, política y socialmente, por ejemplo, “For Chile, 1977” (60).

La sección “Modulations for Solo Voice” ofrece reflexiones intimistas sobre la superación de una ruptura sentimental. Algunos de los versos más interesantes están en “Silk” (69), “The Phonecall” (70) o “A Woman Pacing Her Room, Rereading a Letter, Returning Again and Again to Her Mirror” (74). Hacia el final del apartado comienza a superar el dolor presente en toda la sección, al reconocer, en “Epilogue” (89), que todas las percepciones que tuvo durante esa ruptura sentimental parecen haberse asentado, y lo ocurrido, calificado por ella como bueno o malo, no parece haber sido sino una percepción subjetiva de lo acontecido:

I thought I had found a swan  
but it was a migrating snow-goose.

I thought I was linked invisibly to another's life  
but found myself more alone with him than without him.

I thought I had found a fire  
but it was the play of light on bright stones.

I thought I was wounded to the core  
but I was only bruised.

El apartado “Admiring A Waterfall” plantea una nueva perspectiva para contemplar el mundo que rodea a la poeta. “For the Blind” (94) ofrece una magnífica descripción de colores para un ciego. No obstante, esta observación acaba desembocando con frecuencia en una fusión con lo observado. La poesía vuelve a ser objeto de atención en algunos versos, donde suele ofrecer razonamientos acerca de cómo la realidad debe corresponder con el arte, con los sentimientos, por ejemplo en “A Look at the Night (Temple, Early ‘60’s)” (97) o “Artist to Intellectual (Poet to Explainer)” (103-104). Los poemas “A Son” (100) o “Wedding-Ring” (99) ofrecen datos de carácter autobiográfico. Se observa la gran influencia del trascendentalismo americano de Emerson, Thoreau y Whitman en la atención a la transfiguración, es decir, que la observación profunda de la realidad finaliza con la transformación en aquello contemplado, por ejemplo en “Blake’s Baptismal Font” (108).

El apartado “Life in the Forest” cierra el volumen. Los sentimientos desolados que marcaban el ritmo de los primeros poemas del libro dejan paso, en esta última sección, a un despegue emocional de un talante más fresco y positivo. Algunos títulos significativos como “Movement” (115) o “Slowly” (116) testimonian, de forma excesivamente autobiográfica, la superación del dolor y su renovada intención de enamorarse.

En mi opinión, este poemario cae en el error que pretendía evitar. Como se apuntó con anterioridad, los acontecimientos de la vida personal de la poeta resuenan con demasiada frecuencia en los versos del libro. La siguiente década muestra a una poeta renovada, que refunde en cada verso poético nuevas líneas estéticas.

### **3.4. Nuevos senderos estéticos: la reconciliación poética del bien y del mal**

El comienzo de la década de los ochenta está marcado por el reconocimiento por su implicación vital con el movimiento pacifista, al ser nombrada delegada del *World Peace Parliament* en Sofía, Bulgaria. Por otro lado, su trayectoria como poeta se ve colmada con su nombramiento como miembro de la *American Academy of Arts and Letters*.

Desde 1981 y durante dos años, Levertov trabaja como profesora en la universidad de Brandeis, en Massachussets. Su segunda colección de ensayos, *Light Up the Cave*, sale a la luz en ese mismo año, además de los poemas *Pig Dreams*, *Wanderer's Daysong* y *Mass for the Day of St. Thomas Didymus*, que serán incluidos posteriormente en su siguiente poemario. Levertov se traslada a San Francisco un año más tarde, publica *Candles in Babylon* y comienza a impartir clase en el programa de *Creative Writing* en Stanford durante cada semestre invernal hasta 1994.

*Candles in Babylon* cuenta con un antecedente en el poemario anterior, concretamente en el poema "Letter" (120-121), donde relata que "I found / Babylon, and candles, / and the long night". El título del libro procede de un poema homónimo citado al comienzo del volumen. Este poemario, dividido en cinco secciones, refleja un cambio sustancial en la orientación religiosa de la poeta.

La sección inaugural, "Wanderer's Daysong" está ejecutada con un movimiento muy marcado, tanto física, a través de peregrinajes, danzas, personas o animales que se desplazan, como temporalmente, cuando se ofrece un repaso por las etapas de la vida, o cuando se relata una historia desde el conocimiento ya acumulado por la experiencia o la vejez. A modo de ejemplo, algunos títulos significativos serían "The Passing Bell" (7), "Talking to Oneself" (9) o "Wanderer's Daysong" (11). Otro factor importante presente en la sección reside en el recurso de la transformación de una cosa en otra, o la simple deformación del cuerpo por el paso del tiempo, como en "Rain Spirit Passing" (22). Por estos poemas desfilan muchos

animales utilizados como metáfora del arte poético, como son “The Dragonfly-Mother” (13) y “The Art of the Octopus” (19).

La sección titulada “Pig Dreams” consta de un conjunto de diecisiete poemas que bien podría entenderse como una secuencia inseparable de poemas. Protagonizada por Sylvia, una cerda criada por humanos, relata la historia de su vida y su aprendizaje vital. Este fragmento destila una belleza y calidad lírica impresionante, a la vez que porta granos de sabiduría concentrada sobre reflexiones maduras durante toda una vida. Tal vez los fragmentos más impresionantes sean “Her Sadness” (34), que se cita a continuación, y “Her Judgement” (37):

When days are short,  
mountains already  
white-headed, the west  
red in its branchy  
leafless nest, I know

more than a simple  
sow should know.

I know  
the days of a pig—  
and the days of dogbrothers, catpigs,  
cud-chewing cowfriends—  
are numbered,

even the days of  
Sylvia the Pet,

even the days  
of humans are numbered.  
Already

laps are denied me,  
I cannot be cuddled,  
they scratch my ears  
as if I were anypig, fattening for bacon.

I shall grow heavier still,  
even though I walk  
for miles with my Humans,  
through field and forest.

Mortality  
weighs on my shoulders,  
I know

too much about Time for a pig.

El apartado titulado “People, Places, Voices” despliega una serie de declaraciones de carácter misceláneo. En este sentido, la otredad buscada y no conseguida en *Life in the Forest*, es finalmente alcanzada en estos poemas. Por los versos desfilan personajes que viajan y conocen nuevos paisajes y personas. Éste es el caso de poemas como “An Arrival (North Wales, 1897)” (43), “Visitant” (44) y “Marta (Brazil, 1928)” (46). Los viajes emprendidos no se ejecutan de manera traumática, sino que abundan las descripciones de paisajes (algunos habitados y otros no), como en “Heights, Depths, Silence, Unceasing Sound of the Surf” (49) y en “Tropic Ritual” (50). Los sujetos que desfilan por este espacio poético proceden de distintos orígenes y son esencialmente muy distintos unos de otros: ancianos, jóvenes, matrimonios, niños, etc.

Cerca del final del volumen, la sección titulada “The Acolyte” desprende un tono profundamente religioso. El título hace referencia a la persona que acompaña y ayuda al sacerdote durante la misa. En los poemas recogidos bajo este título desaparecen los sentimientos de soledad y desamparo encontrados en los volúmenes anteriores y, en su lugar, se describen actos sagrados o divinos, como la transformación de sustancias o la percepción renovada de la realidad. El poema más significativo es “Volupté” (68).

El libro concluye con “Age of Terror”, apartado destinado a denunciar la amenaza nuclear sobre la Tierra. Aparecen muchos paisajes naturales que se quejan o sufren por causa del hombre, por ejemplo en “An English Field in the Nuclear Age” (79) y “What It Could Be” (87). También se describen las desgracias personales provocadas por este afán de poder desmedido y deshumanizado, que tendrían lugar en el caso de que los gobiernos decidieran usar ese armamento nuclear. Ejemplos de ello son los poemas “Desolate Light” (77) y “The Great Wave” (106). Levertov vierte reflexiones sobre la contradicción existente en personas poseedoras de un enorme poder de destrucción en sus manos, y que en el fondo sólo son simples seres humanos. La difícil reconciliación entre uno y otro extremo, causada por el



adormecimiento mental e inconsciente es lo que llama la atención de la poeta. Los poemas “The Split Mind” (73) y “Unresolved” (103) desarrollan estos conceptos. La última sección de “Unresolved” es significativa:

We know so much of daily bread,  
of every thread of lovingly knit compassion;

garments of love clothe us, we rest  
our heads upon darkness; when we wake

sapphire transparency calls forth our song.  
And this is the very world, the same, the world

of vicious power, of massacre.  
Our song is a bird that wants  
to sing as it flies, to be  
the wings of praise, but doubt

binds tight its wire to hold down  
flighbones, choke back breath.  
We know no synthesis.

En 1983, Levertov recibe el premio *Elmer Holmes Bobst* en poesía y publica una nueva recopilación poética titulada *Poems 1960-1967*. En 1984, la escritora es galardonada con sendos doctorados honorarios de la universidad de Saint Lawrence, en Nueva York, y del Bates College, en Maine. Levertov y Duncan son premiados con el *Shelley Memorial Award* por la *Poetry Society of America*.

En ese mismo año, *Oblique Prayers* sale al mercado. En este volumen, Levertov incluye por primera vez sus ejercicios de traducción. Catorce poemas del libro son la traducción que lleva a cabo la escritora de la obra poética del francés Jean Joubert, con el que Levertov manifiesta tener una gran afinidad poética e ideológica. El libro, dividido en cuatro bloques, despliega una vez más versos escritos en clave católica, ajustando sus consideraciones previas de carácter orgánico y jasídico al nuevo dogma adquirido.

La primera sección, titulada “Decipherings”, recoge poemas de donde el sujeto poético extrae una enseñanza, reflexión o revelación de un hecho que parece

insignificante a priori. Estos poemas establecen un puente entre el mundo visible y el invisible, puente establecido por Levertov con anterioridad. Poemas como “Mappemonde” (9), “Blue Africa” (10) o “The Mourner” (17) se cuentan entre los mejores.

El apartado titulado “Prisoners” examina las víctimas provocadas por el afán tecnológico del hombre moderno. Levertov considera a los seres relacionados con el mundo natural, y a la naturaleza misma, como víctimas a quienes debe defender, en poemas como “Silent Spring” (29), “Watching *Dark Circle*” (39) y “Gathered at the River” (40). Por supuesto, el derecho de ser humano a vivir en un mundo mejor, sin asesinatos o injusticias, encuentran eco en los versos recogidos aquí, por ejemplo en “Thinking About El Salvador” (33).

El apartado que cierra *Oblique Prayers*, titulado “Of Gods and Of the God”, reúne poemas que desarrollan algunas creencias religiosas de Levertov. Muchos paisajes naturales aparecen descritos como habitados por la presencia de una o varias divinidades, como es el caso de “Of Rivers” (71). En “Of Gods” (72), la poeta estima que hay un Dios superior y muchos dioses menores en la escala. El talante católico se deja sentir en algunos de los poemas como “The Avowal” (76), “The Task” (78) o “This Day” (80). Junto a éstos, otras estrofas continúan dedicándose a la denuncia ecológica, otorgando a los miembros de la naturaleza una gran dignidad y autoridad. Un ejemplo representativo es “To The Morton Bay Figtree, Australia, a Tree-God” (75). En estos retratos, los dioses suelen contemplar a los hombres con recelo, a la vez que mantienen la esperanza de un cambio en sus actitudes destructoras. El poema “The God of Flowers” (77) es un buen ejemplo de ello:

Mouth, horn, cilia, sun–  
multiform, multitude, galaxy, cosmos:  
blossom on blossom, fragrance on fragrance, tint upon tint:  
and no disdain, no clash  
of opposites ...

But the god of flowers  
sits not among petals but inside the minuscule  
bulb of all bulbs, a Buddha, a hen on her eggs,  
furled in the cell among cells that insists on growth,  
sifted in soil, in binds, in leathery hands of gardeners,  
sits and sits in the mustard seed.

And the unknown God of the gods  
watches and smiles.

El año siguiente es relativamente tranquilo para la poeta, que contribuye con algunas traducciones al libro *Poets of Bulgaria*, editado por William Meredith. Tras décadas de ausencia de la escena literaria británica desde la publicación de *The Double Image*, Levertov reaparece con *Selected Poems* en 1986.

Un año más tarde publica un nuevo recopilatorio de su poesía titulado *Poems 1968-1972* y *Breathing the Water*, poemario dividido en siete apartados organizados por la poeta según su afinidad temática.

*Breathing the Water* se inicia con poemas dedicados a la poesía y a la profundización en la inspiración. Especialmente interesantes son los poemas “Variation on a Theme by Rilke (*The Book of Hours*, Book I, Poem I, Stanza I)” (3) y “The Spirits Appeased” (8), que abren y cierran la sección. El segundo apartado y el quinto, titulados “Spinoffs, One” y “Spinoffs, Two” respectivamente, albergan poemas elaborados a partir de otras obras de arte, son como “productos derivados” o el “resultado indirecto” de la observación atenta de la poeta. El primer apartado surge, como indica Levertov, de la observación de las fotografías de Peter McAfee Brown y los poemas recogen en su mayoría descripciones paisajísticas. Algunas de estas piezas son “A Doorkey for Cordova” (11) y “Embrasure” (15). “Spinoffs, Two” se inspira en frases sacadas de otros autores, generalmente haciendo uso de ideas poéticas y filosóficas realmente buenas. Muchos de estos versos adquieren una dimensión mágica o religiosa importante, por ejemplo ““The last heavy fairytale...”” (47) o ““I learned that her name was Proverb”” (51). ““The sea’s repeated gesture”” (48) es muy significativo:

Stroking its blue shore  
throughout the night, patient, patient,  
determined rhetoric that never  
persuades, the rocks unwilling  
to be pebbles, nights and days and  
centuries passing before the pebbles

dwindle to join the sand, the sand itself  
at last barring the sea's way  
into the land, and island  
forming from the silt. Yet still  
all this night and all  
the nights of our life the sea  
stroking its blue shore,  
patient, patient –

Los poemas de la tercera sección tratan fundamentalmente sobre la muerte y la pérdida de personas, animales o plantas. El poema “To Olga” (25) es uno de los mejores poemas dedicados a su hermana ya fallecida, “The Absentee” (20) hace referencia a la ausencia en el árbol de un nido con crías tirado por el viento, y “Captive Flower” (21) reconoce que un jardín es una cárcel para flores. El siguiente apartado se ocupa de denunciar injusticias políticas, sociales y económicas llevadas a cabo siempre por el ser humano. Por ejemplo, “The Stricken Children” (33) reflexiona sobre los niños que carecen de una infancia feliz y llena de fantasías. Igualmente, “Making Peace” (40) trata sobre la paz en términos poéticos y denuncia la política que lleva a los pueblos a la masacre. La penúltima sección recalca de forma novedosa en la tradición literaria hispanoamericana.

En los poemas de esta sección resuena el eco de Mario Benedetti en “Poet Power” (56), de García Lorca en “From the Image-Flow-Death of Chausson, 1899” (60) y de Antonio Machado en “Wavering” (61). Un halo religioso católico innegable marca el punto final del volumen. En concreto, el poema “The Servant-Girl at Emmaus (A Painting by Velazquez)” (66) recrea cómo una joven criada, por su escucha atenta a lo que le rodea, descubre que Jesús ha resucitado esa misma mañana y va envuelto en un halo de luz. Asimismo, en “Candlemas” (70), poema basado en el episodio bíblico de Simeon, el sujeto poético ilumina la noche profunda con su fe gracias al conocimiento de una nueva vida.

También en 1987, se suman a su haber dos nuevos doctorados honorarios, del Allegheny College, Pensilvania, y del St. Michael College, Vermont. El año de la

muerte de Robert Duncan (1988), Levertov traduce a Jean Joubert en un volumen titulado *Black Iris*.

Al cierre de la década, la poeta recibe un nuevo doctorado honorífico, de parte del Massachusetts College of Art, Boston, y publica *A Door in the Hive* (en H&T). Este poemario es deudor de Rilke, puesto que Levertov dedica el poema que abre y que cierra el libro al escritor de Praga, concretamente “To Rilke” (16) y “Variation on a Theme by Rilke” (105). Al igual que los volúmenes anteriores, *A Door in the Hive* está organizado en apartados según la afinidad ideológica de los poemas. Las reflexiones que ofrece la poeta en el espacio poético se tornan de forma progresiva más graves, más serias y exploradoras de caminos vitales sustentados en la experiencia de la existencia cotidiana.

El poemario está marcado por ecos sonoros en los versos, por la repetición de patrones sintácticos, palabras e incluso frases completas, que conforman un estilo poético dulce, entonado, rítmico y musical.

De los seis apartados que conforman el volumen, el primero reúne poemas donde mezcla la conciencia del sujeto poético con la realidad exterior, como sucede en “Intimation” (18). Además, el pasar de la vida y una declaración de intenciones sobre cómo vivirla se ponen de manifiesto en “A Traveler” (19). Robert Duncan también recibe un homenaje póstumo en “To R.D., March 4<sup>th</sup> 1988” (17). Asimismo, se exalta la tierra como el lugar que permite la existencia, el lugar que acoge al ser humano y que lo acompaña en su discurrir por la vida, como se aprecia en “For Instance” (21) y en “The Blind Man’s at the Edge of the Cliff” (22). Esta sección surge de la experiencia vital de la poeta a la edad de sesenta y seis años.

La segunda sección realiza un recorrido por la historia de la evolución humana. Una historia que se desvela sangrienta, plagada de las muertes de congéneres, violencia, injusticias y destrucción del medio ambiente. Poemas como “Land of the Dead Squads” (25), “El Salvador: Requiem and Invocation” (26-46) y “Those Who Want Out” (51) expresan las distintas formas de destrucción posibles del mundo y de la vida humana. En “Variation on a Theme by Rilke” (48) y en “Kin and Kin” (55), la poeta arroja múltiples preguntas sobre si es factible una posibilidad

de cambio en la vida del hombre. Termina el bloque con “On the Mystery of the Incarnation” (56), preguntándose cómo es posible que Dios eligiese la especie humana para encarnarse, con la capacidad tan grande que esta raza ha demostrado tener para hacer el mal. Resulta significativo que Levertov clasifique al hombre malvado en dos tipos principales: el hombre dormido y el hombre que colabora de manera activa con la destrucción.

El tercer conjunto de poemas está centrado en los problemas de conciencia. La poeta establece que hay fallos en la conciencia de los seres humanos que habitan el mundo, puesto que permanecen dormidos, entumecidos, incapaces de desenmascarar los esquemas ocultos tras la realidad. Poemas como “Soutine” (59), “The Winter Stars” (61) y “Flickering Mind” (68) abundan en estas observaciones. La poeta concluye con la consideración de que si la naturaleza o sus pobladores tuvieran conciencia o fuesen racionales, la situación habría sido muy diferente. Muchos versos ejemplifican el cambio producido por la toma de conciencia de la presencia de animales, montañas y plantas, como sucede en “Two Mountains” (63), “In Tonga” (64), “A Sound” (65) o “Complicity” (67), cuyos versos se citan:

On the young tree's highest twig,  
a dark leaf, dry, solitary, left over  
from winter, among the small new buds.  
But it turns its head!

It's a hummingbird,  
tranquil, at rest, taking time off  
from the hummingbird world of swift intensities –  
yet no less attentive. Taking  
a long and secret look at the day,  
like a child whose hiding-place  
has not been discovered, who hasn't even  
been missed. No hue and cry.

I saw  
a leaf: I shall not betray you.

El siguiente grupo de poemas hace referencia directa a la red o el patrón escondido tras los procesos naturales, las plantas, los árboles o los animales que rodean al hombre. Los más significativos son “The Braiding” (74), donde profundiza

en la morfología de un sauce, y “Web” (76), donde teje una red en la que la vida del universo se despliega. Además, varios poemas hablan de la labor de transformación que ejerce el arte en consonancia con la naturaleza del artista como, por ejemplo, Duvet en “A Woodcut” (70), o Chillida en “The Sculptor” (72).

Los dos últimos apartados reúnen poemas de carácter religioso, aunque jalonados por otros que meditan sobre la importancia crucial de los sentidos y de la conciencia histórica como medio para acceder y para entender la realidad circundante. Los títulos “On the Parables of the Mustard Seed” (85), “Annunciation” (87), “Nativity: An Altarpiece” (92) y “St. Thomas Didymus” (100) ofrecen los poemas religiosos más representativos, mientras que “The Life of Art” (86), “Inheritance” (91) y “The Open Sentence” (93), citado a continuación, despliegan versos anclados en el conocimiento vital de la percepción:

To look out over roofs  
of a different city –

steaming tiles, chimney pots, mansards,  
the gleam on distant spires  
after a downpour –

To look out  
(and the air freshens)  
and say to oneself,  
*Today . . .*

La poeta termina la década con la traducción de un nuevo poemario de Jean Joubert, *White Owl and Blue Mouse*, y con el reconocimiento público que le supone la *Robert Frost Medal* en 1990. Sin duda, Denise Levertov demuestra hacia el final de la década de los ochenta ser una poeta de una calidad lírica inagotable, capaz de renovar el sonido de sus versos con cada nueva meditación poética. Los años que aún le quedan por delante a la poeta habrán de ser testigos de la excelencia de su obra última.

### 3.5. El desconocimiento del sabio: la poesía vivida de Denise Levertov

Denise Levertov comienza la década de los noventa recogiendo distinciones por su labor poética. En 1991 recibe una beca del *National Endowment for the Arts* y, al año siguiente, coincidiendo con la publicación de su libro en prosa *New and Selected Essays*, recoge un nuevo galardón de la fundación Lannan. Levertov afirmaba en el ensayo titulado “Some Affinities of Content”, incluido en dicho volumen (D. Levertov, 1992: 1-21), su debilidad por la lectura de los poetas del Pacífico, y explica los puntos en los que su propia poética encaja con la de estos artistas:

One of the places where I have found what I needed is in some of the poets of the Northwest, with whose work I was somewhat familiar long before I moved here. They are poets who usually have experienced a long-standing relationship to non-urban nature. [...] In the Northwest the word “Nature,” however, evokes Wilderness [...]. That the Northwestern poets I am speaking of have had or still have a genuine –and often working, not only recreational –relationship to wild nature, leads to poems seldom frequented by other humans, and in which, even where the personal pronoun is present, we are given more of *what is seen* (or otherwise apprehended) and less emphasis on the poet’s reaction to it (D. Levertov, 1992: 4-6).

La poeta continúa el escrito definiendo los rasgos fundamentales de esta tendencia. Muchos de ellos no nacieron allí propiamente, como es el caso de Levertov. Estos artistas están enormemente influidos por extensos paisajes y por los elementos contenidos en ellos. El clima y la presencia del agua, especialmente en forma de lluvia, informan los versos. La conciencia ecológica tiene grandes defensores en estos poetas, que observan la acción ambivalente del hombre actual. Muchos de ellos, bien proceden de culturas asiáticas o se forman en ellas, o bien en el legado cultural de los indios americanos. Hay una confluencia generalizada en la necesidad de la conexión espiritual con el paisaje observado.

*Evening Train* (en H&T) también verá la luz en 1992, sembrado de poemas de carácter reflexivo y filosófico. El título de la obra está justificado por la presencia de un poema homónimo en la sección quinta, y también porque el tren aparece como imagen en otros muchos poemas de manera discreta. Este volumen es mucho más



introspectivo, meditativo y maduro. Se advierte sin duda que el paso de los años matiza la singular percepción de la realidad de esta poeta excepcional. Comienza a apreciarse de forma evidente la filiación de Levertov a la tendencia poética de los poetas del Pacífico.

Los títulos de cada una de las secciones del libro son significativos. El bloque inicial, “Lake Mountain Moon” recoge los principales elementos naturales a los que la poeta presta su atención profunda. Sin embargo, la garza recibe una consideración poética especial en “Heron I” (116) y “Heron II” (117). Muchos de ellos desprenden un aroma religioso, a la vez que comienza a adquirir protagonismo poético la montaña que Levertov veía desde la ventana de su casa en Seattle. La apariencia de la montaña se describe en “Settling” (111), “Elusive” (112), “Morning Mist” (113), “Presence” (114) y “Effacement” (115), por mencionar algunos ejemplos.

El apartado “The Two Magnets” hace referencia a los dos grandes imanes que han atraído a la poeta a lo largo de su vida: la naturaleza y el arte respectivamente. Este último entendido, en cualquiera de sus manifestaciones, como sustancia que sobrevive a la historia con el fin de enseñar al hombre nociones vitales. El arte es objeto de reflexión en poemas como “The Faithful Lover” (127), protagonizado por Ruskin y John Muir, y “The Composition” (130), dedicado a Jean Joubert y a Howard Fussiner.

La sección tercera, titulada “Ancient Airs”, adquiere un halo intimista, donde el sujeto poético hace reflexiones de tipo casi autobiográfico, como en “Broken Pact” (132) y “Time for Rivets” (135). En estos versos se examinan principalmente la vida amorosa del sujeto lírico en contraste con la vejez de su cuerpo, vistas de forma metafórica en el paisaje, como en “Ancient Airs and Dances” (134) y “Arrived” (136).

Las flores adquieren protagonismo en “Flowers for Sophia”, siguiente sección en la que los poemas incluidos son comparables con unas flores azules preciosas. Todos los poemas retratan alguna escena o cuentan un hecho agradable. Muchos de estos relatos son descripciones de lugares naturales o de aquellos que construyen los pobladores de ese mundo natural. Este apartado despliega una paleta de colores

llamativos y radiantes. El verde, el azul, el rojo, el negro y el blanco brillante lucen en “Range” (139), “Down Under” (141), “On the Eve” (145) y “Artic Spring” (149).

El apartado que da título al libro, “Evening Train”, está compuesto de poemas donde se recrean los recuerdos de la poeta o de otras personas. La metáfora del tren sirve para reflexionar sobre el paso imparable del tiempo y las pérdidas personales sufridas por ello, en especial las personas queridas que ya han desaparecido y a las que la poeta invoca. Poemas como “For Bet” (157) “The Opportunity” (160) o “Evening Train” (163) jalonan la secuencia poética.

La poeta regresa nuevamente a su compromiso social y político en “Witnessing from Afar”, apartado cargado de poemas que denuncian injusticias de orden sociopolítico, ecológico y de marcado carácter antibelicista. Los poemas inciden una vez más en la necesidad de luchar contra la pasividad que tienen quienes observan con curiosidad morbosa las desgracias de otros seres desde la comodidad de la lejanía. Los poemas más atractivos son “Watching TV” (172), “The Youth Program” (176) y “Misnomer” (178). Éste último es una pieza fantástica:

They speak of the art of war,  
but the arts  
draw their light from the soul's well,  
and warfare  
dries up the soul and draws its power  
from a dark and burning wasteland.  
When Leonardo  
set his genius to devising  
machines of destruction he was not  
acting in the service of art,  
he was suspending  
the life of art  
over an abyss,  
as if one were to hold  
a living child out of an airplane window  
at thirty thousand feet.

Hacia el final del libro, la sección “The Almost Island” se ocupa de la naturaleza y cada uno de sus miembros más notorios. La montaña, la luna, el lago y

la garza reciben atención especial en “Witness” (192), “One December Night...” (186), “Indian Summer” (194) y “Myopic Birdwatcher” (187) respectivamente. En “The Almost-Island” (196) la poeta se sirve de la naturaleza para reflexionar sobre ciertas cuestiones filosóficas y poéticas esenciales, apoyándose el legado literario de Thoreau y Wordsworth.

El apartado que cierra el libro, titulado “The Tide”, se caracteriza por una marcada orientación religiosa. Sin embargo, la enorme confianza que la poeta deposita en la percepción de la realidad y en los procesos corporales descritos en muchos de esos poemas, hacen de la sección un ejemplo fundamental de la poética de la percepción sensorial como medio para tratar cualquier cuestión vital. Algunos títulos relevantes son “After *Mindwalk*” (198), “Namings” (199), “What the Figtree Said” (203), “Contraband” (204) o “The Tide” (208).

Cuatro años antes de su fallecimiento, es nombrada *Professor at Large* por la universidad de Cornell, además de recibir el doctorado honorario de la universidad de Santa Clara, California. Al siguiente año recibe el premio *Lifetime Achievement* de la *Conference on Christianity and Literature*. El ecuador de la década asiste a la publicación de su libro de relatos titulado *Tesserae: Memories and Suppositions*. Igualmente, dos nuevos doctorados honoríficos de la universidad estatal de Southern Connecticut y de la universidad de Seattle, además de la beca de la *Academy of American Poets* marcan esta cesura en la década.

Un año antes de su fallecimiento ve la luz *Sands of the Well*, su última obra publicada en vida. El libro es el más extenso de todos los publicados. No sorprende su organización, puesto que continúa las tendencias previas.

“Crow Spring”, el apartado inicial, redunda en el misterio, en los secretos que se ocultan en la realidad y que, a veces, se desvelan cuando el sujeto poético permanece atento. Estos secretos se muestran en los versos de “Uncertain Oneiromancy” (4), “Wondering” (9) y “The Danger Moments” (10). Cierta tono melancólico o triste impregna el final del apartado con un poema homónimo de la sección.

El bloque de poemas más extenso es “Sojourns in the Parallel World”, donde la poeta explora mundos paralelos, realiza incursiones en moradas alternativas y se embelesa al contemplar la naturaleza como el umbral que une dos mundos. El hablante poético mira su entorno, lo observa, se deleita en él, establece simetrías, analogías, paralelismos y se zambulle completamente en la naturaleza. Algunos títulos fundamentales son “Webs” (36), “In Summer” (38) o “Like Noah’s Rainbow” (46), aunque el poema que da título a la sección se revela como portador privilegiado de reflexiones fundamentales para la poeta.

El tercer apartado, titulado “It Should Be Visible”, presta atención de nuevo a los males que afectan al globo terráqueo y que están destruyéndolo. Todos estos versos contienen denuncias de orden social y político, especialmente “It Should Be Visible” (56) y el poema “In the Woods” (57), que citamos por su referencia al idioma español:

Everything is threatened, but meanwhile  
everything presents itself:  
the trees, that day and night  
steadily stand there, amassing  
lifetimes and moss, the bushes  
eager with buds sharp as green  
pencil-points. Bark of cedar,  
brown braids, bark of fir, deep-creviced,  
winter sunlight favoring  
here a sapling, there an ancient snag,  
ferns, lichen. And the lake  
always ready to change its skin  
to match the sky’s least inflection.  
Everything answers the rollcall,  
and even, as is the custom,  
speaks for those that are gone.  
–Clearly, beyond sound:  
that revolutionary ‘*Presente!*’

La sección “Anamnesis” está surtida de versos dedicados a la historia, al paso del tiempo y a la meditación sobre las consecuencias del mismo. “Something More” (63) y “For Steve” (73) reflejan estas consideraciones a la perfección. El apartado “Representations” contiene una secuencia poética compuesta por varios poemas. La

forma característica del *collage* cohesiona la sección. La música cobra un protagonismo inusitado en el apartado titulado “Raga”, donde todos los poemas están organizados en clave musical, siguen formas musicales o recuerdan a compositores y a sus composiciones más relevantes. La atención a la realidad en el aquí y el ahora se debate en los versos que componen el apartado “A South Wind”. El hablante poético reflexiona sobre la existencia de objetos o hechos efímeros que, con frecuencia, pasan inadvertidos por la falta de atención que caracteriza a los hombres dormidos. En contraste con esta situación, el sujeto poético ejercita su atención penetrante sobre objetos y hechos circundantes. Los poemas más significativos reúnen procesos fisiológicos y la labor poética, como por ejemplo “Looking, Walking, Being” (91), “The Lyre-Tree” (93), “Witness: Incomunicado” (94), “Primal Speech” (95), “For Those Whom the Gods Love Less” (96), “Writer and Reader” (99) y “Your Heron” (101).

El libro se cierra con los poemas que forman la sección “Close to a Lake”. Al igual que en *Evening Train*, la apostilla final recae en estrofas de orientación religiosa. Todas las consideraciones de carácter filosófico, contenidas en versos muy afinados, controlados y meditados sobre el paso del tiempo o sobre la existencia, están tratados desde la perspectiva católica. Buena muestra de ello la ofrecen los poemas “Poetics of Faith” (110) y “What Time Is Made From” (120). Otros poemas se inclinan de nuevo hacia la naturaleza, el lago, los árboles o las flores, como en “A Blessing” (122), “A Yellow Tulip” (123) y “Sands of the Well” (124). Igualmente, otros poemas manifiestan conciencia ecológica, política y social de Levertov, donde expresa su visión pero ya en un tono más calmado, sin reivindicar el cambio con apresuramientos radicalizados. “Dom Helder Camara at the Nuclear Test Site” (114) es un ejemplo ilustrativo.

En 1997, el año de su muerte, Levertov siguió publicando. Dos selecciones poéticas, una de temática religiosa, *The Stream & The Sapphire*, y la otra de temática ecológica, *The Life Around Us*. El 20 de diciembre, Levertov fallece en Seattle, Washington, a causa de complicaciones derivadas de un linfoma.

Levertov dejó una última obra poética sin acabar. Paul Lacey, su albacea literario, editó los poemas bajo el título *This Great Unknowing: Last Poems* en 1999. En una nota al final del libro, Lacey justifica la organización del libro:

Had Denise Levertov lived longer, at least two things would be different about this book: it would have contained more poems, and they would have been organized, probably into subsections, according to thematic or other aesthetic principles. And it is more than likely that she would have had a different title than *This Great Unknowing*, the one the editors have chosen from her poem “Translucence,” in this volume (GU: 65).

En dicha nota, Lacey también recuerda al lector la decisión poética de organizar los poemas de manera que contribuyeran a dar forma al poemario que tomó Levertov tras la publicación de sus dos primeros volúmenes estadounidenses. El editor concluye refiriéndose a la organización de este libro póstumo:

*This Great Unknowing* is the only book of Denise Levertov’s, then, where we can have some confidence that we are seeing how the poems emerged more or less chronologically. We can examine the book, therefore, to see whether the threads, which she tells us sometimes take a poet years to discern for herself, develop as the subjects, images, and themes emerge over time. No attempt has been made editorially to impose any such readings. Each reader is free to reconstruct the book, to group poems together and imagine how they might make larger, more significant patterns, or to read them as a rough chronicle of the poet’s creative life in poetry in the last months of her life (GU: 67-68).

Sin duda alguna, ese último libro de poemas contiene todos los tópicos recurrentes en la obra de Denise Levertov. Se aprecian poemas dedicados a una planta, como en “The Métier of Blossoming” (11-12); a flores, como en “A New Flower” (20); y a paisajes, en el poema “Celebration” (5). Sin embargo, también se incluyen poemas preocupados por la destrucción de la tierra y sus habitantes. En concreto, la aniquilación que el desarrollo de las ciudades provoca en la naturaleza de forma progresiva. Igualmente, el poema “A Hundred A Day” (13) reflexiona sobre la progresiva extinción de distintas especies.

Aquellos poemas centrados en la descripción de ciudades suelen reflejar, en general, la injusticia social y la progresiva deformación de la naturaleza del hombre. El poema “The Poodle Palace” (18) ahonda en la contradicción de la existencia de

residencias caninas en Estados Unidos, con la muerte y la desolación humana constantes en la India. Varios poemas de talante político siguen denunciando la mutilación infligida al cuerpo humano por la guerra (especialmente en niños), la injusticia que estos conflictos traen consigo y la supremacía absurda de los Estados Unidos, causante de múltiples desgracias mundiales. Buenos ejemplos son los poemas titulados “Fugitives” (32-33) y “Roast Potatoes” (36-37).

Levertov rinde homenaje a otros artistas en algunos poemas, en concreto, Paul Celan en “Thinking About Paul Celan” (61), Pablo Neruda aparece en “Feet” (22-31) y “Southern Cross” (56), creado al contemplar una escultura de Philip McCracken. Williams está presente en “Descending Sequence” (57), donde sus versos preceden a los de Levertov. Se deja sentir también la presencia de Beatrice Levertoff, madre de la poeta, en la cuarta sección de “Feet” (22-31) y “Elephant Ears” (15). La poeta trae a la memoria en sus versos, primero, la peculiar forma que su progenitora tuvo de enfrentarse a su propia vejez y, segundo, cómo el paso del tiempo fue deformando los pies y las orejas de Beatrice.

El recurso poético de la memoria se convierte en un motivo recurrente ahora que la poeta es anciana, puesto que sus recuerdos la acompañan a todas partes. “From Below” (3), el poema inaugural, muestra la sensación que tiene el sujeto poético de haber vivido esa misma situación con anterioridad. En el poema “Memory demands so much” (35), recordar vivencias propias se torna una labor ardua si se trata de recrear con exactitud, pero esa tarea se vuelve más relajada si únicamente se pretende recordar momentos de disfrute casi místico o si sólo se trata de traer a la memoria a personas importantes en la vida de la poeta, como su madre en “That Day” (14).

La luna se erige protagonista de los poemas “Mass for the Moon Eclipse” (44-45) y “Scraps of Moon” (43). La presencia de la montaña tampoco cesa. Algunos títulos dedicados a ella son “Dark Looks” (34), “The mountain’s daily speech is silence” (42), “Mid-December” (47) o “Noblesse Oblige” (50), cuya visión se transforma en el símbolo del poder de la naturaleza y su majestuosidad.

Este poemario refleja a una poeta que permanece como una mera observadora del paisaje y de ciertos acontecimientos. Tras esta contemplación de la realidad, gracias a su sexto sentido o su intuición, Levertov extrae un aprendizaje o destila ese secreto escondido tras lo contemplado. “Beyond the Field” (10) es buena muestra de ello. El tema amoroso continúa en “First Love” (8-9) y en “Enduring Love” (52), poemas que abundan en la visión del amor de pareja. La infancia se desvela como un lugar o un momento de energía máxima, autenticidad, continuidad de las esencias en el mundo, como en “Animal Spirits” (16-17) y “Translucence” (48). La fe católica no desaparece de su atención poética. Algunos poemas dedicados a la fe y a su relación con Dios son “Visitation, Overflow” (38-41), “Immersion” (53) y “Moments of Joy” (60). El mundo también se conforma como un espacio de regeneración a través del ciclo recurrente vida-muerte-vida cada vez más evidente, pero percibido sólo en momentos de epifanía, como ocurre en “Once Only” (46):

All which, because it was  
flame and song and granted us  
joy, we thought we'd do, be, revisit,  
turns out to have been what it was  
that *once*, only; every initiation  
did not begin  
a series, a build-up: the marvelous  
    did happen in our lives, our stories  
    are not drab with its absence: but don't  
expect now to return for more. Whatever more  
there will be will be  
unique as those were unique. Try  
to acknowledge the next  
song in its body-halo of flames as utterly  
present, as now or never.

En esta última obra, sus poemas han cesado el movimiento vital que los caracterizaba. Ahora los versos levertovianos inician una tendencia más estática, de mayor contemplación del movimiento del exterior. La evolución de la poesía levertoviana refleja, sin duda, el impulso vital que guiaba la peregrinación de la poeta por la realidad que le tocó vivir. El punto final de su obra no sólo es medible por la valía de sus versos, sino también por el sendero poético que llevó sus pasos hasta ahí.



## **CAPÍTULO 4**

---

### **PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE DENISE LEVERTOV**

#### **4.1. Panorámica general**

Albert Gelpi editó en 1993 *Denise Levertov. Selected Criticism*, volumen recopilatorio de las producciones críticas más representativas realizadas sobre la obra poética de Denise Levertov. No se trataba del primer intento. Otras aportaciones anteriores reunían ensayos dedicados a su poesía, como el volumen editado por Linda Wagner-Martin, titulado *Critical Essays on Denise Levertov*. No obstante, el libro de Gelpi despierta un interés especial por su intento de organizar la ingente cantidad de material bibliográfico existente, mediante la siguiente clasificación: poética, política, género y religión. El propio autor advierte en la introducción que “the reader will soon find (as even the titles of several essays indicate) that these areas of vital concern become increasingly interlinked in Levertov’s thinking and in her writing” (A. Gelpi, 1993: 8). En realidad, la organización temática de la crítica

llega a resultar incómoda puesto que ésta, como afirmaba Gelpi, “become increasingly interlinked”. Sin embargo, no sólo se trata de la organización peculiar del magnífico volumen, sino de que la inmensa mayoría de las aportaciones críticas sobre la obra de Levertov con demasiada frecuencia caen bajo esta clasificación. En mi opinión, los estudios dedicados a la producción levertoviana carecen de perspectivas más amplias y se recrean tradicionalmente en el análisis de temas que fragmentan su poesía en exceso.

El progresivo estancamiento de la crítica literaria dedicada a la producción poética de Levertov hace pensar que es posible abordar su obra desde un punto de vista más riguroso y totalizador. La organización de este capítulo sigue la clasificación que Gelpi realiza en su libro, por un lado como un medio para realizar un recorrido por las principales aportaciones de la crítica. Por otro, con dicha organización se pretende llamar la atención sobre las constantes referencias, aunque vagas, que se hacen al papel de la percepción sensorial en el proceso de creación de la poeta. En definitiva, en cada uno de los apartados se aprecian reflexiones interesantes sobre los procesos de percepción aplicados a su poética, a su poesía política, a cuestiones de género y a la orientación católica que adoptó en los últimos años de su vida.

Mediante esta distribución se pretende aportar la idea de que la percepción sensorial de la realidad llevada a cabo por la poeta se torna, no sólo un motor de creación artística en su obra, sino también una forma de vida basada en sus convicciones vitales y espirituales.

Durante la década de los sesenta, el interés fecundo de la crítica literaria por la obra poética de Denise Levertov se aprecia en la información incluida en la base de datos de la *Modern Languages Association of America* (MLA), cuyo primer artículo está escrito en sueco (R. Ekner, 1965: 427-430). Según los datos que esta herramienta ofrece, puede afirmarse que la producción literaria de Levertov era extensa ya en la década de los sesenta, cuando aparecen estudios críticos de cierto calado. Es decir, hacia finales de los sesenta, la poeta había publicado ocho poemarios, en concreto *The Double Image* (1946), *Here and Now* (1957), *Overland to the Islands* (1958), *With Eyes at the Back of Our Heads* (1959), *The Jacob's*

*Ladder* (1961), *O Taste and See* (1964), *The Sorrow Dance* (1967) y *Relearning the Alphabet* (1970). Denise Levertov no sólo destaca por su labor como poeta sino también por sus traducciones. En 1970, Levertov había traducido y publicado dos volúmenes de poesía: *In Praise of Krishna* (1967) y *Selected Poems of Guillevic* (1969). El interés que despertaba su poesía también se puede medir por la gran cantidad de reseñas publicadas hasta 1970. Algo más de un centenar de ellas discutían los puntos fuertes y las debilidades de los poemarios publicados en Estados Unidos.

En estos primeros años se establecen el andamiaje y el utillaje terminológico que sostendrán ulteriores acercamientos críticos. Se señalan fundamentalmente los rasgos definidores de su quehacer poético. La mayoría de estos estudios comienzan por encuadrar a Denise Levertov en la escena literaria estadounidense. De un lado, están los estudios que coinciden en la dificultad de clasificar su poesía o su figura como perteneciente al *Black Mountain Group*, al movimiento *HIP*, como seguidora de William Carlos Williams, como *woman poet* o como poeta británica neorromántica. De otro, están los que la afilian sin reservas a uno de estos movimientos. No obstante, el interés de los académicos se demora hasta 1972, cuando se publica la primera tesis doctoral (T. Duddy, 1972). Habrían de transcurrir algunos años para que otros trabajos de gran calado se fijaran en la poesía de Denise Levertov. Además, las primeras tesis publicadas, de las que se tratará más adelante, estudian aspectos de su poética en relación con otros poetas con los que Levertov mantiene algún tipo de filiación estética.

Sin duda, la poesía de Denise Levertov despertaba curiosidad, como atestiguan las entrevistas que le hicieron David Ossman, Walter Sutton y E. G. Burrows durante la década de los sesenta. David Ossman (1963; en J.S. Brooker, 1998: 1-3) se centra en cuatro aspectos principalmente. En primer lugar, le pregunta por las implicaciones de ser poeta. Segundo, por la tendencia de escribir poesía autobiográfica como algo que disgusta a Levertov. Tercero, se interesa por el proceso mediante el cual la poeta centra su atención en los objetos para escribir poesía. Por último, Ossman pregunta por el estado de la poesía contemporánea entendido como un renacimiento de este arte. Por su parte, Walter Sutton (1965; en J.S. Brooker,

1998) lleva a cabo la entrevista más densa de las realizadas en este periodo. Se interesa por el hecho de que Denise Levertov llegue a los Estados Unidos desde Inglaterra, país con una tradición literaria mucho más fuerte y establecida que la estadounidense. La poeta habla con detalle de su opinión personal acerca de ambas tradiciones literarias y comenta sobre varios poetas, tanto ingleses (W.H. Auden) como estadounidenses (W.C. Williams). Sin duda, los comentarios más interesantes de la entrevista son aquellos sobre la teoría poética o estética de Levertov, incluyendo aspectos tan variopintos como la interrelación entre la percepción, la experiencia y la poesía a través de la forma orgánica o la música. Se presta atención a la métrica, al discutir sobre la conveniencia del *variable foot* de Williams, el pulso en el poema en contraste con el pulso en la música, la voz interna, y el surrealismo como recursos poéticos muy recomendables. La poeta también comenta la relevancia de la danza clásica como un resorte importante en su poesía. Para finalizar, Sutton interroga a Levertov sobre los poetas que más le han influido. Levertov menciona a Williams, Stevens, Lorca, H.D., Pound, Eliot, Lowell, Duncan y Cummings. La última entrevista de este periodo (E.G. Burrows, 1968; en J.S. Brooker, 1998) pone de manifiesto la vertiente de compromiso político y social de la poeta y cómo este aspecto ha influido en su forma de escribir poesía. Levertov menciona las distintas organizaciones con las que ha estado o está vinculada y los problemas que este compromiso le han causado, entre otros, la acusación de alta traición que su marido y otros miembros sufrieron.

Los estudios dedicados a Denise Levertov escritos en la década de los setenta muestran gran continuidad con respecto a los primeros acercamientos. Si en la década anterior se trataba de clasificarla en distintos grupos literarios, en estos diez años se desarrolla con fuerza el análisis de sus lazos literarios con otros poetas, sean o no contemporáneos a ella, escriban o no en el mismo idioma. Buenos ejemplos de este hecho son los estudios de Emery George (1973), Rachel Blau DuPlessis (1975), Sophia B. Blaydes (1977) y Linda Wagner-Martin (1979), centrados principalmente en el estudio comparativo de poetas mujeres. Otra de las vertientes destacadas de los comienzos es la tradición poética trascendentalista o de *nature poetry*. Ésta encuentra una cala en el trabajo de Walter Sutton (1976). Carol A. Kyle (1973) sistematiza los efectos sonoros de la poesía temprana de Levertov, basándose en estructuras

musicales. Sin embargo, el mayor número de estudios de esta década analiza la poesía de Levertov desde una orientación ideológica feminista. Igualmente, estas aportaciones se ocupan de buscar rasgos auténticamente femeninos presentes en los poemas creados por distintas poetisas mujeres. Los trabajos de Ralph Mills (1973), Julian Gitzen (1975) y Diana Surman Collecott (1980), en mi opinión los estudios más valiosos de la década, se centran en la imaginación como el vehículo principal de revelación y profundizan en ese estado de atención constante o de reverencia cuasi-mística a la realidad.

Además de las señaladas unas páginas antes, siete entrevistas ponen de manifiesto durante los setenta los interrogantes que más desconcertaban a los estudiosos de su obra en esta época. Es sorprendente que estos valiosos documentos incidan de forma repetida en asuntos como la formación especial que recibió de manos de su madre, prescindiendo de la asistencia a la escuela, la tradición literaria en la que la poeta fue educada durante su infancia en Inglaterra y la importancia de la danza en su formación como futura influencia en su poesía. Con respecto a los asuntos políticos, se habla del estilo literario neorromántico de la poeta en su primer volumen de poesía *The Double Image*, en el que los efectos de la Segunda Guerra Mundial sólo se aprecian de forma velada; el compromiso político y social de sus padres que ella heredó; y el carácter marcadamente político de los últimos poemarios publicados, en contraposición con su primer poemario. Las entrevistas muestran gran predilección por la adaptación de Denise Levertov al verso americano y la gran importancia que tuvo W. C. Williams en este proceso de supervisión constante de poemas. No obstante, aparece una lista larguísima de poetas que han influido su escritura, baste mencionar a W. Stevens, E. Pound, E.E. Cummings, y R.M. Rilke entre otros. Se pregunta a Levertov sobre el mapa poético estadounidense y su relación literaria con las distintas escuelas. El papel social y político de la poeta en la sociedad americana no deja de llamar la atención. Igualmente, atrae la curiosidad su rechazo a una poesía feminista que escinde la labor poética en dos bandos enfrentados. La religiosidad, fruto de la filosofía jasídica, el judaísmo, y una visión panteísta del mundo suscita preguntas interesantes. Sin embargo, el aspecto más debatido es el fenómeno de la creación poética de la autora, su comprensión de la entidad del poema como un hecho sonoro y significativo de revelación y del hecho

poético, que aúna la inspiración y la intelección. Estas entrevistas están realizadas en orden cronológico por William Packard (1971; en J.S. Brooker, 1998), Michael Andre (1971-1972; en J.S. Brooker, 1998), Ian Reid (1972; en J.S. Brooker, 1998), Maureen Smith (1973; en J.S. Brooker, 1998), Sybil Estess (1977-1978; en J.S. Brooker, 1998), Kenneth John Atchity (1979; en J.S. Brooker, 1998) y, por último, Fay Zwicky (1979; en J.S. Brooker, 1998).

Diez tesis doctorales se ocupan de distintos aspectos de la obra poética de Denise Levertov en la década de los setenta, aunque sólo tres se centran de manera exclusiva en algún aspecto de su poesía. A saber, *Denise Levertov's Postmodern Poetic: a Study in Theory and Criticism*, escrita por Jane Martha Deren en 1977; *The Archetypal Feminine in the Poetry of Denise Levertov*, por Sandra Jean Block un año más tarde; y *The Dissenting Voice: A Rhetorical Analysis of Denise Levertov's Engaged Poetry*, desarrollada por Martha J.P. Phillips en 1975. De las restantes, dos profundizan en algún fenómeno relacionado con la poesía de otras mujeres poetas, como la tesis de Gloria Lee Bowles, en 1977, titulada *Suppression and Expression in Poetry by American Women: Louis Bogan, Denise Levertov and Adrienne Rich* y la de Deborah Pope, en 1980, con el título *The Pattern of Isolation in Contemporary American Women's Poetry: Louise Bogan, Maxine Kumin, Denise Levertov, Adrienne Rich*. El resto de los volúmenes examina la obra poética de Levertov junto con la de otros poetas de diferentes escuelas. En concreto, una de ellas estudia la poesía social de Robert Bly, Denise Levertov, Gregory Corso y Allen Ginsberg, escrita por Julie H. Wosk en 1975; Joan F. Hallisey analiza a poetas-profetas incluyendo a Levertov junto a Whitman y Crane en 1979; aparece, además, una investigación conjunta de la obra de Robert Bly y Denise Levertov en 1978 a cargo de Victoria Frenkel Harris; James F. Mersmann estudia en 1972 la poesía de la guerra del Vietnam en varios autores, entre ellos Levertov; y, por último, Thomas A. Duddy en 1972 ahonda en la percepción y el proceso compositivo del poema en la obra poética de Creeley, Duncan, Levertov, Olson y Zukofsky.

El volumen de bibliografía se incrementó notablemente en los ochenta con respecto a la década previa, hecho revelador de la autoridad y del respeto que adquiriría la obra de Levertov. No se puede ignorar la fecunda producción literaria de

la poeta en esta década. La autora publicó cuatro libros de poesía, titulados respectivamente *Candles in Babylon* (1982), *Oblique Prayers* (1984), *Breathing the Water* (1987), y *A Door in the Hive* (1989), además de la colección de ensayos *Light Up the Cave* (1981). A pesar del aumento de aportaciones de corte crítico, los tópicos que reclaman la atención de la crítica apenas han sufrido modificación en su acercamiento. Sorprende la enorme cantidad de publicaciones con un perfil feminista que aún se producen en esta década. Junto a este acercamiento, los trabajos dedicados al análisis de la poesía política monopolizan la producción en la década de los ochenta. Hacia mediados de esta década tiene lugar un desvío de la atención de los críticos, prácticamente dedicados a la crítica feminista o interesados en el análisis de la carga política en su obra, hacia cuestiones de índole religiosa o mística como vía de resolución de los problemas que el tema político planteaba en la obra Denise Levertov. La crítica manifiesta una preocupación constante por situar su obra en el mapa poético estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. Continúan los trabajos que colocan la poesía levertoviana junto a la de los proyectivistas, los miembros del *Black Mountain Group*, o las poetisas estudiadas por el feminismo, principalmente Adrienne Rich y H.D. Abundan trabajos que desarrollan una búsqueda de las fuentes literarias más relevantes en la conformación de la poética de Levertov: aparecen nombres de escritores rusos, españoles o hispanoamericanos, alemanes, ingleses de la época romántica y del siglo XIX en general. También se mencionan autores del trascendentalismo estadounidense, místicos judaicos, escritores de cuentos clásicos, como Hans Christian Andersen o los hermanos Grimm, por no mencionar la presencia fundamental de motivos tomados de la Biblia.

El interés de la crítica durante los ochenta en la poesía de Levertov cristaliza en nuevas entrevistas concedidas. El compromiso político de la poeta se hace patente en la gran mayoría de estos documentos. Penelope Moffet (1982; en J.S. Brooker, 1998) trata casi de forma exclusiva el interés de Levertov por las causas políticas y sociales visto a través de algunos de sus poemas. La entrevista publicada en 1983 por Janet Tassel (en J.S. Brooker, 1998) reitera el interés que los investigadores tenían en la justicia social y política en la obra de Levertov. Sin embargo, esta entrevista es muy amplia en los contenidos que trata. Principalmente ahonda en el compromiso político y social de Levertov, la infancia de la poeta y de su educación familiar en la



literatura, la importancia del jasidismo en su obra poética, el valor del peregrinaje en su obra, junto con la teoría ética y estética del inmanentismo. Tassel la compara con Whitman porque ambos dan cabida en su obra a cualquier ser vivo, y con Emerson porque ambos se comprometieron políticamente. Tassel no olvida mencionar el distanciamiento poético de Robert Duncan, al decantarse Levertov por la temática del compromiso político-social. Lorrie Smith (1984; en J.S. Brooker, 1998) y Joan F. Hallisey (1986a; en J.S. Brooker, 1998) coinciden en el análisis de los problemas que planteaban la interferencia de cuestiones espirituales o religiosas con los conflictos político-sociales para la poeta. En ambas publicaciones se hace referencia a los temas políticos que aparecen en su poesía, interrogan a Levertov sobre los escritores comprometidos políticamente del pasado y el presente, y ella ofrece nombres como Carolyn Forché, los románticos ingleses, Whitman, Ginsberg, Thoreau, Emerson, Williams, Olson o Stevens. Terrell Crouch (1986; en J.S. Brooker, 1998) presta atención al estilo levertoviano, compuesto de una mezcla de dicción inglesa y americana, más influenciada por el verso triádico de Williams. Otros datos de interés incluidos son las influencias del movimiento Zen y el haiku en su obra, junto con el ya citado jasidismo en la creación de sus poemas de carácter más místico, y las influencias literarias que Levertov reconoce de sus contemporáneos, nombres como Galway Kinnell, Lucille Clifton, William Stafford, Janis Ritsos, Wendell Berry, Robert Duncan y Robert Creeley, entre otros. Jean W. Ross (1988; en J.S. Brooker, 1998) hace un amplio repaso por la forma orgánica, la influencia de Williams en su estilo poético y las características musicales de su poesía. Ross se detiene con detalle en aspectos del proceso de escritura, como la organización meditada de sus poemarios, la traducción como fuente de inspiración, el motivo del viaje en su obra, la gran carga onírica que soporta su poesía, o la temática sociopolítica en su obra. La última entrevista es ejemplo del interés de los círculos feministas por la obra de Denise Levertov y su constante rechazo de esta lectura. Nancy K. Gish (1990; en J.S. Brooker, 1998) pregunta en repetidas ocasiones por la carga feminista en su obra y la poeta devuelve siempre su rechazo de la ideología feminista.

En los ochenta, las tesis doctorales se ocupaban de la temática religiosa y espiritual. La obra de Diane Sautter (1981) es fundamental para los fines del presente trabajo. Bonnie L. Fesmire (1981) escribe *The Blaze Within: Forms of Pilgrimage in*

*the Poetry of Denise Levertov, Anne Sexton, Sylvia Plath, and Adrienne Rich* con una visión feminista. Harriet Hill Marquis (1984) titula su trabajo '*Cries of Communion*': *The Poetry of Denise Levertov*, y en ella aborda el estudio de la obra poética de la artista en la tradición literaria americana de la comunión con la realidad. Nancy Lorraine Smith (1987), bajo el título *Poets in the World: The Political Poetry of Denise Levertov and Adrienne Rich*, analiza la poesía de temática política de Denise Levertov desde un punto de vista feminista y la compara con la producción poética de Adrienne Rich. Evangelia Sakelliou-Schultz (1988), por su parte, realiza una compilación bibliográfica de gran rigor, que supone una apoyatura crítica cardinal a la hora de orientarse en el volumen ingente de crítica literaria sobre la artista.

Denise Levertov fallecía el 20 de diciembre de 1997 a causa de un linfoma que había padecido en secreto. Durante la década de los noventa, Denise Levertov publicó los poemarios titulados *Evening Train* (1992) y *Sands of the Well* (1996), la colección de ensayos *New and Selected Essays* (1992) y el volumen de relatos cortos *Tesserae* (1995). Asimismo, salieron a la luz dos antologías poéticas monográficas dedicadas respectivamente a la religión y la ecología, *The Stream & the Sapphire* (1997) y *The Life Around Us* (1997). De forma póstuma apareció *This Great Unknowing: Last Poems* (1997). La fecha de su muerte marca un punto de inflexión lógico en las aportaciones críticas de este periodo. Los estudios publicados antes de 1998 mantienen las tendencias señaladas en los apartados previos. Sin embargo, a partir de ese año los críticos empiezan a considerar la obra de Denise Levertov como un corpus cerrado y a trazar recorridos panorámicos. El interés por la vertiente política de la obra de Levertov parece reducirse en volumen, mientras que aumentan los trabajos que analizan los elementos religiosos y místicos en su obra. Los estudios de corte feminista continúan con la misma tónica durante este periodo. No obstante, aquellos dedicados a desentrañar la poética levertoviana, sus influencias, sus fuentes, sus imágenes y metáforas, etc. experimentan un incremento notable.

Levertov sólo concedió tres entrevistas durante la década de los noventa. Jewel Spears Brooker (1995; en J.S. Brooker, 1998) entrevistó a Levertov para preguntarle fundamentalmente acerca de las responsabilidades inherentes al poeta, los mecanismos estéticos de la poesía, el papel que desempeña la musa, varias

cuestiones feministas, sociales, políticas y religiosas, y la ya debatida metáfora de la vida como peregrinaje. Ed Block Jr. (1996; en E. Block (ed.), 1997-1998) preguntó a Levertov sobre múltiples aspectos entre los que destacan: la importancia del don necesario para la poesía o la pintura, los poetas cristianos que más han influido en su obra, la relevancia de la *attentiveness* para la poesía y el modo en que Beatriz Levertoff, su madre, la instruyó en esto, la relación entre los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola y la escritura poética. Pero, sin duda, la cuestión más importante, en mi opinión, aborda cómo la poesía contribuye a hacer realidad las cosas:

There is a tree in the ground and a tree in the poem, and if the poem is a really good poem, the tree in the poem, while it can't claim equality of reality with the tree in the ground –that would be too presumptuous –does awaken the reader to a new relationship with the physical tree and also takes a place in the reader's memory and sensibility. Great literature and great painting have their own independent reality as intensely as the tree. They are not mere reflections, descriptions, or depictions, whether of things or of states of emotion or whatever, but autonomous entities in the world as much as the tree is (E. Block, 1996; en E. Block (ed.), 1997-1998: 15).

Gary Pacernick (en A. C. Little & S. Paul (eds.), 2000) abordó la relevancia del judaísmo en su formación como persona y como poeta. Pacernick pregunta sobre el feminismo o el judaísmo en poemas concretos o si la poeta se reafirma con el paso del tiempo en la carga política de algunos de sus poemas. Levertov menciona con asiduidad la cuestión del don de la poesía y reitera su agradecimiento por haberlo recibido. En general, la poeta se resiste a las categorías que Pacernick le sugiere, por considerarlas un obstáculo más que una ayuda para describir su labor poética.

Se escriben nueve tesis doctorales desde 1991 hasta la actualidad que incluyen de algún modo la obra poética de Levertov. En España se han defendido hasta el momento dos tesis doctorales sobre la poesía de la autora. La de más antigüedad aborda la obra de Levertov desde el enfoque histórico-genealógico de Michel Foucault, escrita por Matilde M. Martín González en 1996, titulada *El cuerpo y la sexualidad en la poesía de Mina Loy, Denise Levertov y Anne Sexton: una visión crítica según el enfoque histórico-genealógico de Michel Foucault*. La segunda, presentada recientemente por José Manuel Rodríguez Herrera en 2003, lleva a cabo

el estudio de un corpus reducido de poemas con el fin de arrojar luz sobre la identidad y el mito en Levertov y se titula *Identidad y mito en Denise Levertov, una poeta en evolución*. La dimensión religiosa recibe atención en tres de estos trabajos, en concreto, Dorothy Nielsen (1993) escribe *The Mystical/Political Poetry of Denise Levertov*, Robert A. Barry (1996) es el autor de *Songs of Innocence and Experience: Annie Dillard's and Denise Levertov's Discovery of the Silken Twine of Joy That Runs through Creation*, y Emily H. Archer (1997) escribe *Singing the Songs of Degrees: Denise Levertov and the Tradition of Psalming*. Linda A. Taylor (1991) dedica su tesis a la tradición femenina en la obra de varios poetas, titulada *Networks of Empowerment: Feminine Poetics and Tradition in the Works of William Carlos Williams, Denise Levertov and Kathleen Fraser*. Los tres trabajos restantes se centran en la conjunción de poética, estética y ética de la poesía levertoviana, como son respectivamente Sharon L. LaBranche (1995) *Denise Levertov and the Ethics of Poetry: A Legacy of Romantic Vision and Revision*, Paula Zeuge (1996) *Beyond the Technologized Body: Changes in the Body Imagery in the Poetry of Denise Levertov and Margaret Avison since 1960*, y Tom G. Smith (2000) *New Directions Press in Prose and Poetry: John Hawkes and Denise Levertov in an Avant-Garde Community*.

Una vez mostrada esta imagen general de la producción de Denise Levertov por décadas, las principales aportaciones de la crítica literaria en cada una de ellas, la concesión de entrevistas y la temática de las muchas tesis doctorales dedicadas a su obra, se analizarán a continuación las publicaciones críticas dedicadas al estudio de la poética levertoviana.

## 4.2. Aportaciones sobre la poética de Denise Levertov

La primera cualidad susceptible de análisis en estos trabajos es la *melopoeia* o el interés por la dimensión sonora de su poesía. Linda Wagner-Martin (1966) ya apuntaba que la fuerza de su poesía reside en los efectos sonoros. Según Wagner-Martin, el rasgo definidor de la poesía de Levertov reside en la estrecha conexión existente entre el contenido y los esquemas de sonidos (articulados en torno a la división de estrofas, la longitud de los versos, las cesuras, las *echo words*, la aliteración, la asonancia, etc.), y que permiten siempre a la poeta mantener una velocidad regular o rítmica en sus creaciones. Wagner-Martin apunta la relación entre dichos efectos sonoros y los mecanismos orales. Para la poeta, los sonidos del poema deben imitar la sensación que la experiencia vivida ha provocado.

Un año más tarde, Linda Wagner-Martin reestructura y amplía el trabajo que ya publicara en *Laurel Review*. Esta nueva aportación pretende desvelar los entresijos estilísticos que conforman los patrones sonoros de la poesía de Levertov. Se ocupa del empleo de los mecanismos poéticos tradicionales, en contraste con el cuerpo sonoro de los poemas de Levertov. Wagner-Martin llama la atención sobre un vocablo que Levertov acuña para describir la organización del poema moderno (con referencia a los poemas basados en la forma orgánica, que se tratará más adelante): éste ha de ser *armónico*. El movimiento semántico que articula el poema ha de ir acompañado necesariamente por el movimiento en la forma. Levertov atribuye este movimiento a la importancia de una célula rítmica (*horizon note*), que constituye el horizonte rítmico de uno o varios poemas. La autora identifica, además, determinados elementos fijos en la poética levertoviana, como vocales largas cerradas al final del verso o antes de combinaciones consonánticas difíciles, uso abundante de monosílabos (o de palabras compuestas), pausas inesperadas, paradojas, cambios de *tempo*, versos cortos y pausas en medio de los versos. Wagner-Martin examina la disposición de estrofas y versos en la página, los efectos tipográficos y la estructuración del poema gracias a los componentes de la forma orgánica. La autora destaca la transición desde poemas cortos organizados en tercetos o cuartetos portadores de experiencias, ideas o emociones aisladas, hasta el uso de secuencias de poemas que reúnen bajo una misma unidad temática varios

poemas. También señala el uso de versos sangrados en el margen izquierdo como mecanismo para marcar rupturas en la conciencia de la persona poética.

Lejos de ser un matiz que suscite admiración, el por entonces joven Robert Bly, con el pseudónimo de “Crunk” (1967), detracta los orígenes poéticos de Levertov desde la plataforma de su revista *The Sixties*, en concreto la evolución de su estilo desde un lenguaje británico de posguerra, al plagio del lenguaje vulgar que caracteriza la poesía de William Carlos Williams:

[T]he whole series of events seem a strange coincidence, since, looking back now, it appears that the ideas of Williams and Creeley are precisely what she needed to pull herself out of the soporific language of post war English poetry. She later came to know Robert Duncan also, and Robert Duncan and Robert Creeley have been her guides, and Williams a kind of a second father. In *Overland to the Islands* the influence of Williams shows in the dash with which ‘vulgar’ American speech is brought into the poem (Crunk, 1967: 51).

A pesar de una invectiva más propia de su juventud que de razones justificadas, Robert Bly cede terreno al describir *With Eyes At the Back of Our Heads*, cuando afirma que una de sus mejores cualidades poéticas reside en “the marvelously crispy sound [...]. The sound is exhilarating, and it expresses the emotional content of the poems perfectly” (Crunk, 1967: 53).

Hopkins (1969) revela cuestiones fonéticas, fonológicas y rítmicas en el poema “One A.M.” (incluido en *Overland to the Islands*) en un análisis riguroso de la idiosincrasia estética de Levertov. Este documento contribuye de manera decisiva a describir de forma excelente tres mecanismos poéticos que la poeta utiliza en sustitución del verso métrico. En primer lugar, analiza el número de palabras bisílabas con acento fonético primario y secundario. Seguidamente, señala el esquema métrico y su relación con el esquema de acento fonético. Para finalizar, estudia el efecto de los sonidos vocálicos tanto en la unidad como en la fragmentación del poema. Mediante estos pasos, Hopkins consigue revelar los esquemas de sonidos que sustentan el poema, más difícil de detectar a simple vista, al no estar escrito en un esquema métrico tradicional. Este estudio contribuye a

demostrar la importancia estética de la estructuración fónica y rítmica de los poemas levertovianos.

Entretejida con las cuestiones sonoras, la *forma orgánica* surge como característica de la poesía de Levertov y de otros poetas del *Black Mountain Group*. Rudolph L. Nelson (1969) incluye a Levertov en el *Olson Group*, junto a Robert Duncan, aduciendo que a ambos les influyó mucho la teoría del “projective verse”. Aunque esta clasificación no sea muy acertada, puesto que la poeta jamás visitó el Black Mountain College y no creía en la unidad de aliento propuesta por Olson, Nelson ofrece consideraciones importantes sobre la teoría de la percepción en su poesía, a la que se atenderá más adelante. Además, describe la forma orgánica de manera apropiada y sucinta:

[T]he common denominator in all theories of organic form in poetry is the conviction that the form of a poem must emerge from the subject matter itself rather than from arbitrary predetermined structures and styles. Emerson's ‘ask the fact for the form’ is usually cited as an authoritative precedent (R.L. Nelson, 1969: 192).

Acto seguido considera la forma orgánica en Duncan y en Levertov como un patrón fundamental de creación dotado de connotaciones teológicas. La forma orgánica es uno de los rasgos que reciben más atención, no sólo en los comienzos sino también en décadas venideras. La famosa antología *The New American Poetry* editada por Donald Allen en 1960 resultó esencial para la articulación de esta nueva forma poética.

A primera vista resulta extraño que Nelson asocie a Levertov con Henry David Thoreau, precisamente al intentar describir su poética. Ralph J. Mills Jr. ya expresó la misma opinión: “what she so shrewdly observed was that the ordinary is extraordinarily unusual” (R.J. Mills, 1965; en Wagner-Martin, 1990: 102). A decir verdad, el nexo entre ambos poetas surge cuando se presta atención a la estrategia del sondeo de la realidad inmediata como vía de acceso a un conocimiento superior. Levertov evita el lenguaje excesivamente esotérico. Su poesía es producto de las percepciones o, dicho de otro modo, lo trascendental reside en alcanzar la eternidad a través de la profundización en el instante presente, a través de lo percibido. Nelson

delimita la poética levertoviana con la siguiente conclusión: “Levertov probes beneath the threshold of the here and now and finds the transcendent within the stuff of the immediate experience” (R.L. Nelson, 1969: 202). Sin embargo, Nelson se aventura en exceso cuando, al comparar la valía de ambos, afirma que Levertov es mejor poeta porque al cruzar el umbral no se vuelve oscura y no rompe la conexión entre ambos mundos, como hace Duncan. En cualquier caso, esta valoración es una declaración de gusto personal, y dicho oscurantismo no es una razón fehaciente que permita distinguir un poeta bueno de uno malo.

Albert Gelpi (1967; en A. Gelpi, 1993) coincide con Nelson (1969) en la relación entre la poética de Duncan y la de Levertov. Gelpi señala la importancia de la forma orgánica como la revelación de la experiencia, producida por la atención prestada al acto perceptivo. El autor esboza los dos rasgos de carácter romántico que describen el quehacer poético de Levertov. En primer lugar, Duncan y Levertov, siguiendo a Coleridge, emplean la percepción como la identificación del objeto con el sujeto, pero hay una diferencia esencial entre ambos. Gelpi afirma que Levertov tiende a buscar los patrones perceptivos en la realidad exterior, revelada a través de la percepción, mientras que Duncan se repliega hacia su interior para escudriñar esos esquemas. La relación que Levertov entabla con los dioses, por llamarlos así, si bien podrían denominarse “genio”, “inspiración” o “poder poético”, hace que Levertov considere que el poeta es un visionario, un instrumento de ese poder, obligado a transmitir el conocimiento que le ha sido confiado.

El segundo apunte de Gelpi añade que la forma orgánica entronca con la cultura de los indios americanos. El autor establece así una genealogía que parte de Emerson, pasa por Whitman, y continúa con Pound, Williams, los poetas Beat, los poetas del San Francisco Renaissance y los proyectivistas.

Para Levertov, la relación existente entre el sueño, la imaginación y la conciencia de la vida y de la existencia entronca con la forma orgánica. En esta situación, la crítica investiga sobre el papel de la imaginación y del sueño en la creación poética levertoviana. Ralph J. Mills Jr. (1962; en L. Wagner-Martin, 1990) explica que Levertov inaugura el interés que tiene por el sueño, la imaginación, la imaginería mística y la meditación en los poemarios *With Eyes at the Back of Our*



*Heads* y *The Jacob's Ladder*. Sin embargo, en mi opinión, la importancia del sueño y de la imaginación como formas de exploración de la existencia y la toma de conciencia de la vida se observa ya en el primer poemario publicado en Estados Unidos. Poemas incluidos en *Here and Now*, como "The Gypsy's Window", "Everything that Acts Is Actual", "The Flight" (poema que surge de un sueño en el que Blake se dirige a Levertov), o en *Overland to the Islands*, como "Overland to the Islands", "A Supermarket in Guadalajara, Mexico", o "Merritt Parkway", están dotados de una importante carga onírica e imaginativa.

Mills describe la transición desde la identificación de Levertov con la poética de Williams, interesada por los *dissecta membra* del mundo físico, hasta el despertar de la predilección de la poeta por la parábola, el sueño o la iluminación interior. Es decir, se establece una relación estrecha y compleja entre los elementos que forman parte de la experiencia percibida y el interior del poeta. Mills delimita de forma apropiada la tradición literaria simbólica y mitológica en la que escribe Levertov, dado que ella sólo justifica el uso del elemento mitológico si éste es especialmente significativo para el poeta en un nivel íntimo. El crítico también describe sus orígenes británicos como poeta neorromántica del periodo de guerra y cómo su experiencia americana estuvo marcada por la influencia del tardío Williams, de Kenneth Rexroth y de los poetas imaginistas, principalmente Hilda Doolittle. Mills argumenta que Levertov también se interesa por una actividad poética auto-reflexiva, que parte de Stéphane Mallarmé y continúa con Stevens. Mills apunta que los métodos críticos para analizar el simbolismo francés y la poesía de la primera mitad del siglo XX, encarnada en poetas como T.S. Eliot, Rainer Maria Rilke o Paul Valéry, no se pueden aplicar a esta nueva poesía. En este sentido, poemas del corte de *The Waste Land*, los *Cantos* o *Las elegías de Duino* hacen un uso de la mitología y de los sistemas simbólicos muy diferente del que Levertov lleva a cabo. Según apunta Mills, para la poeta la revelación metafísica privada, que para Rilke o Blake se inserta en un universo metafórico mayor, se ha de encuadrar en la existencia del poeta y en el dominio de la cotidianidad. Por tanto, la búsqueda de la verdad a través de la poesía no puede sino llevarnos a una poesía moral.

Los conceptos más utilizados en las publicaciones críticas de los sesenta no sólo están relacionados con la percepción sensorial, también enlazan con un modo de vida basado en la atención permanente, en la escucha activa a los detalles de la rutina diaria. Así, Ralph J. Mills Jr. (Mills, 1965; en L. Wagner-Martin (ed.), 1990) incluye un fragmento de la introducción que Donald Hall hace para *Contemporary American Poetry*, donde describe la corriente poética fundada por Williams:

This poetry [...] is no mere restriction of one's vocabulary. It wants to use the language with the intimacy acquired in unrehearsed unliterary speech. But it has other characteristics which are not linguistic. It is a poetry of experiences more than of ideas. The experience is presented often without comment, and the words of the description must supply the emotion which the experience generates, without generalization or summary (Mills, 1965; en L. Wagner-Martin (ed.), 1990: 99).

Lo esencial de este extracto reside en la identificación de una poesía de la experiencia que Williams fundó y de la que, entre otros, Levertov es heredera. Ciertamente, Levertov inició su andadura estadounidense bajo la tutela poética de Williams, pero esto fue únicamente el punto de partida de una carrera de fondo que la llevó a profundizar en una poética personal e idiosincrásica. La relación poética y personal entre Williams y Levertov se aprecia en la correspondencia mantenida por ambos poetas y editada por MacGowan (1998).

Mills también cita sin más referencias que el título del libro, *Art and Scholasticism*, las siguientes palabras del filósofo francés Jacques Maritain para referirse al alcance del arte sobre la realidad: "Our art does not derive from itself alone what it imparts to things; it spreads over them a secret which it first discovered in them, in their invisible substance or in their endless exchanges and correspondences" (Mills, 1965; en L. Wagner-Martin (ed.), 1990: 99). A pesar de la ausencia de referencias, decido incluir las citas de Hall y Maritain por la representatividad de las mismas con respecto a la poesía de la experiencia. Como se puede comprobar, la cristalización de la experiencia en la poesía de Denise Levertov atrae la atención de la crítica en estos primeros años.

Thomas A. Duddy (1968) analiza el proceso de toma de conciencia de la vida y la existencia, en especial aquellos poemas que despliegan los estadios de la

revelación en el presente. Cuatro años más tarde, Duddy incluyó este artículo en su tesis doctoral, titulada *Perception and Process: Studies in the Poetry of Robert Creeley, Robert Duncan, Denise Levertov, Charles Olson and Louis Zukofsky*. Duddy señala que, para Levertov, el realismo minucioso de la imaginación se manifiesta en el sueño, ya que ésta triunfa por encima de la realidad en el proceso onírico. Es más, recuerda el autor que, para el hombre del *medium aevum*, la verdad suprema sólo era accesible a través de los sueños. Duddy recurre a dos conceptos tomados respectivamente de James Joyce y de William Blake para definir la experiencia de la verdad para Denise Levertov. Por un lado, la epifanía, que ocurre al azar en momentos de la vida cotidiana y, por otro, el misticismo, que percibe en la realidad la inmanencia de la misma. Duddy explica que en la poesía de Levertov resuenan a menudo los versos de Blake: “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower, / Hold Infinity in the palm of your Hand / And Eternity in an hour”. En este fragmento se aprecia la síntesis de dos conceptos que parecen antagónicos en principio: la búsqueda de lo trascendental y la profundización en la vida diaria.

Duddy señala, con acierto, que si la toma de conciencia de lo auténtico proviene de un hecho o de un detalle iluminador, el poema versará entonces sobre ese detalle. Sin embargo, en otros poemas, apunta Duddy, se observa cierta frustración, causada principalmente por dos motivos. Primero, la imposibilidad del lenguaje para expresar la verdad, de ahí que se refugie en el silencio. Segundo, la dificultad para acceder a ella a través de la realidad, que actúa a modo de espejo trucado. Duddy explica que otra preocupación de Levertov, codificada en poemas de talante frustrado, es la revelación de algo trascendente al yo poético mientras éste permanece pasivo en una experiencia cotidiana. En definitiva, Duddy establece la existencia de una preocupación especial en la poesía de Levertov por que el cuerpo y la mente estén alerta y conscientes en todo momento. En otros casos, la poeta utiliza el reconocimiento como una estrategia para la creación poética. Es decir, la toma de conciencia de la inmanencia que subyace en cualquier elemento de la vida cotidiana. Duddy afirma certeramente que la forma orgánica contribuye a hacer patente esa experiencia en el lector a través de la organización del poema en la página.

El crítico concluye su estudio con sagacidad, al recoger todos los elementos definidores de la poesía levertoviana en relación con los títulos de sus libros: “Like the English Romantics, especially like Keats, Wordsworth, and Blake, Denise Levertov places great faith in the power of the poetic imagination to unlock realities. Accordingly, the urge to celebrate is the attempt of the imagination (the eyes at the back of our heads) to ascend (the Jacob’s ladder) to a recognition (tasting and seeing) of the present (here and now)” (Duddy, 1968: 151).

Otra aportación esencial es la de Walter Sutton (1976), quien analiza la estrecha relación literaria entre Levertov y Emerson evidente en *The Poet in the World*. El crítico establece cinco semejanzas fundamentales entre la poética de ambos autores. En primer lugar, ambos poetas están de acuerdo en que el escritor debe ocuparse de encontrar la forma escondida existente tras la experiencia. En segundo lugar, para ambos hay una estrecha relación entre las formas poéticas y la percepción. Tercero, Levertov cree en la correspondencia entre hechos naturales y espirituales, de los que hablaba Emerson, con la percepción intuitiva de un orden, donde todas las partes se relacionan a través de semejanzas. La cuarta concomitancia se basa en la idea de que el tema tome forma espontáneamente, sin que el poeta lo manipule. Por último, ambos consideran al poeta como un visionario o sacerdote y la contemplación poética como un tipo de revelación religiosa obtenida a través de la imaginación.

Sin embargo, estima Sutton que Denise Levertov es una poeta más mística que Emerson, debido a la adhesión de Levertov al judaísmo jasídico, del que se tratará en el capítulo siguiente. Para Sutton, el hecho de que Levertov haya manifestado su opinión con respecto a la guerra del Vietnam hace que esta vertiente política la separe de la poética emersoniana.

La faceta sonora de la obra de Levertov vuelve a recibir atención crítica. Carol A. Kyle (1973) analiza el papel que desempeña el arte musical en la forma compositiva de la poesía de Levertov. Al relacionar la poética de Levertov con la teoría compositiva de los poetas pertenecientes al Black Mountain College, Kyle subraya el ejercicio poético de proyectar la mente o la imaginación en un lugar y en un tiempo concretos (el título *Here and Now* es un buen ejemplo de ello). Kyle

señala, coincidiendo con Bowering (1971), que Levertov centra sus analogías en entes vivos y en ciclos naturales, en lugar de basarse en ciclos culturales o filosóficos. Kyle hace un interesante recorrido por una quincena de poemas referidos a instrumentos musicales, formas musicales y danzas. La investigadora lamenta que la poesía de temática política arruine la música y las danzas presentes en la obra de Levertov y ofrece consideraciones poco favorables para esta nueva preocupación de la poeta. Por ejemplo, en relación con el poema “The Malice of Innocence”, Kyle añade:

Unfortunately, I do not think that the analogy with the camp or with the dance works at all. But then Levertov’s “political” poems are her very worst; I think it blasphemous to ruin a dance step in order to make a point about politics; it is something like ruining a poem to make a point about politics (Kyle, 1973: 295).

Uno de los estudios más valiosos pertenece a Julian Gitzen (1975), quien explica de manera diáfana la teoría poética de Levertov y la importancia de la imaginación en su obra. Esta publicación se caracteriza por su brevedad, un estilo muy claro y accesible para el lector, y el uso de ejemplos muy convenientes. La descripción de su teoría poética está acompañada de una serie de influencias literarias. Para Gitzen, la teoría poética de Levertov es esencialmente psicológica porque enfatiza la condición mental del poeta en lugar del poema ya acabado. En este aspecto, cita la influencia de la *negative capability* de Keats, que describe cómo estar en contacto con el misterio sin aplicar la lógica, sino mantener una atención intensa. También aplica la terminología del *inscape* de Hopkins a la poética levertoviana. Si el *inscape* viene a decir que todos los objetos tienen una forma intrínseca, para Levertov, además, tanto las experiencias intelectuales y emocionales como los seres vivos poseen *inscape* también. Según Gitzen, Levertov concibe la imaginación como la forma de entender mejor la realidad, al igual que pensaba Wallace Stevens. Levertov piensa, al igual que Keats, que la imaginación también es responsable de la empatía. Pero la poeta cree además que la *mind’s eye* es una facultad creativa que brinda nuevas formas e inventa la realidad.

Gitzen analiza la imagería asociada con la imaginación y señala la importancia de la luna, al ser uno de los elementos más utilizados por Levertov. Para

la poeta, el fuego o la llama son el símbolo por excelencia de la energía, aquello que finalmente cristaliza en el arte. La excitación sexual también encuentra representación en los poemas de Levertov con la imagen de la llama, símbolo de la energía. Gitzen señala que, a pesar de la contradicción aparente, la imaginación se combina perfectamente con la atención a los detalles de la realidad física, en parte porque éstos dan seguridad al ser predecibles y permiten al lector relajarse. Levertov somete siempre a los objetos (a las experiencias y a la vida cotidiana en general) a un intenso escrutinio. Volviendo a la imagen de la energía, Gitzen insiste en el gran parecido existente entre Levertov y Williams, debido a que ambos la admiran en todas sus formas. Por ejemplo, el movimiento es una manifestación de energía. De ahí que una de las imágenes predilectas de ambos sea el colibrí. Para Gitzen, Levertov otorga un estatus de misticismo al movimiento en elementos como el peregrinaje, la danza, el cambio de los ciclos naturales, etc. Sin embargo, Gitzen no olvida que el cambio producido por el movimiento en ocasiones produce dolor, y concluye con la bienvenida que Levertov ofrece a esos cambios dolorosos. Siguiendo con la idea del movimiento, Gitzen explica que para Levertov la música y la danza (movimiento en armonía) están estrechamente relacionadas con la poesía. Gitzen se refiere también a la poesía autobiográfica popularizada entre los poetas americanos a finales de los sesenta y principios de los setenta donde incluye a Levertov:

Levertov thus joins a growing number of leading American poets, including Lowell, Roethke, Plath, Snyder, and Bly, who have turned to autobiographical verse on the implied premise that the thoughts, feelings, and activities of the poet are representative of (and therefore of interest to) other men. Levertov's autobiographical poems reflect a personality dominated by intense feeling (Gitzen, 1975: 338).

A modo de conclusión, Gitzen justifica el compromiso social y político de Levertov como su forma de contribuir al cambio de aquellas situaciones que considera injustas.

Alvin H. Rosenfeld (1976) formula una queja fundamental. La heterogeneidad de la poesía americana contemporánea, declara Rosenfeld, es tal que no siempre arroja una relación satisfactoria con la filosofía, de ahí que ésta no sea buena poesía. La relación entre poesía y filosofía, o su ausencia, provoca, según

Rosenfeld, que aparezcan piezas ora excelentes ora muy deficientes. Es más, para Rosenfeld, la poesía de Denise Levertov es ejemplar, puesto que reúne ambos extremos: “the phenomenon of excellent and poor poetry mingling in the same collection is not rare, to be sure, but in *Relearning the Alphabet* the best is so good and the poorest so bad as to provoke us to thought” (Rosenfeld, 1976: 547). Rosenfeld se suma a la crítica de la poesía política de Levertov: “one feels embarrassed for a poet who strains so hard to enlist her language for the revolutionary ‘cause’, a cause that enters her poetry like some tired locomotive, puffing and chugging its way along until it comes to an exhausted halt” (Rosenfeld, 1976: 548). El estudioso incluso pierde la paciencia con un verso de Levertov: “Yet this same poet, reduced here to the level of silliness, has also given us some of the most subtly nuanced poems we have, poems of a finely attuned sensibility and an inherently elegant grace” (Rosenfeld, 1976: 551).

Charles Altieri (1980; en A. Gelpi, 1993) discute la poética característica de la década de los sesenta. Altieri sostiene que la estética levertoviana, basada en “la presencia”, la percepción y la atención reverencial a la realidad, es insuficiente como medio estético para un acercamiento comprometido social y políticamente. Según argumenta Altieri, se observa en *Relearning the Alphabet* el esfuerzo que realiza la poeta por buscar nuevos senderos estéticos que le permitan un tratamiento ético y moral de los conflictos armados. A pesar de ello, Altieri profundiza en los peligros de la estética de la inmanencia cuando la política entra en el cuerpo poético:

The aesthetics of presence is essentially monistic, conceiving evil as basically only a privation, a failure to perceive correctly or to align one’s consciousness with the latent harmonious orders of a given scene. The dream is that proper action will follow naturally from a correct understanding, or, more radically, a correct positioning in which the understanding receives its “sentences” from the situation. But however appealing the metaphysics of this vision might be, the realm of politics is largely constituted by the need to correlate different visions and priorities. [...] Poetry, one might say, is primarily a meditative mode of consciousness that seeks to bring minds into accord with one another by dramatizing a given perspective. But politics is a mode of action, where the distribution of goods and powers requires reconciling different perspectives (Altieri, 1980; en A. Gelpi, 1993: 137-138).

Tales riesgos aparecen también en la poesía de Levertov, donde encuentra fallos estéticos provocados por la inconveniencia de complementar la poética de la percepción con la temática de compromiso social:

What she knows can no longer suffice because she is now confronted with two problems her aesthetics of presence cannot handle. With the war so dominant a fact of experience, especially for the poet whose sensitivity now becomes a kind of curse, she perceives in the present at least as many inescapable reminders of suffering and pain as causes for awe and religious acceptance. Second, the war brings home the poet's helplessness. What mystery she does perceive in the present is too personal and too particular to help her either judge or transform the suffering (Altieri, 1980; en A. Gelpi, 1993: 131).

Altieri estima, en consonancia con Rosenfeld (1976), que el poema "From a Notebook: October '68-May '69" carece de la coherencia estética propia de un poema exitoso:

In theory, then, the notebook form makes a certain amount of sense, given Miss Levertov's plight. But it simply does not work, and perhaps could not work to achieve what she desires. The notebook style at best can serve as a historical document dramatizing the problems of a sensitive consciousness at given moments. But it has little reconstructive value because it provides no checks –either formal or in demands for lyric intensity– against the temptations –so strong when one is driven by moral outrage– to easy rhetoric and slack generalizations. Moreover, the form exerts very little authority: it seems only the cries of a passive victim. Here perhaps the "wise passiveness" cultivated by the poetics of presence shows its ultimate weakness (Altieri, 1980; en A. Gelpi, 1993: 134).

Es cierto que algunos poemas de temática política no llegan al lector actual, debido al uso de metáforas demasiado localistas como ejemplo de conceptos universales de cooperación y de lucha activa pacifista contra los conflictos bélicos. En mi opinión, sin embargo, *the aesthetics of presence*, como la denomina Altieri, es perfectamente válida como método de creación poética, sea ésta de temática política o de cualquier otra. Hay ejemplos maravillosos en la poesía de Levertov de temática política, basados en la estética de la percepción, a los que Charles Altieri no podría sino alabar sin reservas.

Diana Surman Collecott (1980; en A. Gelpi, 1993) establece una relación entre el objetivismo de los años treinta y la poética del *Black Mountain Group*.



Según Collecott, dicha relación define también la poética de Levertov. La estudiosa menciona los orígenes ingleses Denise Levertov y el comienzo de su evolución poética. Resulta de especial interés que la poeta derive desde el simbolismo hacia una poesía americana seguidora del objetivismo de Williams. Collecott señala también que el ensayo 'Projective Verse' de Charles Olson fue esencial para la aclimatación cultural de Levertov, por la importancia dada a la percepción. Resulta muy ilustrativa la siguiente cita, en la que Robert Duncan define la poesía inglesa y la americana de manera contrapuesta: "Robert Duncan's contention that the essential difference between American and British poetry in our era is that the first is *active*, it moves" (Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 111-112). Collecott apunta que el rasgo definidor de los poemarios *Here and Now* y *Overland to the Islands* es el movimiento, característica tomada de Williams. Añade también que el peregrinaje impregna los dos poemarios, es decir, la pretensión de trascender la realidad cotidiana del aquí y el ahora para llegar a una realidad de otro orden.

Collecott se detiene en el romanticismo que impregna la obra de Levertov porque la "supuesta" poeta objetivista admite en "Some Notes on Organic Form" (1965; en D. Levertov, 1973: 7-13) que la labor del poeta consiste en descubrir las formas ocultas en las cosas. Collecott describe cómo Levertov hace referencia al lado masculino y femenino de la realidad y de los objetos que se encuentran en ella, a la fuerza y a la debilidad, y al proceso poético que relaciona ambos aspectos. Incluye, además, una frase tomada de Williams: "a poet must be 'in essence a woman as well as a man'" (Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 115). Siguiendo con el elemento romántico, Collecott hace referencia a la síntesis de contrarios en la composición poética. La estudiosa menciona las fuentes de las que Levertov toma esta idea: Keats, Coleridge, Wordsworth, Emerson, Rilke y Carlyle aluden a la revelación o visión que sufre el poeta. Collecott advierte que Levertov es heredera de Thoreau y Emerson al coincidir con ellos en la idea de que la forma o composición del poema representa una manera de revelar su contenido.

Collecott señala que el sentido de la visión es el protagonista de la poesía levertoviana: "For Levertov, this knowledge does not undermine the outward senses, but substantiates them. Poetry requires, she says, the 'utmost attentiveness,' and the

eye has a crucial part to play in bringing the poems into being” (Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 116). Collecott indica, además, la importancia de la disposición del poema en la página para facilitar la aprehensión de la naturaleza de las cosas. De ahí que la autora subraye la propuesta levertoviana de abandonar el ego, al estimar que el significado existe con anterioridad a las estructuras de pensamiento del escritor. En definitiva, para Levertov, la experiencia es un continuo entre la realidad de los objetos y la subjetividad del individuo. Siguiendo con la comparación del romanticismo, Collecott indica que ni en la obra de Williams ni en la de Levertov se aprecia la angustia típica de los escritores románticos. Muy al contrario, la poesía de Levertov se caracteriza por el tono de maravilla y deleite, de reconocimiento o reposición de la realidad con estos sentimientos. Collecott reconoce un problema en la poesía *of presence* que ya viera con anterioridad Altieri (1980; en A. Gelpi, 1993: 131). Incluyo este fragmento porque, a pesar de los ataques a la poesía de celebración de Levertov, coincido con el argumento que ofrece Collecott al considerar esta poesía levertoviana como un nuevo modo poético:

[T]he perpetual problem of a poetry of recognitions is that it may only rarely get beyond exclamation. [...] Such writing remains obstinately Imagist, and lays itself open to the criticism of an early American review of Imagism, that “poem after poem of this sort is full of the simple wonder of a child picking up pebbles on the beach”. However, if we can accept such naïveté as, in itself, “authentic”, then we can begin to appreciate that it does not simply negate all our previous expectations of poetry, but offers a distinctively new mode (Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 119).

Collecott, siguiendo la clasificación de Roman Jakobson, establece una diferencia esencial entre poesía metonímica y metafórica. La poesía metafórica, simbolista o romántica europea, representada por T.S. Eliot, Wallace Stevens o Robert Frost, apela al egotismo del artista. La poesía metonímica o realista rechaza dicho egotismo y dirige su atención a los objetos, a la multiplicidad y a los detalles extraídos de la realidad. Collecott explica la poesía metonímica a la perfección: “Metonymy was the natural medium in which he [Williams] could set down the contiguous pattern of his perceptions. Hence the necessity to his work, and to that of the writers who followed him, of typographic freedom, of open form, which allows the “prose-seeds” to establish their own growth” (Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 121).

Collecott concluye su estudio determinando las implicaciones metafóricas y metonímicas de la poesía de Denise Levertov. Según la autora, Levertov se encuentra en el umbral de lo que sería una poeta metafórica. Para Williams y Levertov no hay distancia entre lo que se escribe de forma literal y lo que se quiere decir. Después de analizar el poema “Joy”, Collecott añade: “the poem approaches its meaning just in an oblique manner –via the words and experience of others” y, para concluir, apunta:

Like Williams, Levertov seems intent on using the brokenness of things as a vehicle for wholeness, [...]. Again, I restrain myself from the term “metaphor,” since it seems to me that the gateway is there, just as the experience is there, to be entered –an entry which is not simply into the full value of the world outside, but also the full value of the world within oneself (Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 123).

La tesis doctoral de Thomas A. Duddy (1972) trata la importancia de la percepción para la codificación poética. Duddy se refiere a la forma orgánica como una nueva métrica, distinta del verso libre y de la métrica tradicional, en la que las leyes de composición están gobernadas por la percepción del poeta. Duddy explica que *The Sorrow Dance* (1967) está supeditado al intento de la poeta por celebrar la existencia, esfuerzo en ocasiones exitoso y otras frustrado, por superar la incapacidad del lenguaje para expresar tales sentimientos, o por luchar contra la amenaza de la civilización. Duddy concluye que Levertov lleva a cabo los principios de poesía orgánica mejor que sus contemporáneos, puesto que la técnica está supeditada al sentir de la celebración o de la protesta social y política junto con la totalidad de la visión. A pesar de la verdad de estas palabras, creo que Duddy no se centra en la importancia de la percepción de la realidad como motor creador del ente poético. Habrá que esperar a la siguiente década para encontrar otras aportaciones dedicadas de forma monográfica al papel de la percepción en la obra de Denise Levertov.

Ya se han señalado varios trabajos que estudian la relación poética entre Robert Duncan y Denise Levertov en décadas previas. Durante la década de los ochenta, William Aiken (1981; en L. Wagner-Martin, 1990) profundiza en esta relación basada en la forma orgánica y ofrece la tesis siguiente: “the work of Duncan and Levertov represent polar possibilities in organic poetry and represent a contrast so great as to suggest a third possibility –the eventual poetic synthesis of their

different orientations in an organic work of lasting power” (Aiken, 1981; en L. Wagner-Martin, 1990: 133). Aiken coincide con Alvin Rosenfeld (1976) y Charles Altieri (1980; en A. Gelpi, 1993) en la idea de que la poesía levertoviana de corte político es fallida. A continuación, el autor establece un antes y un después de 1965 en las características poéticas de Levertov. Según él, antes de esta fecha la poesía de Levertov es fiel a los sentidos, es una poesía contenida. Sin embargo, apunta Aiken, después de esta fecha la propia poeta admite su incapacidad para percibir con nitidez, debido a la fuerte impresión que le ha causado la guerra del Vietnam. Sostiene que este cambio brusco en la poética de Levertov se debe a la influencia de la estética de Robert Duncan, una concepción de la poesía más personal y mucho menos contenida. Se produce, en definitiva, un trasvase al modo de los vasos comunicantes, al impregnarse Duncan de la poética levertoviana anterior a 1965. La importancia del sonido en su poesía ha derivado principalmente del contenido y no al contrario, como ocurre con los poetas proyectivistas. Aiken incide en que Levertov no ha estado interesada en juegos de palabras con anterioridad, sino en juegos con imágenes. Manifiesta también el autor la presencia de inconsistencias en los poemarios *Relearning the Alphabet* y *To Stay Alive*, motivadas por la supresión de la tendencia estética anterior de la poeta con la esperanza de conseguir mayor inmediatez.

Aiken concluye con el análisis de “To Stay Alive” y apunta que la forma orgánica implica ciertas dificultades cuando se pretende tratar temas de circunscripción política, puesto que la experiencia personal del poeta se traslada al dominio público. El crítico resuelve dicha contradicción de la siguiente manera:

How then [...] does a projective poet write a political poem, if such a poem is to be understood as an expression, not of the experience of a single poet-person, but of the experience of the polis? I would seem that the difficulty can only be mediated if the poet succeeds in transcending the personal and somehow embodying the experience of the polis as a whole in his work. But again it is evident that this can only be done if the poet can forget himself long enough to make the experience of the polis his own experience (Aiken, 1981; en L. Wagner-Martin, 1990: 146).

James E.B. Breslin (1984; en A. Gelpi, 1993) repasa los poemarios que Levertov ha publicado hasta el momento y fija su atención en las influencias poéticas estadounidenses que recibe Levertov. Destaca la importancia de William Carlos

Williams, Charles Olson, Robert Duncan, H.D. y Wallace Stevens como modelos poéticos para Levertov. Descubre también las constantes que conforman la poética de Levertov, como la presencia del realismo mágico en su poesía o la importancia del poder de la palabra para recoger la energía en el poema, en consonancia con la teoría proyectivista.

Inger Christensen (1985) ocupa un lugar esencial en los estudios levertovianos, al tratar la importancia del organicismo romántico en la obra de Levertov. Este acercamiento resulta muy interesante puesto que dicho organicismo implica un modo especial de percibir la realidad. El objetivo principal de un escritor que siga esta tendencia es reflejar en su obra la misma unidad que existe en el universo. Christensen ofrece la distinción entre “unidad orgánica” y “forma orgánica”. El concepto de “forma orgánica” se desarrolló hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX para expresar la estrecha relación existente entre forma y contenido. Sin embargo, la noción de “unidad orgánica” hace referencia a la armonía existente entre las partes que conforman el todo, pero éstas no necesariamente deben estar unidas. Christensen describe la relación entre ambas ideas. En primer lugar, la unidad orgánica contiene un todo en el que todas las partes están integradas. En segundo lugar, la forma de la mencionada unidad no viene impuesta desde fuera, sino que se crea desde dentro. En tercer lugar, ésta subyace en el proceso de crecimiento. Christensen cita, además, una metodología en tres pasos para abordar el estudio de la poesía. En primer lugar, averiguar cómo está dividido el poema. En segundo lugar, determinar la relación existente entre las partes y con el todo. Tercero, usar los resultados obtenidos para ofrecer un juicio crítico.

Christensen considera la teoría orgánica de Levertov y su relación con los poetas del siglo XIX y la poesía contemporánea. Explica, además, que la poesía de Levertov es orgánica porque las influencias que hay en su obra conllevan estas ideas orgánicas. La influencia más importante para este desarrollo del organicismo es el jasidismo, aunque también existen influencias de Carl Jung y conceptos tomados de la religión. Levertov también brinda importancia a la imaginación, que según ella es la capacidad de percibir analogías. El papel del poeta es, por tanto, el de descubridor de lo oculto, de visionario, de profeta. La influencia de William Carlos Williams,

Charles Olson y los poetas del Black Mountain College, en general, desembocan en esta teoría.

Christensen incide en el equilibrio que la poeta busca en su propia vida entre la razón y el sentimiento, la estética y las necesidades humanas. Se observan, además, distintas reflexiones sustanciales. En la poesía de Levertov, se aprecia la ley de los opuestos que coinciden en el universo y lo integran. Existe también una imaginería animal, en la que estos seres aparecen dotados de calma interior y sentido del propósito. Estos animales son sagrados. Igualmente, también apunta Christensen, que sólo a través de la mente o de la *inner vision* es posible alcanzar la verdad. El crítico señala que comúnmente se asocia la ciudad con la desintegración, mientras que los paisajes naturales se identifican con la unidad en la poesía de Denise Levertov. Por último, señala el autor, la habitación aparece como símbolo del interior del poeta o del interior de su mente. Asimismo, Inger Christensen lleva a cabo un análisis estructural de varios poemas, con el que concluye mediante la enunciación de tres temas principales presentes en la obra de Levertov: primero, la idea de que hay significado y unidad en la existencia; segundo, la existencia de una realidad desintegrada y sin sentido; y, por último, la escritura de poesía o la creación artística.

Richard Jackson (1986) sitúa la obra de Levertov en la tradición filosófica de Martin Heidegger y Jean Paul Sartre, al mostrar la importancia del vacío y la nada, elementos que acompañan al yo poético levertoviano. Jackson señala con acierto los poemas en los que Levertov deja al descubierto esa nada que acompaña la existencia del ser humano, como son, por ejemplo, “Say the Word”, “A Common Ground” o “The Presence”. Jackson centra su atención en la presencia del otro en el espacio del poema, dentro de las teorías del existencialismo heideggeriano. A la vez, intenta resolver la difícil relación temporal entre el complejo momento presente, el pasado y el futuro. La sucesión de instantes que conforman el presente, además de la capacidad del hombre de abstraer y alejarse a mundos atemporales oníricos e imaginados, junto con la acción manipuladora del hombre en el espacio, estructuran una poesía de reflexión sobre la historia, la política y la acción social. Jackson reflexiona igualmente sobre las últimas decisiones poéticas de la artista. El autor recalca la decisión de evitar la primera persona del singular en los poemas incluidos

en *Life in the Forest* y la importancia de la conciencia que cobra vida en el poema, ya sea una conciencia humana como la de cualquier otro elemento de la realidad.

Virginia M. Kouidis (1987; en L. Wagner-Martin, 1990) repasa las imágenes de agua y pozos que han podido conformar la idea literaria del pozo como fuente para la poesía levertoviana. Escritores de la talla de Emerson, Thoreau, Oppen, Dostoyevsky, Dickinson, Frost, Williams y Eliot desfilan por las páginas del trabajo. Kouidis señala que algunos de estos artistas interpretan el símbolo del agua de la misma manera que Levertov, mientras que otros en cambio ponen en juego implicaciones semánticas casi antonímicas. Sin embargo, parece imposible leer estas páginas sin acordarse exageradamente del peso de la obra de Antonio Machado en esta tradición que acaba de señalar Kouidis. La autora coincide con la tendencia generalizada de que la visión sociopolítica de Levertov se puede asimilar en su obra artística gracias a la creciente intensidad de su visión religiosa de la vida, del mundo y del arte poético.

Harry Marten (1988) ofrece la evolución poética de la escritora desde sus orígenes hasta el poemario *Breathing the Water* publicado en 1987. Este trabajo es un intento por parte de Marten de cohesionar las distintas aportaciones de otros críticos bajo una perspectiva personal que haga un seguimiento de la evolución poética de Denise Levertov. En realidad, el volumen ofrece una magnífica introducción para el estudiante que se enfrenta por primera vez a la ingente obra poética de Denise Levertov.

Peter G. Christensen (1989) sondea la influencia literaria de Chekhov en la poesía de Howard Moss y Denise Levertov. El interés de Levertov por Chekhov es puntual, sin embargo Moss se ocupa de Chekhov de una forma más deliberada y consciente. Levertov hace una interpretación de los cuentos de Chekhov más positiva, más llena de esperanza, mientras que Moss hace una interpretación más pesimista de sus obras dramáticas. Christensen recuerda que tanto Moss como Levertov muestran interés en su herencia rusa y en su trabajo polifacético. Levertov considera a Chekhov un optimista, moralista y visionario social, mientras que Moss lo contempla como un hombre pesimista. Levertov se decanta, como dice

Christensen, por las historias de Chekhov que conoció en su época adolescente porque le parecen más intimistas y reflexivas.

Keith S. Norris (1992; en R.R. Janssen, 1992a) estudia la obra poética de Levertov en el marco crítico posmodernista de Fredric Jameson y establece características que definen una poesía de corte posmoderno. Levertov, según Norris, escribe poesía viable en dos sentidos: en primer lugar, crea un espacio de exploración tanto personal como social y, segundo, establece conexiones que nos liberen de la soledad y la separación que abundan en la cultura actual. Para Levertov, el lenguaje poético puede reconocer y reproducir una multitud de imágenes del mundo actual, al mismo tiempo que conseguir un lugar seguro desde el cual criticar el mundo. De esta forma, Levertov ofrece una forma de jugar a este juego posmoderno y de identificar lo posmoderno en la secuencia histórica.

Norris toma conceptos aplicados de forma tradicional a la descripción de la obra poética de Levertov y los conecta con el posmodernismo: términos como *inscape* de Hopkins permiten a la poeta percibir lo esencial del mundo posmoderno, caracterizado habitualmente por la falta de forma. Si la lírica posmoderna debe reflejar el flujo constante del mundo contemporáneo, Levertov utiliza el término *apperception* en relación con el organicismo. El poema orgánico opera entre percepción y percepción, al mostrar cómo esta transición ha tenido lugar. Norris señala la necesidad que tiene el poema orgánico de crear una narrativa cambiante de conexiones como estrategia para sobrevivir en este mundo posmoderno. La organización tipográfica del poema es relevante. A este respecto, Levertov divide en secciones marcadas con números romanos, usa la cursiva para ofrecer determinada información, favorece la independencia de cada sección del poema, juega con los espacios interlineales. Se trata, en definitiva, de ser fiel a un proceso y de buscar una estructura de un mundo falto de la misma para el poema.

Hasta aquí se han ofrecido las principales aportaciones que estudian la creación poética de Denise Levertov como un proceso donde la imaginación y el sueño son fuentes de recursos literarios. La crítica menciona la constelación de influencias literarias presentes en el verso de Levertov. El objetivismo, el romanticismo y el posmodernismo emergen en estos estudios. Se analizan imágenes



y símbolos de su poesía en relación con las tendencias literarias dominantes en la escena poética angloamericana. La percepción emerge en algunos estudios que describen la poética levertoviana, enlazando con teorías orgánicas, aunque sin recibir la atención merecida.

### 4.3. La poesía política y la percepción en la obra de Levertov

La presencia constante de elementos tomados de la vida cotidiana en la obra de Denise Levertov lleva a la poeta a incluir asuntos políticos y sociales de su tiempo y su activismo en contra de la guerra del Vietnam en su poesía. El creciente protagonismo de estos temas en su obra finalmente lo convierten en un rasgo definidor de su obra. La entrevista de E.G. Burrows es un buen ejemplo de la importancia que tenía para la poeta el compromiso personal y público con las injusticias sociales y políticas:

EGB: Has there been a decided effect on your artistic life from being involved in this sort of activity? [compromiso político canalizado a través de su filiación con una organización de no violencia]

DL: In some way it's the other way around. I have found myself as a poet, long before this particular involvement, saying things in poems which I think have moral implications. I think that if one is an articulate person, who makes certain statements, one has an obligation as a human being to back them up with one's actions. So I feel that it is poetry that has led me into political action and not political action which has caused me to write poems more overtly engaged than those I used to write (Burrows, 1968; en J.S. Brooker, 1998: 30-31).

En este sentido, Jean M. Hunt (1969) al analizar *The Sorrow Dance* estudia poemas con carga política como son “Olga Poems”, “Eichmann poems” y los “Vietnam poems”. Aquellos de temática belicista comportan un cambio formal, que se observa, principalmente, en que los esquemas de colores brillantes desaparecen, para convertirse en un color gris descompuesto en múltiples matices. Aunque la discusión estética no tiene cabida para Levertov en estos poemas, puesto que la imaginación y los sueños se han visto contaminados por la guerra, hay nuevos patrones formales que estructuran la composición poética. Crunk (1967) coincide con Jean Hunt en la idea de que los poemas de temática política tienen un tono privado, personal y, en consecuencia, distinto de otros poemas contemporáneos a ella, más nihilistas en sus consideraciones. En esencia, estos poemas reclaman la necesidad de actuar y de tomar partido. Su poesía comprometida invita, por tanto, a abandonar la pasividad. Hunt insinúa que, aunque Levertov rechace la poesía confesional, en “Olga Poems” se aprecia una autenticidad biográfica que no había aparecido en su obra hasta el momento, al igual que cierta tensión, producto de una nueva forma de

contemplar la vida sin serenidad. Si bien esta secuencia de poemas ha atraído el interés de la crítica, ambas afirmaciones resultan inquietantes. En mi opinión, la autenticidad biográfica no es un fin en sí mismo y los datos “biográficos” utilizados en el poema sirven un propósito poético. Como afirma Linda Wagner-Martin, “Levertov has used much visual detail, so that seeing has been important to the reader in the course of the poem” (Wagner-Martin, 1967: 113). En definitiva, creo que los poemas de temática política y social sirven como ejemplo de poemas con tensión y sin serenidad a la hora de contemplar la dificultad de mantenerse vivo en la realidad atroz que provoca la guerra.

Wendell Berry (1970) afilia la poesía de Levertov, junto con la de Roger Ammons y Gary Snyder, a la tradición británica y americana de la *nature poetry*. Este trabajo establece una relación literaria común a ambos países angloparlantes, e inaugura un acercamiento a la obra de Levertov que hoy día aún se mantiene vigente con el rótulo de *poesía ecológica*. No obstante, este trabajo contiene una digresión poco afortunada anclada en ideas de corte panteísta o religioso que denuncia el daño ecológico infligido a la naturaleza, pero significativa como ejemplo de una forma de crítica literaria propia de la década de los sesenta que se implica política y socialmente. Volviendo al término en cuestión, Berry explica en primer lugar que aplicará la expresión a poetas “who seem to me to have turned to the natural world, not as a source of imagery, but as subject and inspiration [...]. With those men nature was of primary interest; by seeing into its life they intuited the presence of a shaping and sustaining spirit within it” (Berry, 1970: 401). Los poetas británicos amparados en esta corriente serían, en orden cronológico, Geoffrey Chaucer, Andrew Marvell, Henry Vaughan, Traherne, William Blake, William Wordsworth, Gerard Manley Hopkins, D.H. Lawrence. Por su parte, los poetas americanos serían Walt Whitman, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound, Robert Frost y Theodor Roethke. Además de este sorprendente listado, Berry añade aún dos grandes influencias. En primer lugar, la poesía oriental o el haiku y, en segundo, la prosa de Henry David Thoreau. No es de extrañar que estos nombres se asocien a la estética de Levertov constantemente, además de los ya mencionados Rainer Maria Rilke y W.H. Yeats. Asimismo, se comienzan a incluir poetas que escriben en francés como Jules Supervielle y Eugene Guillevic, en ruso, como Marina Tsvetayeva y Boris

Poplavsky, o en bengalí. También ejercen gran influencia en la poeta los cuentos jasídicos de Martin Buber.

Para Berry, la poesía natural surge de un estado mental de adoración, de culto o veneración ante la presencia de un misterio, de una divinidad en el mundo que el hombre no entiende completamente, o debido a las actitudes de maravilla, asombro o humildad que provoca la creación. Sin embargo, Berry muestra otra tendencia que se debe distinguir de la primera, llevada a cabo por poetas como John Donne, Pope o Shelley, que usaban la naturaleza como metáfora de las abstracciones mentales. La autora apunta el paso histórico desde el politeísmo al monoteísmo, y defiende que hay que volver la espalda a ambos. Se debe, en su lugar, extender la conciencia para que ésta permita sentir una experiencia de armonía, de intimación con lo divino, que reconduzca las mentes humanas al *animismo* –experiencia de unidad perdida al romper cada individuo con su propia conciencia–. La idea más personal de Berry apunta que la poesía es un medio para alcanzar dicha unión, al ser ésta un poder de mediación entre la naturaleza y la conciencia del hombre individual. No obstante, creo que la crítica literaria aún tiene una deuda no saldada con las influencias literarias de origen hispanohablante que Levertov despliega en su obra. Muy especialmente, escritores de la talla de Garcilaso de la Vega, Francisco Quevedo, Federico García Lorca, Antonio Machado, Octavio Paz, Pablo Neruda y Nicanor Parra influyeron de diversas formas en la poesía de Levertov.

Cary Nelson (1975; en A. Gelpi, 1993) señala que la poesía primera de Levertov se mantiene al margen del compromiso político porque tales hechos únicamente resuenan en la distancia de lo contado en el poema. Este mismo artículo está recogido en Cary Nelson (1984). El autor destaca que Levertov pretende llamar la atención sobre la inutilidad de las palabras a la hora de describir la crueldad que ha visto en Vietnam. No obstante, la poeta tiene el deber ético de utilizar las palabras en el poema para acomodarlas de alguna manera a las atrocidades que tiene que transmitir al lector. De esta forma, la pretensión de la poeta es la de establecer un puente entre el horror de la guerra y la felicidad de la paz, puesto que ambas coexisten en la realidad. Sin embargo, la metáfora del puente sirve para describir en mayor profundidad el poemario de Levertov. En él la artista ensaya un puente que

relacione la realidad con el poema, la palabra con el hecho y su percepción desenfocada por la crueldad de la guerra con la dificultad de encontrar palabras que reflejen los hechos atroces de la matanza de civiles. Contrario, seguramente, a la opinión de Charles Altieri (1980; en A. Gelpi, 1993), Nelson se expresa con respecto a los poemas de temática política de la siguiente manera: “The Vietnam poems most likely to survive are those that emphasize not moral outrage at the private suffering so easily visible in televised images but the very translucence and inaccessibility of those images” (Nelson, 1975; en A. Gelpi, 1993: 165).

Por su parte, Peter Middleton (1981) vierte reflexiones muy interesantes sobre el cambio que ha tenido lugar en la poética de Levertov debido a la intromisión de la guerra como tema en su poesía. También señala la peculiaridad de la poética levertoviana debido a su trasfondo literario, donde se combina el modernismo con el posmodernismo, a través de su atención a la experiencia inmediata. Middleton establece que el problema poético surge cuando su sentido del deber social la lleva a querer expresar nociones más abstractas. Middleton manifiesta que el conflicto poético aparece cuando la faceta más malvada y cruel del hombre se hace evidente, porque la autora no sabe encajar esto en su poesía. El autor profundiza y amplía esta idea al explicar que la poesía de Levertov escrita durante los años cincuenta fusiona ambas tendencias. Es decir, la poeta busca, por un lado, la revelación asentada en su propia experiencia, no en la herencia de tradiciones literarias y, por otro lado, usa metáforas fundamentales de la poesía modernista, pero siempre con un significado propio añadido por ella, como son la luz, la roca, el árbol, el pájaro y la araña.

Las características estilísticas de su poesía temprana residen en la creación de un verso flexible y controlado, que evita alteraciones en la sintaxis dislocada o incompleta. El principal logro de esta época es el uso de la ruptura del verso en combinación magistral con imágenes y sonidos. El estilo poético originario no es apropiado para el tratamiento de temas históricos, puesto que éstos no derivan necesariamente de la experiencia personal. De este modo, Middleton apunta que después de la publicación de *The Sorrow Dance* la autora sufre un estancamiento, que resuelve posteriormente con el uso de una forma abierta compuesta por una serie de unidades poéticas. Se observa un cambio en el estilo, al foguearse con nuevas

formas largas y sustituir el ritual de sus comienzos por la ideas de la revolución social.

El autor señala que Levertov parece volver al gusto modernista por el modo impersonal de la máscara, además de virar ligeramente hacia conceptos abstractos, dejando las impresiones físicas un tanto relegadas. La sensación de obligación social de Levertov se fragua en el poema como si su opinión y sus palabras tuvieran el rango de verdad. Middleton muestra poemas de descubrimiento en los últimos volúmenes, aunque alternados con otros programáticos surgidos de ese sentimiento de obligación. El autor concluye que *Life in the Forest* apunta hacia una nueva era en la poética de Levertov, al contener poemas que tratan tanto sus opiniones personales como observaciones más intelectuales, pero donde los más logrados son aquellos poemas oníricos, por ser más exploradores. En este poemario, el yo poético deja de ser modernista y posmodernista, al prescindir del uso de la máscara y del confesionalismo.

Paul A. Lacey (1985; en A. Gelpi, 1993) se ocupa de la difícil reconciliación entre la poesía y la política, y lleva a cabo una reflexión teórica acerca de la poesía política. Lacey vuelve la mirada hacia la literatura clásica, en la que tal problema no existe debido a las dos funciones casi únicas de la literatura: *prodesse et delectare*. Cualquier tema tenía cabida en esta clasificación. La épica trataba temas intrínsecamente políticos de forma didáctica. La teoría separaba de manera radical el estudio de las formas literarias del estudio del contenido, puesto que se estimaba que la forma sólo era la decoración del contenido. La retórica se hacía cargo de los temas de índole política, mientras que la poesía se dedicaba de manera exclusiva a la expresión lírica de la intimidad.

Lacey expone dos motivos causantes de las dificultades entre poesía y política. El surgimiento, por un lado, de dos facciones políticas enfrentadas de forma legítima para llegar al gobierno y, por otro, el comienzo del debate político en el ámbito literario, cuando en el romanticismo los poetas empiezan a expresarse políticamente en un formato poético lírico, dedicado tradicional e históricamente a la expresión de la intimidad. Paul Lacey señala ambas modalidades líricas en la obra de Levertov. Lacey afirma: “For Levertov, deep knowledge has to be known *in the*

*body*, literally incorporated. Even memory is bodily knowledge for her” (Lacey, 1985; en A. Gelpi, 1993: 157). El concepto del cuerpo en la poesía de Levertov se reconoce en frases de este estilo en distintos trabajos, pero parece que la crítica se ha olvidado de la importancia cardinal de esta noción de forma continuada en los casi cincuenta años de labor filológica.

El ejemplo poético de W.B. Yeats aparece en John Felstiner (en D.W. Middlebrook & M. Yalom (eds.), 1985). El autor compara la poesía de Levertov con los versos de Yeats. También Lorrie Smith (en L. Trawick (ed.), 1990) menciona la divergencia levertoviana de la tradición literaria política dominante, representada por Yeats. Felstiner señala que Yeats da un tratamiento distinto a los poemas políticos porque éstos destilan orgullo, mientras que Levertov se avergüenza de la existencia de conflictos armados. Felstiner marca un cambio ideológico en la crítica que se ocupa de la obra de Levertov. El crítico señala la evolución desde los poemas de temática política hacia fragmentos líricos donde abundan términos del tipo *faith*, *hope*, o *love*, con la intención de despertar la conciencia del lector a través de la poesía, nunca a través de la imitación de los horrores bélicos.

Lorrie Smith (1986) reflexiona sobre la evolución del contenido, los temas y la forma en la poesía política de Levertov. Explora sus versos e indica que antes de la publicación de *The Sorrow Dance* Levertov no había mostrado su inclinación política, mientras que todos los poemarios posteriores a éste contienen poemas de temática política. En su opinión, Levertov evolucionó desde una poética inmanente hacia un activismo radical que la forzó a escribir en un estilo didáctico, sin sacrificar su lirismo, en oposición con las teorías expuestas por Lacey (1985; en A. Gelpi, 1993), Felstiner (en D.W. Middlebrook y M. Yalom (eds.), 1985), Altieri (1980) y Rosenfeld (1976). Además, añade que este cambio sólo se aprecia en el contenido, y no en el aspecto formal. Smith advierte que la poesía prepolítica de Levertov muestra el lado bondadoso del universo, y contempla el lado siniestro como la ausencia de compasión, porque aún no se había enfrentado los horrores de la guerra. Smith avanza que la convivencia de lo malvado y lo bondadoso se aprecia al final del recorrido poético de Levertov.

El volumen levertoviano titulado *The Sorrow Dance* significa, según la interpretación de Smith, el descubrimiento de la impropiedad de su poética visionaria para describir los hechos políticos. Señala la importancia de las imágenes de visión nublada en el poemario y el lenguaje distorsionado como expresión de la violencia de la guerra. El activismo político plantea dilemas a Levertov, porque el conocimiento de la influencia de la historia en el momento presente no siempre resulta tan manifiesto para los sentidos de la poeta. En consecuencia, Levertov encuentra dificultades para sintetizar la realidad percibida a través de la visión poética con la historia. La reacción poética inmediata frente a la guerra es la visión de una poesía maniquea, donde se anulan sus sentidos: “her political awakening is equivalent to a fall into the world of experience outside her direct line of vision and beyond her control as a poet” (Smith, 1986: 217). En definitiva, Smith admite que Levertov no encuentra el equilibrio entre lo lírico y lo didáctico en este poemario, porque la balanza poética se inclina en exceso hacia la duda y al enfado, ignorando la celebración anterior.

*Relearning the Alphabet* significa el intento poético de modificar su actitud previa y buscar nuevas estrategias poéticas, en concreto, nuevas formas y un lenguaje que contenga tanto la maldad como la bondad. Este volumen también se constituye como un campo de pruebas donde digerir la existencia de la guerra, pero estos intentos acaban en parálisis y derrota. Smith se aplica en el análisis del poema homónimo para destacar el experimento lingüístico que lleva a cabo Levertov, como medio para poner fin al silencio y a los malos sentimientos previos. La autora destaca que este poema recuerda al gusto por la cábala de su padre y al experimento de *Kora in Hell* de Williams, al asociar libremente las letras del alfabeto en el poema, despertando y transformando los poderes poéticos.

En el siguiente poemario, titulado *To Stay Alive*, hay un giro hacia la poética anterior a *Relearning the Alphabet* porque aparecen de nuevo sentimientos de oscuridad y paradoja en un volumen dedicado por completo al conflicto político. Para Smith es representativo el poema extenso “Staying Alive” porque su forma recuerda a *Paterson* de Williams en la combinación de géneros como prosa, conversaciones, cartas, documentos públicos o diarios. En cuanto al contenido, Smith



apunta que esta forma caleidoscópica permite a Levertov meditar sobre la historia, el futuro y el presente. Sin embargo, el mayor logro de este poema, según la autora, reside en el redescubrimiento que hace Levertov de su poética previa y la superación de la dualidad casi irreconciliable de los poemarios anteriores. Se trata de la integración de lo personal y lo político, en definitiva, de la integración de lo lírico y lo didáctico.

Smith apunta que el volumen *The Freeing of the Dust* ha permitido a Levertov renovar las imágenes y temas que parecían irreconciliables con anterioridad, gracias al viaje que hizo la poeta junto con Muriel Rukeyser al norte de Vietnam. Este poemario comporta un cambio significativo, debido a que el testimonio poético se transforma en el relato de un testigo ocular que recobra la confianza en su visión. La consecuencia principal de esta nueva serenidad es la construcción de un puente que una el conocimiento de la existencia del mal con su deseo ferviente por la paz, dado que para estos conceptos no es posible la síntesis.

Los dos últimos poemarios que analiza Smith son *Candles in Babylon* y *Oblique Prayers*. Ambos comparten la aparición progresiva del elemento místico en su poesía y la recuperación de la confianza y del optimismo. Smith describe el primero de ellos como el portador de la experiencia y de la sabiduría. *Oblique Prayers*, por su parte, atiende al resurgimiento de la celebración de la naturaleza y la inmanencia. Smith mantiene que las galas poéticas de este poemario han perdido la inocencia de las primeras celebraciones de la poeta, puesto que ahora ya es consciente de la maldad existente. Smith menciona, como conclusión, la evolución personal de Levertov desde el agnosticismo hacia la fe cristiana.

Estos dos poemarios también son analizados por Joan Dargan (1986; en L. Wagner-Martin, 1990). Esta autora hace hincapié en los cambios en la técnica poética provocados por la dimensión política, que se hace eco en la poesía estadounidense contemporánea en general, y en la obra de Levertov en particular. Dargan llama la atención sobre la estrecha relación histórica existente entre poesía y política en Estados Unidos. Sin embargo, señala que desde la Segunda Guerra Mundial se produce un distanciamiento entre los poetas estadounidenses y el gobierno:

This dilemma is reinforced by at least two of the possibilities of expression open to poets: (1) if one uses the images of a cheap, insensitive culture –even to grotesquely exaggerate them, condemn them– one nonetheless reproduces those images and perpetuates them; and (2) if one attempts to emphasize with others or imagine possible catastrophes with the hope of alleviating or preventing suffering, one violates another’s experience or sensationalizes one’s own predicament and, without meaning to, provides a form of self-congratulation, evidence of one’s sensitivity. In both possibilities, the potential to flatten or polemicize poetic language is great (Dargan; en L. Wagner-Martin, 1990: 237).

La autora marca diferencias entre la poesía de autores nacidos en países castigados por los conflictos armados y los poetas estadounidenses que carecen de esta vivencia. Dichas diferencias tienen solución en las palabras de Czeslaw Milosz que transcribe Dargan. Para Milosz, aquellos poetas que no han experimentado los conflictos bélicos deben ser conscientes del hecho de que la civilización es de naturaleza arbitraria y que la dimensión política en poesía es un compromiso fundamental para expresar la realidad y la verdad a través de la palabra. Distingue, además, entre escritores que no reflejan ideas políticas en su arte, aunque sí pueden hacerlo en su vida, y los que impregnan la poesía de compromiso político, como es el caso de Denise Levertov. En su opinión, el propósito que tiene Levertov de reflejar las situaciones de violencia provoca un cisma que distancia al hombre de la naturaleza. En este caso, el verso de Levertov se escinde entre aquello que se muestra como producto de la imaginación y lo que se muestra como experiencia vivida. En este sentido, Dargan resalta, Levertov manifiesta que sumergirse en el yo no soluciona la amenaza a la existencia del mundo y del hombre, de ahí que apunte la poeta que sólo la imaginación permite distanciarse al hombre de sí mismo. Lejos de solucionar el problema, al menos esta actitud lo hace evidente. Concluye con una serie de características comunes a los poetas estadounidenses comprometidos. En concreto, la existencia de una tensión en la poesía que consolida la integridad artística y personal en primer lugar. En segundo lugar, dicha tensión se refleja en el uso mezclado de géneros. Tercero, los poetas estadounidenses vuelven sus ojos hacia los esfuerzos poéticos de autores extranjeros. Dargan ofrece, en cuarto lugar, un argumento feminista basado en la idea de que las mujeres poetas son más libres al enfrentarse a estos dilemas por carecer de una tradición que las limite. Por último, añade que tanto Levertov como Forché pertenecen a una corriente integradora del

lenguaje coloquial con un compromiso con la justicia social que trasciende las barreras de lo nacional.

Por su parte, Jerome Mazzaro (en L. Wagner-Martin, 1990) se ocupa de todos los poemarios escritos en clave política publicados hasta el momento. Sin embargo, este estudio es relevante por la enumeración de distintas influencias culturales, como D.H. Lawrence, Henri Bergson, Pierre Teilhard de Chardin, Alfred Russel Wallace, Carl Ke Réyi y Jane Harrison.

El objetivo del estudio de Audrey T. Rodgers (1990) radica en demostrar que, a pesar del cambio formal que Levertov experimenta al emigrar a Estados Unidos, hay una continuidad en su poesía, tanto en la temática como también en el uso de imágenes, efectos sonoros y metáforas. En definitiva, pretende matizar expresiones generalizadas del tipo “Denise Levertov escribió una poesía neorromántica en Inglaterra” y quiere demostrar que, ya en su primer libro de poemas, se observa el germen de muchas cuestiones tachadas como típicamente americanas con demasiada ligereza. Rodgers señala que en los primeros poemas ya se observa su debilidad por el encabalgamiento y la rima interna. Pero lo más llamativo, según Rodgers, es la recurrencia de imágenes, esquemas y actitudes hacia la naturaleza y hacia la intimidad del yo, junto con una predilección por el material bíblico y mítico.

Rodgers presta atención al último volumen publicado hasta el momento, *Candles in Babylon*, y demuestra con algunos poemas que el paisaje, tanto urbano como natural, refleja la experiencia íntima del hablante, de un yo poético solitario cuyas vivencias se desvelan oscuras con frecuencia, desordenadas por el hombre. Por supuesto, la temática de la guerra ofrece continuidad desde los comienzos. Abundan imágenes del caos, la oscuridad y la muerte causada por la violencia de la guerra. Otra característica común, según revela el autor, es el contraste que ofrecen los opuestos. Hay elementos como la luz y la oscuridad, el sonido y el silencio, el hombre y la naturaleza o la vida y la muerte, que no siempre aparecen reconciliados ni en sus primeros poemas ni en su poesía actual, aunque siempre se muestran equilibrados de tal forma que evite elegir uno de ellos.

Para Joan Hallisey (1986b), Levertov no acaba de sentir que pertenezca a ningún lugar ni a ninguna religión, de ahí que la tache de “peregrina” en un sentido religioso, a la vez que una extraña o extranjera en cualquier país. Hallisey apunta que Levertov está realizando una especie de viaje por su propia vida, a modo de exploración, de búsqueda, animado por la ideología religiosa. Para la autora, Levertov ha manifestado sentirse extranjera en Estados Unidos, Inglaterra y Gales, a la vez que ha sentido el afecto de miembros de las tres culturas. Según Hallisey, ése es el motivo de que aparezca el tema del viaje con tanta prontitud en su obra poética. Por un lado, toma estos temas e imaginería de la Biblia. Son buenos ejemplos el motivo de la expulsión de Adán y Eva del paraíso como metáfora del comienzo de la vida al peregrinaje o como el final de la infancia. Por otro lado, una fuente de crucial importancia son los cuentos de Bunyan y de Andersen, junto los relatos jasídicos de Martin Buber, cuya ideología adquiere tantísima relevancia en su obra. Hallisey se detiene, además, a estudiar la elegía como una forma de peregrinaje espiritual que se realiza al percibir la pérdida de alguien cercano.

Joan Hallisey recuerda que Levertov afirma que en sus primeros poemarios el tema del viaje es más metafórico que mítico, pero aduce que la progresiva evolución hacia el mito la coloca en la tradición americana del poeta visionario. Asimismo, reflexiona sobre la relación existente entre su posición intelectual y religiosa, además de cómo afecta ésta a su obra y su vida. La investigadora recuerda que Levertov heredó de sus padres el compromiso religioso múltiple a la vez que el compromiso político, de manera que la artista aúna dos dimensiones opuestas en la tradición visionaria americana. Primero, responde de forma profética a la tecnología y al progreso y, segundo, fusiona el lirismo con el compromiso sociopolítico. Hallisey discrepa de Cary Nelson (1975; en A. Gelpi, 1993) respecto a la idea de que el misticismo de Levertov dista mucho del mundo real. De ahí que Hallisey añada que la gran influencia del jasidismo en la poesía de Levertov impide este distanciamiento. Además, utiliza la teoría de la conciencia unitiva expuesta por el psicólogo Abraham H. Maslow, según la cual ésta aparece durante experiencias elevadas, que tienen lugar en momentos de la vida cotidiana gracias a una iluminación sagrada. No es la primera vez que se compara la obra de Levertov con la de Emerson (Sutton, 1976), pero ahora Hallisey señala tres zonas de coincidencia. Primera, la posibilidad de la

civilización en conflicto; segunda, correspondencias entre las vertientes espirituales y religiosas en el drama histórico; y, por último, la espontaneidad de la visión como un elemento esencial para recorrer el camino. Unos años más tarde, Joan F. Hallisey (1990) vuelve a poner el acento en la enorme influencia que han ejercido sobre Denise Levertov no sólo Martin Buber, sino también Emerson y Carl Jung, y traza influencias concretas.

Otra autora que estudia la poesía política de Levertov es Denise Lynch (1987), para dar testimonio de las dos voces coexistentes en su obra: la del terror y la del deleite, armonizadas en los poemas contenidos en *Candles in Babylon*. También observa Lynch la alternancia de la voz pública *we*, que implica la integración de la poeta en una comunidad, al mismo tiempo que da la sensación de que hay un grupo hablando en el poema. Otro aspecto de la aparición del *we* es la referencia a la progresiva separación del hombre del seno de la naturaleza, debido al surgimiento de la guerra y la tecnología. Denise Levertov celebra tanto lo bueno como lo malo existente en la tierra, aunque la violencia, especialmente la amenaza de la era nuclear, destruye el lirismo en su poesía, según relata Lynch. Varios poemas incluidos en el volumen recurren al sueño para imaginar la supervivencia a un cataclismo nuclear. Sin embargo, la vena más intimista se aprecia en los poemas donde se manifiestan la rendición ante la destrucción por un lado, y la esperanza en que los conflictos se solucionen por otro. Lynch apunta que la esperanza se basa en su creencia de que todas las cosas están conectadas, junto con la idea de la forma orgánica. Lynch desgrana, además, las consideraciones de Levertov sobre la poesía y los poetas. Levertov considera la poesía como una herramienta fundamental en la comunidad y encuentra al poeta con una función social. Lynch afirma que Levertov es capaz de sintetizar la muerte y el dolor como partes de la vida. Para concluir, la autora dota a Levertov de visión espiritual como un medio para guiar a la comunidad del siglo XX, y utiliza la meditación y los sueños como instrumentos para satisfacer las necesidades de la comunidad.

La valía estética de la poesía política de Levertov es defendida por Kerry Driscoll (1986), además de criticar contribuciones como las de Alvin Rosenfeld (1976). Driscoll analiza los primeros volúmenes y describe la evolución de la poesía

levertoviana desde la evocación sensitiva de las primeras composiciones hasta la protesta social. También incide en nociones citadas con anterioridad, por ejemplo la visión que tiene la poeta de la vertiente política en poesía como algo que no se puede desligar de ella como individuo. Driscoll enfatiza que para Levertov el significado de “política” es muy amplio. A continuación, Driscoll expone que Levertov estructura sus poemas en torno a conceptos opuestos y la labor de la poesía es acabar con la apatía y la indiferencia. Propone, además, que Levertov ya tenía ideas políticas antes de la guerra del Vietnam. Poemas como “Listening to Distant Guns” y “Christmas 1944”, incluidos en *The Double Image*, confrontan el yo y la situación histórica. Asimismo, el poema “Beyond the End”, en *Here and Now*, expresa que sólo un acto de voluntad puede establecer un puente entre estas dualidades. Sin embargo, el poema que más requiere la atención de la autora es “Three Meditations”, en *The Jacob’s Ladder*, en el que demuestra la ausencia de línea divisoria entre lo personal y lo político. Para concluir, Driscoll afirma la preocupación constante de Levertov por preservar la vida y reverenciarla. Para ello, el hombre debe permanecer humano y ser consciente de las implicaciones de los hechos que tienen lugar más allá de nuestra experiencia inmediata.

En la misma línea que John Felstiner (en D.W. Middlebrook y M. Yalom (eds.), 1985), Sandra M. Gilbert (1985; en A. Gelpi, 1993) incide en el giro poético de Levertov hacia la esperanza y el amor como medio para superar los conflictos. Según Gilbert, los versos de Levertov, plagados de rabia, gritos y exclamaciones, van en contra de su propia poética, mientras que aquellos escritos desde lo que ella denomina el “revolutionary love” (por influencia de Pablo Neruda), conforman la mejor poesía política de la autora. Un ensayo reincidente en la temática de la *poesía revolucionaria* es el de Nancy J. Sisko (1986) en el que se ocupa del análisis del poemario *To Stay Alive*. El argumento de mayor trascendencia trata la existencia de un dilema en el poema “Staying Alive”: Levertov se desvirtúa a sí misma y a su poesía porque, debido a su condición de poeta, cree que no puede centrarse exclusivamente en la revolución. Además, en momentos en los que se deforma el lenguaje con tanta facilidad, Levertov siente que la poesía no va a ayudar en mucho a esa revolución. Sisko se centra en la figura de su hermana Olga como una gran revolucionaria.

Gilbert celebra que Levertov se mantenga firme en la estética del disfrute, el placer y el deleite a pesar de la época de angustia que le ha tocado vivir. Gilbert señala la importancia del hogar para que la poeta se sienta segura y reconfortada, además de mencionar tareas de ama de casa, cuya realización comportan placer y un sentimiento de admiración por lo misterioso y trascendente implícito en su práctica. También presta atención a la figura del hijo en relación con el de la madre encargada de la casa. Gilbert menciona, además, los poemas de amor sexual marital, donde comienza a hablar de la imposibilidad de la unión de dos personas distintas. Desde este análisis, se dirige hacia el tratamiento de poemas donde dos personalidades distintas dentro de la misma poeta se adueñan del discurso poético. En esta exploración es donde los poemas más citados por la crítica feminista aparecen de nuevo. La autora mantiene su atención en la poética de celebración de Levertov, y expone que el festejo depende de su capacidad para esperar con paciencia que el hecho esperado surja, como ocurre en aquellos poemas en los que la poeta aguarda la llegada de su musa o de la inspiración. En mi opinión, este escrito de Gilbert establece un puente entre los estudios que se ocupan de la vertiente política de Levertov y la vertiente de análisis más inspirada por la terminología feminista.

Por su parte, Lorrie Smith (en L. Trawick (ed.), 1990) se ocupó de iluminar las relaciones poéticas entre Denise Levertov y Adrienne Rich desde un nuevo ángulo. Para Smith, la poesía política de Rich y Levertov está basada en la forma dialógica. La autora estima que el uso del diálogo es una solución tanto formal como ética, y señala que ambas poetisas experimentan con formas dialógicas distintas para ampliar sus propias capacidades y las de sus lectores a la hora de empatizar y cambiar. Ambas poetisas yuxtaponen dos o más voces, responden a fragmentos de otros escritores o hablantes y apelan directamente al lector o interlocutor. El diálogo desemboca en una poética centrada en el proceso y en el descubrimiento de las necesidades políticas.

Lorrie Smith señala que Levertov y Rich ven el diálogo como una fuerza de transformación de la sociedad. En definitiva, el poeta dirige su poesía para favorecer un intercambio con el lector y prescinde de un tono de superioridad. La autora menciona, entroncando con la corriente principal en esta década, que Levertov

pretende reconciliar su conocimiento de la existencia de la angustia con la *aesthetics of presence* mediante una solución basada tanto en la ética personal como en la fe cristiana. Además, no se olvida de los poemas de temática amorosa, donde ya se establecía un diálogo con la presencia del amado. Para la autora, sus poemas sobre la naturaleza buscaban acercar la realidad al alma, así como sus poemas de temática política establecían un diálogo con las partes contendientes. En estos versos políticos surgen voces contrapuntísticas, parálisis del habla o inhabilidad para descubrir el conocimiento a través del diálogo. Tal diálogo, Smith insiste, afecta tanto a la dimensión social como a la religiosa y comporta un modo de comunicación ideal entre humanos y con la materia divina. Resalta que, para Rich y Levertov, la ruptura del diálogo provoca estancamientos políticos, concebidos como el yo atrapado en la subjetividad o la incapacidad para imaginar o empatizar con los otros. De ahí que el silencio sea tan importante como el diálogo. Apostilla Smith que la imaginación dialógica es esencial para la poesía política, puesto que el diálogo representa los valores morales, éticos, y lingüísticos que mantienen una visión regenerativa de la sociedad. Lorrie Smith elogia a ambas poetisas por su renovación de una tradición literaria agotada y la revitalización de la relación poesía-política en Estados Unidos.

La dimensión política de la obra de Levertov es objeto de estudio en los noventa en un trabajo de Marjorie Perloff (1996). Se ocupa especialmente de la relación epistolar entre Levertov y Duncan. Además, explica las diferencias éticas y estéticas que surgieron entre ellos a raíz del compromiso levertoviano con el conflicto de Vietnam. A. Gelpi y R. Bertholf (2004) editan *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*, volumen que recoge la relación epistolar entre Levertov y Duncan, y que, sin duda, ofrece ingente cantidad de información para profundizar en la estética y la ética de ambos poetas. No obstante, Christopher MacGowan (1998) fue pionero en este tipo de trabajos con *The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams*. Estas compilaciones dan muestra de una labor filológica de rigor y seriedad, además de ofrecer información fundamental tanto para el lector como el crítico.

Otro autor que presta atención a la dimensión política de su poesía es Michael True (1992). El crítico enmarca con acierto la tradición de compromiso político en



escritores norteamericanos y subraya que Levertov reclamaba la revitalización del lenguaje como único medio posible para el cambio social. Subraya la queja de Levertov sobre la retórica viciada de la Guerra Fría y la doble moral. True puntualiza los ecos poéticos en la obra de Levertov de autores como Rainer M. Rilke y George Orwell. Michael True (1995) describe la implicación política de escritores y artistas estadounidenses desde la fundación del país hasta la actualidad. Desfilan por sus páginas los poetas comprometidos de la segunda mitad del siglo XX, pero es especialmente significativo que titule el libro con un verso de Denise Levertov: *An Energy Field More Intense Than War. The Non-Violent Tradition and American Literature*.

Como se ha podido comprobar, el estudio de la poesía de temática política de Levertov se encasilla principalmente en el debate sobre si sus versos mantienen la calidad lírica que caracterizaba la denominada “poesía de la inmediatez”, junto con el análisis de las imágenes y los símbolos utilizados. En mi opinión, Levertov escribe poemas de temática política que carecen de la calidad a la que tiene acostumbrados a sus lectores, pero también crea poemas políticos preciosos. La percepción recibe la atención de la crítica, cuando ésta descubre que el cuerpo del sujeto lírico presenta patologías derivadas de la injusticia que le toca vivir, o reconoce la imposibilidad de llevar a cabo ciertos procesos fisiológicos.

#### **4.4. La poesía de Levertov desde la perspectiva ideológica del género**

La serie de estudios descritos a continuación forman parte del análisis feminista que eclosionó en Estados Unidos durante la década de los setenta y la precedente, y que afectó, como resulta evidente, al campo del análisis literario. La gran mayoría de estos estudios se centran en detectar los rasgos distintivos de la poesía de *woman poets*, “mujeres poetas”. Muchas de estas aportaciones evalúan la producción de estas poetas de manera conjunta desde el punto de vista de la crítica a la conciencia y al mito.

George Bowering (1971) inaugura la década con un ensayo feminista. Bowering se refiere a Levertov como la poeta que encabeza la nómina de las mejores mujeres poetas de Estados Unidos, y situada además, con respecto a una lista heterogénea, entre los cinco primeros puestos. En opinión de Bowering, sólo dos mujeres poetas son marcadamente relevantes en la historia de Estados Unidos: Anne Bradstreet y Emily Dickinson, aunque también menciona a vuela-pluma a escritoras como H.D., Marianne Moore, Gertrude Stein, Edna St. Vincent Millay, Marya Zaturenska y Amy Lowell.

El crítico describe la obra de la poeta en torno a varias características. En primer lugar, para Levertov la poesía es una religión en sí misma. Además, apunta que los antepasados de la poeta, pertenecientes a religiones tan distintas, representan a la perfección la idiosincrasia de la poesía estadounidense en las décadas previas. Asimismo, destaca la atención especial que Levertov presta a la naturaleza como medio para tratar sentimientos más abstractos, y la compara con Thoreau y Dickinson. Bowering analiza con exhaustividad la relación establecida en su poesía entre el sentimiento religioso, los ciclos vitales naturales y la consideración espiritual de la conciencia moderna. En este sentido, Bowering recalca que muchos poemas levertovianos expresan la soledad o el sentimiento moderno de aislamiento, por el que el individuo se retira hacia su interior y busca comulgar con algo en un acto imaginativo. Levertov entronca, según Bowering, con la idea dickinsoniana y whitmaniana de que no se pueden separar lo divino y lo material. De igual forma, tampoco se han de separar la historia exterior e interior del hombre.

Bowering insiste en que la influencia de Duncan, al igual que Rudolph L. Nelson (1969), ha llevado a la poeta a sentimientos místico-románticos más intensos, basados principalmente en el misterio jasídico y en su devoción a lo inmediato o “*actual*”. Bowering delimita las ideas del trascendentalismo presentes en la obra levertoviana, y señala que la poeta no cree en una vida después de la muerte, porque estima que la vida no es ni un sueño, ni una vanidad. Ésta es la clave de que Levertov profundice en el aquí y en el ahora a través de los sentidos: “but the eyes and the senses may be as close to the divine as any speculative brain, if not closer” (Bowering, 1971: 81).

Por tanto, la muerte para Levertov no es una alternativa a la vida o un camino a la vida eterna, sino nombres parciales que conforman dos caras de la misma moneda. De especial interés resultan las imágenes que Bowering extrae de los poemas como representativas del sentimiento religioso de Levertov. Dioses de la fertilidad o del ciclo natural y la semilla son recursos que describen la muerte como parte y motivo de la vida debido, en cierta medida, a la no afiliación de Levertov a la imaginaria cristiana. Como se verá más adelante, al revisar los estudios centrados en su poesía política, la muerte humana provocada por el hombre no encaja en esta visión de Levertov, que busca denunciar esta conducta antinatural. Llegado este punto, Bowering añade que en los poemas más recientes parece centrarse en la conjunción de la sexualidad femenina con todo el universo. Casi a modo de conclusión, Bowering se expresa de la siguiente forma:

[I]n retaining the homely materials, and walking deep into the sacred forest of the imagination, Denise Levertov is looking for a way to be the complete woman and poet, spiritually whole in a world that looks fragmented in any intellectual or philosophical scan (Bowering, 1971: 87).

A la luz de esta cita, debo aclarar de forma provisional que las afirmaciones del tipo “to be the complete *woman* and poet” resultan a mi parecer un síntoma de la eclosión feminista en Estados Unidos, pero consideradas en el margen temporal de treinta años, creo que expresiones de este tipo quedan obsoletas.

Rachel Blau DuPlessis (1975) explica la tendencia iniciada una década y media antes, mediante la cual las mujeres poetas han manifestado las relaciones del

sujeto y la sociedad como una situación poética primordial, y han explorado dichos vínculos de distintas formas. En concreto, aplica su estudio a la obra poética de Levertov, Rich y Rukeyser. Añade también que éstas han inventado mitos que les permitan auto-explorarse y reevaluarse. Precediendo al cuerpo del trabajo, DuPlessis incluye la siguiente frase de George Eliot “there is no private life which is not determined by a wider public life”. El sentido de esta sentencia se observa en el hecho de que los escritores decidieran hacer de dominio público su vida privada, al hacer de ésta el material para sus producciones artísticas de carácter autobiográfico.

En cuanto al análisis sobre la creación y recreación del sujeto en la obra poética de Denise Levertov, DuPlessis analiza poemas como “An Embroidery I”, “In Mind” y “About Marriage”. En éstos se detectan conflictos entre el sujeto poético y los demás, y la poeta busca un equilibrio entre la lucha y la pasividad. DuPlessis analiza “Hypocrite Women” y observa que el hecho de ser mujer supone una barrera para el desarrollo personal, al surgir un conflicto entre lo que la mujer siente y lo que la sociedad estima que ella debería sentir. De ahí, argumenta DuPlessis, que la mujer rechace su capacidad para crecer interiormente y ser fiel a su yo. Esto provoca que la mujer se autocensure al negarse a sí misma. DuPlessis presta atención al tono del léxico del poema que utiliza la palabra tabú *cunt* y lo justifica como un intento de apropiarse de estos vocablos para criticar los valores culturales que han dado lugar a esta situación.

DuPlessis acude a las palabras de Virginia Woolf en *Professions for Women*, en dos aspectos principalmente. En primer lugar, Woolf sostenía que había que matar al “ángel de la casa”, o lo que es lo mismo, las mujeres debían de pensar más en sí mismas, dejar de favorecer a los demás y dejar de auto-reprimirse. Woolf también defendía que las mujeres debían de contar la realidad sobre las experiencias femeninas. Apoyada en las ideas de la escritora decimonónica, DuPlessis añade la forma de conseguir estos objetivos: hay que atacar los propios esquemas de conciencia y, desde ahí, los esquemas sociales y culturales que los sustentan. Igualmente, analiza también la relación existente entre el sujeto y la historia en poemas de temática bélica y política, es decir, cómo el cambio de conciencia personal produciría el cambio social. Para ello, analiza el conocido poema “Staying

Alive” de Levertov, tan alabado como denostado por la crítica, y sostiene que Levertov se pregunta, por un lado, si los hombres están en contacto consigo mismos y con su mundo. Por otro lado, le intriga si lo que falla es la falta de conexión con la autenticidad de la lucha. La autora apunta que las tres poetisas sometidas a análisis coinciden en enfatizar la importancia del cambio personal por encima del social. Las tres autoras ponen de manifiesto cómo un hecho histórico puede influir en un individuo. En definitiva, las poetisas recalcan la interrelación existente entre el individuo y el momento histórico que le toca vivir. DuPlessis cierra el examen de la poesía política de Levertov al concluir que los problemas públicos se convierten en sus versos en reflexiones sobre la conciencia y el cambio social.

Por otro lado, DuPlessis llama la atención sobre la necesidad de reevaluar los mitos como consecuencia de la interrelación entre el individuo y la historia. El análisis está fundamentado en la teoría de los arquetipos y los prototipos. DuPlessis apunta la diferencia en el tratamiento del mito en la poesía de Levertov con respecto al que desarrollan Rich y Rukeyser. Para demostrarlo toma el poema levertoviano “Relearning the Alphabet” y explica que todo comienza con la falta de contacto de la poeta con sus raíces más profundas, de ahí que su tarea sea la de reencontrar esta conexión. Por tanto, a través de estos mitos, el yo de la poeta no se altera, como le ocurre a Rich y a Rukeyser. Según se desprende del poema, para DuPlessis, la única forma de volver a la autenticidad del sujeto y del momento en el que éste vive es rendirse ante los prejuicios del yo y someterse a las experiencias sin fingirlas. Además, DuPlessis establece la idiosincrasia de Levertov en su tratamiento del mito, por estimar que la poeta critica el mito, al establecer como punto de partida para sus poemas a una mujer buscadora, en lugar de una mujer en el papel de cautiva pasiva.

Los procesos creativos de percepción genuina que provocan el poema sirven a Levertov de vía de sanación, puesto que le permiten redescubrirse. DuPlessis señala, con acierto, que se trata de un ciclo infinito que comienza con el descubrimiento, llega a la pérdida y supera ésta mediante el redescubrimiento. La autora concluye con la idea de que Levertov cierra este proceso, que comenzó con la crítica al mito, mediante la reafirmación del ciclo y el esquema arquetípico. Levertov se queda en los arquetipos, mientras que Rich y Rukeyser pasan a los prototipos. Las tres poetisas,

argumenta DuPlessis, se concentran en sus poemas en momentos de inmanencia, ya que el uso posmoderno del mito se centra en la atención a lo privado, a las energías del proceso que las inducen a aprender a habitar el mundo.

Sin embargo, la conclusión general del trabajo resulta deficiente, en mi opinión, al sustentar todas las afirmaciones precedentes exclusivamente en el hecho de que estas artistas sean mujeres:

Again, as with their origins in critique, the historical and prototypical character of these myths owes much to the fact that the writers are women. For a woman must often take a critical stance toward her social, historical, and cultural position in order to experience her own quest, transformation, centering, or rebirth. She must often undergo a change of consciousness that calls her traditional roles into question, or that evokes the conflicts and images she feels as important issues, not as material to be repressed. Poems of the self's growth, or of self-knowledge, may often include, or be preceded by, a questioning of major cultural prescriptions for the shape women's experience should take. Criticizing the nature of myth is one of the reevaluations that women writers consciously undertake, for their own lives allow them to see the culturally repressive function of archetypes, and their own experiences of personal and social change, recorded in poems of consciousness and politics, belie the illusion of a timeless, unhistorical pattern that controls reality (DuPlessis, 1975: 219-220).

Coincido con DuPlessis cuando ésta defiende que Levertov hace uso poético de un ciclo recurrente de pérdida y reencuentro de sí misma. A mi parecer, el problema de aislar este hecho como exclusivo del género femenino reside en los muchos ejemplos de poetas hombres que hacen de la poesía también un vehículo de exploración de sí mismos. Además, la crítica feminista siempre aplica el mismo comentario a poemas del estilo de "Hypocrite Women", donde observa la escisión del sujeto poético en dos facetas psicológicas producidas por la violencia social a las que las mujeres están sometidas. En mi opinión, estas dos vertientes psicológicas que retrata Levertov en su poema forman parte de un fenómeno literario que no se suscribe sólo a las artistas, sino que puede encontrarse en todas aquellas manifestaciones poéticas en las que aparezca una referencia al *dopëlganger*. En este sentido, también es relevante, por ejemplo, la novela *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, que pone de manifiesto la dualidad psicológica del ser humano, capaz de mostrarse sociable por un lado y al margen de la realidad social por otro. El hecho de que Levertov hable de la locura no hace sino entroncar en un movimiento más amplio, y

no restringido en exclusiva a la escritura de mujeres, en oposición a la de los hombres.

La atención a la conciencia también encuentra eco en el estudio de Victoria Harris (1976). El trabajo de Harris resulta difícil de entender porque emplea una metodología poco conocida, llamada *incorporative consciousness*. Harris explica en primer lugar en qué consiste este tipo de análisis:

[T]his type of poetic consciousness encompasses both internal and external reality, integrating self, others, and nature into an organic whole. The centripetal motion which brings in the sensory landscape, its taste and sight, is met by centrifugal forces issuing from the poet herself. Organically incorporating her world, the poet's psychic awareness expands. This growth transforms the interior landscape, expanding her creative potential. The incorporative consciousness continues to grow, like a tree organically enlarging its boundaries. Her vision increasingly expanded from bringing in the world, Levertov balances these incoming energies with centrifugal energies. From the deep –and deepening– interior landscape, Levertov reaches outward, crystallizing this reciprocal motion with the gift of her perception, the verbal equivalent to that perception: the poem itself (Harris, 1976: 33).

A continuación, presta atención a los poemarios *O Taste and See* y *Footprints*, con el fin de determinar la *conciencia incorporativa*. Los resultados extraídos con respecto al poemario *O Taste and See* cristalizan en cinco factores que influyen en la *conciencia incorporativa*. En primer lugar, la poeta intenta superar el dualismo. Segundo, la fórmula para superarlo parece ser la búsqueda de un lenguaje femenino propio. En tercer lugar, la necesidad de percibir auténticamente, de forma que sea posible un intercambio recíproco de energías internas y externas. Cuarto, la identificación y el sentirse cómoda en sus propios espacios internos. Por último, el resurgimiento de la poeta completamente desarrollada como tal. El trabajo de Harris, no obstante, resulta llamativo y extraño a la vista del crítico actual.

Diane F. Sadoff (1978) desarrolla una nueva cala feminista en la misma línea seguida por DuPlessis (1975) y Harris (1976) respectivamente. Los tres estudios manejan la misma terminología y fuentes. El trabajo de Sadoff, en concreto, analiza los significados que la luna adquiere en relación con la feminidad y la mitología. En primer lugar, apunta la relación de la mujer y la sexualidad femenina con la luna a

través del ciclo menstrual. Un segundo significado de la influencia lunar reside en la fertilidad, característica propia también de la mujer. En tercer lugar, el ciclo de vida y muerte se relaciona con la luna: en fase creciente significa vida y en fase menguante, muerte. Cuarto, y último, los cambios lunares influyen en la visión y la locura, elementos asociados a su vez con lo inconsciente, el genio y la inspiración.

Sadoff argumenta la justificación estética feminista en relación con la poética de Levertov en el siguiente fragmento:

If, like Jung and Harding, we assume all primitive myth is projection of the unconscious onto the natural world, we must interpret moon mythologies as man's protection from his fear of woman, the other; menstruation, pregnancy, motherhood, and the complexity of human sexuality all separate women's experience from men's and often complicate relation between the sexes. Each aspect of the moon goddess's qualities also protects man from the feminine within himself and allows him to project that quality onto woman and her goddess, the moon. [...] When a woman writer encounters these mythologies she must reinvent, revise, and transform them to fit her own female body, her female identity, her unique female experience. Contemporary women poets correct dualistic moon myths by re-examining both aspects of the moon goddess, the virgin and the prostitute; but now the virgin goddess embodies female self-doubt and fear of sexual involvement rather than the male-imagined chaste, cold, fickle moon, and the prostitute goddess embodies the transforming power of female sexual desire rather than the male-imagined Great Mother. Myth and archetype are reimagined female (Sadoff, 1978: 98-99).

A pesar de mi discrepancia de tales presupuestos teóricos, es de justicia indicar la seriedad, el rigor y la buena fundamentación de este trabajo. Las reservas que nos asaltan están relacionadas con la parcialidad de la visión que se ofrece en el extracto. Ciertamente es que, cuando una poeta se encuentra con una serie de mitos, ésta ha de adaptarlos a su propia experiencia que, indudablemente, ha de ser una experiencia femenina, puesto que es mujer. A mi parecer, el problema reside en que esta labor no es exclusiva de la mujer escritora. Creo que cualquier escritor, pertenezca al género que pertenezca, ha de reelaborar el material del que dispone y, parece evidente, que lo hará conforme a su experiencia personal, sea femenina o masculina, sea bajo o alto, o de tendencia política conservadora o liberal. Tal vez el problema resida en que la labor del crítico, en su prurito pedagógico, compartimente su discurso en exceso.



Sadoff analiza la luna como símbolo en Denise Levertov, Nancy Willard y Diane Wakoski respectivamente. Según Sadoff, los ciclos lunares en la poesía de Levertov son emblema del proceso natural de crecimiento y cambio (ciclos naturales, la unidad natural entre la vida y la muerte, la imaginación y también las imágenes de plenitud natural). Coincido con la idea de Diane Sadoff de que la luna participa del proceso de imaginación, reminiscente del proceso de la naturaleza. Según Sadoff, para Levertov la diosa mesopotámica Ishtar es el emblema de la imaginación femenina. La reflexión que sigue es muy sugerente: “The process of the imagination is sexual, as the poet interacts with nature and the imagination makes him one with it; and this imaginative process, like Ishtar, is androgynous, and affirms the multiple sexuality of the poet, who, both male and female, sexualizes the experience and makes it joyful” (Sadoff, 1978: 100). Al igual que ya señalara Gitzen (1975) con respecto a la simbología de la luna en la obra poética de Levertov, el cambio constante se convierte en el único objetivo de la vida y también del arte.

La conclusión de este examen articula que las tres poetisas crean una estética del cambio en el que la luna es el agente transformacional. Sadoff termina afirmando que estas escritoras se reapropian de antiguos esquemas de transformación que en culturas arcaicas significaban el dominio de la feminidad. Personalmente, estimo que el universo poético de Levertov apenas se interesa por tales cuestiones. Es más, en mi opinión, Levertov pretende lograr una unión con el ciclo natural a través de la búsqueda de los orígenes de las imágenes y los símbolos de estas culturas, que aún no habían perdido la conexión con lo místico, lo maravilloso y mágico del universo.

Linda Wagner-Martin (1979) estudia las publicaciones más recientes de Denise Levertov y de Adrienne Rich en un trabajo de corte feminista. La autora traza el contexto de la poesía americana desde la década de los cincuenta. Para Wagner-Martin, en los sesenta los poemas estaban más centrados en la importancia de la imagen, pero hacia los setenta los poetas comenzaron a incluirse a sí mismos en sus propias producciones. Julian Gitzen (1975: 338), por ejemplo, ya hacía referencia a la intensidad emocional de los poemas de carácter autobiográfico de Denise Levertov. Wagner-Martin aduce una posible causa que favoreció tal movimiento. En concreto, las traducciones al inglés de escritores como Franz Kafka, Stéphane

Mallarmé, Jorge Luis Borges y Octavio Paz. De esta manera, el trabajo de Wagner-Martin se acerca a la obra poética de Levertov y Rich porque aprecia en sus versos plenitud psicológica.

El poemario levertoviano objeto de estudio es *The Freeing of the Dust*, en el que Wagner-Martin apunta una mayor tranquilidad y calma a la hora de expresarse con respecto a conflictos político-sociales. Wagner-Martin señala que en el poemario también se observa interés por explorar la conciencia y la psique, tal vez continuando las ideas expuestas con anterioridad por otras representantes de ideología feminista. La conclusión del trabajo resulta muy deficiente a la vista del cuerpo de la argumentación. Para la investigadora, ambas poetas exploran grados de conciencia y psique, exploración en la que ninguna experiencia puede ser descartada. Este hecho entronca con el sentir de los años en los que estas poetas están produciendo. A la luz de lo expuesto, creo que la poesía de calidad es aquella que se desliga del momento en el que se produce y pasa a formar parte de una poesía atemporal.

Sandra M. Gilbert (1979) defiende que la poesía de auto-definición es exclusivamente feminista o, al menos, radicalmente distinta de la que escriben los poetas hombres. En este sentido, expone que el género confesional de autodefinition, preocupado por afirmar la identidad y buscar una mitología del yo, debe de ser un modo poético auténticamente femenino. La autora traza una pequeña historia del género confesional masculino, en la que incluye a Whitman, Yeats, Wordsworth, Byron, Keats, Lowell y Berryman. Gilbert establece en el género la diferencia entre los escritores confesionales, dado que en ello radica que los autores hombres, al hablar de sí mismos, por extensión, manifiestan algo que ocurre en toda su cultura. Sin embargo, las escritoras hablan de sí mismas con angustia porque no se identifican o no encuentran un lugar para ellas en sus culturas. Por eso, argumenta Gilbert, el proceso de escritura está relacionado con la búsqueda de una tradición para la mujer.

Gilbert define los pasos que sigue una escritora cuando crea en el género confesional. Primero, la mujer busca una ontología de su propio ser, de su propia naturaleza. Busca, en segundo lugar, digerir el hecho de que la mujer ha sido mitologizada por la tradición masculina. Por último, la mujer busca su propia

mitología o tradición. Gilbert establece la manera que las mujeres tienen de encontrar su propia tradición: la clave está en el lenguaje, es decir, las mujeres buscan un nombre y basan su tradición en el descubrimiento de sus múltiples personajes, uno más privado y salvaje, y otro más público. Al hilo de esto, menciona a Denise Levertov al escribir sobre la tradición romántica:

[F]or if the first self is public, rational, social, and therefore seems somehow “natural”, this dark, other, second self is private, irrational, antisocial and therefore –in the best romantic tradition–associated with the supernatural. Denise Levertov’s poem “In Mind” outlines the dichotomy between the two selves better than any prose analysis could. [...] Innumerable male writers have also, of course, spoken in ways similar to this of doubles and otherness, imagining second supernatural selves ranging from good wizards like Superman to bad alter egos like Mr. Hyde. But the exploration of inner alterity is only one of many modes of self-analysis available to the modern male confessional poet, whereas all the women whose poetry has been discussed here seem to share a real obsession with the second, supernatural self (Gilbert, 1979: 451).

Seguramente se podría argumentar, en contra de la tesis de Gilbert, que en cualquier caso, únicamente es posible concluir que las mujeres poetas están obsesionadas con el yo supernatural, tras haber examinado la totalidad de los aspectos sobre la alteridad en un corpus poético. En mi opinión, se trata de valorar si estos nombres, yoes naturales y supernaturales que aparecen en las poesías de mujeres, pertenecen o no a la tradición romántica de la que Gilbert habla.

Un nuevo trabajo de Marjorie Perloff (1979), ahora centrado en cuestiones de género, resitúa la labor crítica más allá del fragor feminista que impregna la mayoría de los estudios. La labor llevada a cabo por Perloff en este trabajo es de agradecer en estos momentos. Estimo que la autora hace afirmaciones muy razonables acerca de los derroteros que estaban tomando algunos de los acercamientos críticos influidos por el feminismo. Mediante el análisis detenido del famoso poema “Tulips” de Sylvia Plath, Perloff resume los temas característicos de la poesía feminista, pero expresa sus reservas respecto a clasificaciones temáticas, puesto que ese hecho obliga a aceptar dos premisas:

I wonder how far such subject classifications take us, for their underlying assumption seems to be, quite simply, that any woman who writes about these pressing issues, in some kind of verse, may be considered a part.

Secondly, and more important, subject classifications ignore the plain fact that many women poets do not write from an overtly feminist perspective (Perloff, 1979: 4).

La autora pretende encontrar una diferencia válida entre poetas de ambos géneros. En su opinión, hay una diferencia en la forma, pero no en los temas. La desemejanza reside, para ella, en la utilización de metáforas que hacen las poetas mujeres que ignoran los escritos de William Carlos Williams, con *Spring and All*, Ezra Pound, con *Cantos*, los surrealistas franceses y la poesía de la *deep image*, característica de Robert Bly, Charles Wright y Galway Kinnell. No obstante, no comparto esta opinión. Creo que la poesía de Levertov no encaja en tal clasificación, por la enorme influencia que los poemarios de los poetas arriba mencionados ejercieron en su obra. Perloff no duda en expresar sus reservas con respecto a la separación de poesía escrita por mujeres de la escrita por hombres:

[O]ur best younger women poets, I would posit, are now moving away from the metaphoric mode that Plath's followers carried to its outermost limit [...] and are experimenting with verbal structures that are radical formally as well as thematically. I am personally convinced that in order to do this, women poets must rejoin the mainstream, even if the mainstream of avant-garde poetry happens to be, as I think it still is, largely a male preserve (Perloff, 1979:14-15).

Marjorie Perloff es consciente de la polémica que sus palabras han de levantar. Sin embargo, no se resiste a escribirlas y a poner la obra de Levertov como ejemplo:

I realize that these are dangerous statements for a female critic to make, and that many feminists will accuse me of betraying the movement. I would ask these feminists to consider the example of Denise Levertov. One of our only women poets to be admired by rival poetic factions, Levertov has rarely used the metaphoric mode I have discussed in this essay. Her earlier poetry was strongly influenced by Williams and the Black Mountain poets—all men— but from the sixties on, she also, began to take a keen interest in what means to be female; witness the bemused and profound reflections on female anatomy found in “Hypocrite Women” or “The Mutes”. Levertov's poetic range has continued to expand in the past decade, the point being that when she wants to write a feminist poem, she has the technical equipment to make it, first of all, a poem. This is what I mean by returning to the mainstream (Perloff, 1979: 15).

Gran parte de los acercamientos ideológicos feministas desarrollados durante la década de los ochenta se centran en el análisis conjunto de diversas poetas, entre las cuales, Levertov no siempre ocupa un espacio significativo. Muchos de estos trabajos se caracterizan por semejanzas en el título, donde la expresión más empleada es, sin lugar a dudas, *women poets* con un sentido temático. Alicia Ostriker (1983) lleva a cabo uno de estos trabajos y se ocupa de estudiar la poesía escrita por mujeres y el sintomático problema de la división del yo. Por lo que respecta a Levertov, Ostriker se limita a una nota sobre varios poemas de la escritora, en los que se aprecia la escisión del yo femenino en dos partes más o menos encontradas, pero el poema que recibe más atención es sin duda “In Mind”, como aparece recogido en el título. Otras poetas recogidas en el ensayo son Diane Wakoski y Sylvia Plath.

En una aportación posterior, Alicia Ostriker (en D.W. Middlebrook y M. Yalom (eds.), 1985) sienta las bases teóricas de género sobre la creación del mito femenino y menciona aquellos poemas de Levertov que aparecen recogidos sistemáticamente en los estudios de estas características como ejemplos de su ideología feminista: “The Goddess”, “Lie Castle” y “Song for Ishtar”.

La crítica feminista de esta década se embarca también en la búsqueda de una arqueología femenina, es decir, en el establecimiento de una tradición que avale los esfuerzos de mujeres poetas. La obra literaria de Hilda Doolittle sirve para delimitar críticamente un canon en el trabajo de Jan Montefiore (1987-1988). Analiza el significado y la influencia de la obra de H.D. en la creación poética de Judy Graham, Denise Levertov y Adrienne Rich. Para Montefiore, estas poetas comparten la visión del poder del lenguaje y la creencia de que la poesía es la manifestación suprema del poder. Apunta, además, que Levertov se mantiene al margen de estas ideologías de género. Montefiore señala, con acierto, que Doolittle ocupa un lugar relevante para Levertov, porque su poesía contiene un lenguaje muy musical donde se entremezclan lo psíquico y lo material. Montefiore añade que Levertov se considera a sí misma como una poeta del jeroglífico, y H.D. le ofrece materia poética muy sugerente para este fin. Según apunta la autora, el ensayo de Levertov “H.D.: An Appreciation” (1962; en D. Levertov, 1973: 244-248) alaba la proyección de la poesía de Doolittle hacia lo desconocido, su integridad poética y su capacidad visionaria, pero nunca

presta atención al género o la relación de éste con la poesía. En definitiva, Levertov alaba a H.D. porque su poesía hace nítidos el lenguaje, el sonido y la resonancia o, lo que es igual, la íntima conexión entre el significado y la poesía como artefacto sonoro.

Janis Stout (1988) analiza el motivo del viaje en la poesía de Levertov, Sylvia Plath y Adrienne Rich. La autora estudia los poemas citados tradicionalmente en los análisis feministas. La propia autora no parece identificar con claridad el origen literario de la poesía de Levertov al definir la naturaleza del viaje entre la tradición literaria religiosa mística y la ideología de carácter más psicoanalítico y feminista:

For Levertov, as for mystics traditionally, the way out is the way in. What matters is the passage. Like May Swenson, hoping that her wild inner self will soon take flight, Levertov imagines a hidden, true self [...]. That wider self must always be ready to set out, never closing her doors to “the unknown,” where she may achieve both personal authenticity and a more nearly perfect social order (Stout, 1988: 50-51).

En mi opinión, el símbolo del viaje y del peregrinaje no proviene tanto de la investigación de la tendencia feminista como de la carga mística, religiosa y la influencia de la literatura tradicional (fundamentalmente cuentos) a la que Levertov estuvo expuesta. Un fragmento tal vez sirva de muestra del estilo exagerado de este trabajo: “Levertov [...] keeps returning to the motif of departure on journeys because that motif expresses both her sense of inadequacy of the social and spiritual ‘place’ where she finds herself and her commitment to the search for a better one, *for herself and for her sisters* [cursiva añadida]” (Stout, 1988: 50).

Pero la labor feminista también se dedica en exclusiva a la obra de Denise Levertov. Deborah Pope (1984; en L. Wagner-Martin, 1990) analiza los conflictos del sujeto lírico en los poemas de la escritora. Antes de exponer sus argumentos, Pope transcribe el poema de Levertov titulado “Cancion”:

When I am the sky  
a glittering bird  
slashes at me with knives of song.

When I am the sea  
fiery clouds plunge into my mirrors,  
fracture my smooth breath with crimson sobbing.

When I am the earth  
I feel my flesh of rock wearing down:  
pebbles, grit, finest dust, nothing.

When I am a woman –O, when I am  
a woman,  
my wells of salt brim and brim,  
poems force the lock of my throat.

A mi parecer, el poema “Canción de cuna” de Federico García Lorca respalda este poema levertoviano, sin necesidad de centrar la atención en el postulado feminista. De Lorca sobradamente se conoce su interés por el potencial mágico de la figura femenina, encarnada en elementos de la naturaleza, sin que se asocie necesariamente ésta con la lucha de género.

Pope realiza una buena revisión cronológica de los poemarios y selecciona con acierto los más relevantes para demostrar sus argumentos. La autora señala la dicotomía interna de la poeta entre conceptos como el intelecto y la emoción, el espíritu y el cuerpo, lo social y lo privado, lo íntimo y lo público, lo masculino y lo femenino, o lo pasivo y lo activo. Sin embargo, no comparto el análisis de estos términos complementarios como subsidiarios de la conciencia femenina. En mi opinión, estas cuestiones se pueden extrapolar a la identidad de cualquier individuo sin importar su género. Me parece más interesante analizar el papel de la percepción en estas cuestiones complementarias y opuestas. Deborah Pope ofrece otra reflexión anclada en ideología de género, basada en la idea de que la mujer, a medida que va envejeciendo, se hace progresivamente más libre y más feliz. Creo que esta afirmación es más un lugar común en la tradición de los cuentos populares, a los que Levertov acudió con tantísima frecuencia, que una noción de índole feminista.

Por su parte, Harry Marten (1984; en L. Wagner-Martin, 1990) descarta una visión feminista de la obra poética de Levertov y Rukeyser. A su vez, discrepa de la

aplicación de presupuestos confesionales, que abusan del contenido, y de los formalistas, que abusan de la forma. Marten rescata la obra poética de estas autoras y argumenta su tesis de la siguiente forma:

An art that answers these questions must, I believe, affirm both self and non-self, must be impassioned and scrupulously controlled, must find its authority in the ways both feeling and thought, form and statement conjoin. It must in fact be an art of community, of relationships both inside and outside of the poem (Marten, 1984; en L. Wagner-Martin, 1990: 216-217).

La sonda de Marten responde al trabajo de Pope con las siguientes palabras: “The lesson is always one of contraries: the way into self and the way toward others are inseparable; the way of thought is the way of feeling, the way of form the way of content” (Marten, 1984; en L. Wagner-Martin, 1990: 217). Marten añade la tesis de que Levertov está muy influenciada por sus lecturas de cuentos tradicionales: “Central to comprehending the achievement of both is a recognition that they [Levertov and Rukeyser] are neither lyricists, nor polemicists, but storytellers” (218). Esta influencia literaria se aprecia también en el estilo de Levertov: “even when she is at her most objective, scene setting or simply reporting an event, the technical grammar of Levertov’s tale-telling marks for us the perceiver’s presence as well as the things described” (220).

El trabajo de Marten contrasta con la orientación de género de la aportación de Catherine Georgoudaki (1989), quien expone ideas fundamentales a la hora de establecer la importancia de la percepción del cuerpo humano a través de la poesía de Levertov. Para ella, además de las imágenes constantes tomadas de la naturaleza, la poeta usa imágenes del cuerpo humano y describe sus experiencias y funciones. Se sirve del lenguaje corporal para expresar valores, relaciones y problemas como, por ejemplo, la relación entre el individuo y la sociedad o las diferentes naciones, o entre los seres humanos y la naturaleza. Las relaciones amorosas y la sexualidad dan lugar a imágenes de fertilidad y crecimiento, como medio para definir el amor y resaltar la importancia del contacto físico. El cuerpo es fuente de casi cualquier sensación, tanto placentera como dolorosa. De ahí que en ocasiones también aparezcan en su obra cuerpos dañados o mutilados. Sin embargo, resulta difícil coincidir con la opinión de Georgoudaki cuando dice: “Levertov sometimes uses body language to present



women's insecurities, poor self-image, and acceptance of subordinate social roles", aunque sí coincido con la siguiente afirmación: "Levertov's interest in women's anatomy and what she suggests about women's self-concepts, behavior, and social identity, through body language in her poems, are also concerns of contemporary feminists and poets" (Georgoudaki, 1989: 57).

Ya en la década de los noventa, Carole Stone (1991) parte de la idea de que las mujeres no han tenido voz en la elegía, de ahí que la actitud poética de las escritoras resida en preguntar *ubi sunt* a madres, hermanas o hijas, en lugar de centrarlo en figuras femeninas inventadas. Según Stone, la forma de dar salida al dolor y la rabia por la pérdida personal sufrida tiene lugar mediante la protesta política. La autora mantiene que las escritoras no siguen los procedimientos elegíacos tradicionales y lo demuestra con tres elegías de Akhmatova, Levertov y Forché, cuya característica fundamental radica en la fusión de lo personal y lo público. Para las tres, la historia desempeña un lugar primordial porque abarca el proceso elegíaco en su totalidad, al portar el testimonio de las tragedias del mundo desde un dolor individual y privado hacia uno colectivo. Sin embargo, la elegía es también objeto de estudio en Dorothy Nielsen (en A. C. Little & S. Paul (eds.), 2000), quien argumenta la estrecha conexión entre el sentir personal y la implicación política, gracias al concepto de éxtasis del jasidismo.

Con una visión feminista de la experiencia, Diane C. LeBlanc (1991) demuestra que el poema "Pig Dreams" ocupa un lugar fundamental en la producción poética levertoviana y rechaza, además, aquellos trabajos que han considerado la secuencia como poesía para niños, quitándole importancia o clasificándolo como uno de los poemas de peor calidad. LeBlanc lo expresa claramente: "if there is a consistency of development in a poet's career, which Levertov says there is, then 'Pig Dreams' exists as part of her movement toward a new idea of pilgrimage" (LeBlanc, 1991: 120). El poema refleja la evolución física y espiritual de Sylvia, la protagonista poética: el principio de la secuencia se centra en placeres físicos, hacia la mitad comienza la celebración más espiritual, para adquirir al final un conocimiento más profundo del tiempo, la vida y la muerte. La visión feminista, argumentada por LeBlanc, reside en la capacidad visionaria de Sylvia, cuando

contempla su progenie. Concentrándose en el tema, la estructura y la poética de género de “Pig Dreams”, LeBlanc basa la importancia del poema en el hecho de que muestre un viaje o peregrinaje que da lugar a la maduración de la protagonista. Igualmente, la progresiva maduración de Sylvia se aprecia también en la reducción de la invención de palabras: neologismos, palabras con guión y palabras compuestas. La autora señala que Sylvia busca al principio la identificación y la unidad con el mundo, pero, a medida que madura, descubre la multiplicidad inherente a él y busca su propia individualidad. De hecho, “Pig Dreams” establece un puente hacia la metáfora de la idea cristiana sobre la inmortalidad a través de la fe. El poema, además, ofrece continuidad con *Oblique Prayers* y *Breathing the Water*, ya que los tres inciden en los mismos temas del despertar, la visión y la transformación de un mundo anclado en el sufrimiento.

Otra autora que aborda el feminismo y el catolicismo en la obra de Levertov es Nancy K. Gish (1995). Se centra en varios volúmenes: *Candles in Babylon*, *Oblique Prayers*, *Breathing the Water* y *A Door in the Hive*. Gish ofrece una revisión de la obra de Levertov realizada desde la perspectiva feminista y reconoce la dificultad de esta tarea. Gish aduce que Levertov nunca se ha negado a tener mentores masculinos, y que las voces de sus poemas son tanto masculinas como femeninas, al mostrar vivencias no exclusivas de la mujer. La autora sostiene que hablar como una mujer o para mujeres resulta más difícil desde el pensamiento católico. La autora hace mención de la teoría de Carolyn Osiek, que ofrece seis formas de tratar con la iglesia católica patriarcal siendo mujer, en concreto: rechazo, marginación, lealtad, simbolismo, revisión y liberación. En su opinión, los tres últimos conceptos son esenciales para Levertov a la hora de situarse en la iglesia católica. El uso del simbolismo se aprecia en Levertov cuando utiliza la imaginería relacionada con actividades propias de la mujer/madre, mediante símbolos como semillas, flores, frutas, etc. La revisión tiene lugar porque Levertov reinterpreta fuentes históricas, contemplando por igual a hombres y mujeres de la historia del cristianismo aunque, Gish añade, desde un punto de vista femenino. Además, Levertov sitúa a mujeres en momentos clave de la historia de la Cristiandad. Por ejemplo, la Virgen María suele ser problemática para la crítica feminista, porque por un lado goza de la consideración de casi diosa, pero por otro se limita a su papel de

madre obediente. Sin embargo, Levertov dota a la Virgen de valentía y coraje para asumir la tarea que se le propone en el poema “Annunciation”, al igual que hace con la mística inglesa Juliana de Norwich en “On a Theme from Julian’s Chapter XX” y Jesucristo en “Salvator Mundi: Via Crucis”. Estos tres personajes asumen una labor ardua de forma voluntaria. La tercera forma asumida por la poesía de Levertov es la liberación, que reside en el uso de la religión como una forma de lucha contra la opresión. Gish enfatiza que Levertov se compromete en la liberación con cualquier oprimido, no sólo la mujer y añade que la poeta evita un lenguaje que tome partido, de ahí que use la forma “we” que favorezca la igualdad en la relación con Dios.

José Rodríguez Herrera (1998b) explica que cuando las mujeres se enfrentan a la figura de la musa, se ven obligadas a re-imaginar a la musa en el arquetipo formado por los cuatro términos madre-hermana-musa-diosa. Argumenta, también, que la poesía de Levertov supone un modelo en la labor llevada a cabo por otras poetas de re-mitologizar la musa, al emplear en su poesía una musa fuerte y activa, mientras que, en la tradición patriarcal, ésta era un objeto de deseo pasivo. Levertov, en su poema “Song for Ishtar”, invierte la tradición de convertir a la musa en objeto, y la transforma en un ser con quien mantener una relación sexual. Precisamente, esta reescritura y reinención de la musa provoca que dicha relación se torne deleitable y plena.

En relación con este trabajo, Rodríguez Herrera (1996) analiza la función del erotismo en la obra poética de Levertov. El erotismo, según lo entiende Levertov, es un acto sagrado llevado a cabo en presencia de un dios y un medio para trascender la mortalidad de los amantes. De acuerdo con la historia mitológica entre Eros y Psique, el erotismo sólo puede tener lugar en la oscuridad e implica la revelación de un conocimiento a través del cuerpo. Rodríguez Herrera apunta que Eros representa el principio femenino, al implicar la irracionalidad, lo incomprensible y lo inconsciente de la naturaleza. Sin embargo, para Levertov y Octavio Paz, el erotismo abarca un campo mayor, porque encarna tanto al yo como al otro, a la mente y al cuerpo, borrando así la existencia aislada.

En definitiva, se trata de una fuente de poder. Esta aportación se complementa y amplía en Rodríguez Herrera (en A. C. Little & S. Paul (eds.), 2000),

donde el autor aborda la identidad sexual femenina tradicional en contraste con la actitud de Levertov y otras poetas actuales de reapropiarse de su feminidad. Jim Gallant (en A. C. Little & S. Paul (eds.), 2000), por ejemplo, analiza los poemas eróticos de Levertov en su evolución hasta que adquieren un matiz más tenebroso, coincidiendo con el divorcio de Michel Goodman.

La última aportación de carácter feminista, en relación cronológica, es la de Matilde Martín González (2000), que reflexiona acerca de la percepción como forma de construir la subjetividad del hablante poético. La autora revela la imposibilidad de definir esta subjetividad como una entidad estática, puesto que es de carácter cambiante, multiforme y caleidoscópico. Este trabajo conjuga la orientación feminista con la teoría de Foucault del sujeto como constructo histórico, modelado a través de su uso del lenguaje. Como se apreciará en los capítulos que siguen, las conclusiones de este trabajo son muy interesantes para el estudio de la percepción en la obra de Levertov.

La aportación de la crítica feminista al estudio de la poesía de Denise Levertov ha sido ingente, como se ha podido comprobar. Sin embargo, por lo general, la cantidad no ha sido sinónimo de calidad. Muchos de los estudios son rigurosos y ofrecen conclusiones que aportan perspectivas enriquecedoras sobre la obra poética levertoviana. Pero otros exámenes intentan ajustar la obra de Levertov a esquemas de pensamiento muy fijos y se intentan demostrar tesis de manera muy forzada. La poeta habló con mucha contundencia durante su vida acerca del daño que el feminismo, mal entendido, infligía a la buena poesía. Una gran mayoría de las investigaciones de género analizan la importancia de la percepción y de las metáforas sobre el cuerpo humano y sus procesos fisiológicos desde un enfoque reducido exclusivamente a la mujer, sin pensar en otros esquemas críticos más universales en los que estos mecanismos poéticos se podrían sustentar.

#### **4.5. La dimensión religiosa en su obra y la importancia de la percepción**

La atención a la dimensión religiosa de la poesía de Levertov resulta más difícil de identificar, puesto que se reúnen bajo este rótulo investigaciones que abordan la producción levertoviana exclusivamente dentro del dogma católico. No obstante, los estudios críticos que sondan la importancia de la dimensión jasídica de su obra y de la dimensión espiritual sin dogma religioso definido, tienen cabida también en esta sección.

Linda Wagner-Martin (1990) analiza y selecciona aquellos poemas que considera cruciales en la ascensión de Levertov hacia la poesía religiosa. Wagner-Martin indica afirmación y cambio como elementos esenciales de su poética más espiritual en el trabajo futuro de la poeta.

La dimensión religiosa católica en la obra de Levertov experimenta un auge durante la década de los noventa, coincidiendo con la conversión de fe de la poeta. Diversos estudios exploran los poemarios publicados en estos años. Donald Capps (1993) incide en la utilidad de la poesía para acercar los problemas que la teología y la ética tratan de forma más abstracta. Capps entiende que la poesía es una herramienta muy útil para la labor de consejo y cuidado del sacerdote hacia sus feligreses, y considera que la obra poética de Levertov y William Stafford ofrecen las dificultades de la experiencia y la vida cotidiana más inmediatas. Murray Bodo, OFM (2001), por su parte, ofrece algunos poemas de Levertov como texto de oración y como invitación a la meditación religiosa católica. El sacerdote esboza, además, un retrato de Levertov como amiga y creyente llamada a la fe católica.

Paul A. Lacey (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) apunta que desde *Candles in Babylon* la vertiente espiritual de la poesía de Levertov se ha tornado más cristiana, tanto en su orientación como en el lenguaje poético empleado. Lacey enfatiza que la labor incansable de Levertov ha residido en la exploración de los terrenos de nadie, los bordes, los márgenes revelados entre el artista y el santo, la forma y el contenido, o la duda y la creencia. El autor mantiene que el carácter exploratorio de la poesía levertoviana ofrece continuidad y cohesión a su obra.

Señala también paralelismos e influencias entre Cézanne y Levertov, debido a que ambos son artistas que exploran los bordes inciertos de la realidad inmediata, y menciona la influencia literaria de los poetas del Pacífico Noroeste, embarcados en la búsqueda de la presencia de un espíritu en los fenómenos naturales. No obstante, Emily Archer (en A. C. Little & S. Paul (eds.), 2000) analiza con detenimiento la relación estética existente entre Paul Cézanne y Levertov, basada fundamentalmente en la mirada constante a la realidad en busca de revelaciones.

Las características definatorias de la poesía religiosa de Levertov son analizadas por Lacey (2001). Explica que los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola sirvieron a Levertov de modelo creativo. No obstante, lo fundamental del estudio reside en la importancia dada al diálogo como estructura poemática, entendido como diálogo con el interior de uno mismo, con los demás y con Dios. De ahí surge la estrecha relación entre la poesía y la mística (o el poeta y el místico), puesto que el lenguaje empleado para comunicarse en dichos ámbitos procede de la experiencia vivida en ambos casos: “For both mystic and artist, the way to transformation is self-forgetful absorption, into *either* process or product, a willingness to be lost in something greater than the limited self. Transformation involves submersion, being subsumed, consumed” (Lacey, 2001: 254-255). Sin embargo, el lenguaje no es el medio generador del arte o la mística, sino la capacidad visionaria del poeta y el místico: “the mystic does not discover her experience by means of words. She [el poeta] takes the mystic’s language –imagery, analogy, metaphor– to be generated solely by the vision, but by any crafty delight in mediating experience through language” (253).

Anne Colclough Little (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) continúa con la tendencia revisionista ya apreciada en la aportación de Lacey. La vertiente más interesante de esta contribución reside en que la autora enfatiza la importancia de la percepción sensorial como medio para sustentar los extremos entre los que la obra de Levertov siempre se ha movido, o incluso para solucionar esta dicotomía en la síntesis final de ambos opuestos. Dos cuestiones fundamentales encuentran un diseño poético coherente en el papel de la percepción sensorial como medio esencial de relacionarse con el mundo fijado por la propia poeta. Por un lado, los pares de

opuestos tan discutidos en la poesía política, como las representaciones del dolor y la destrucción en oposición a sus primeros poemas, interesados en el festejo y en el deleite. Por otro, cuestiones debatidas en la poesía religiosa de Levertov, como la alternancia de fe y de duda sobre la existencia del Dios cristiano en su obra poética. En este aspecto, James Gallant (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) señala la maduración progresiva de la poesía religiosa de Levertov. Según indica el crítico, Levertov comienza por hacer frente a la duda de forma intranquila y problemática (incluso existencialista a mi parecer), para virar en su última poesía hacia la aceptación de la duda, la muerte y la ausencia, como elementos necesarios para que existan la fe, la vida y la presencia.

La aportación de Edward Zlotkowski (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) se sitúa en la misma línea crítica que la de Little (en E. Block, Jr.(ed.), 1997-1998). En un trabajo muy bien articulado, Zlotkowski señala los poemarios levertovianos donde se percibe un importante cambio de rumbo: *The Double Image* despliega su filiación al *Neo-Romanticism*; *Here and Now* es un manifiesto de la influencia de Williams en su poética; *The Sorrow Dance* muestra un compromiso político; *Candles in Babylon* da testimonio de su aceptación de la fe cristiana; por último, *Sands of the Well*, argumenta Zlotkowski, ofrece un oasis estético y ético en medio de una época turbulenta e incierta.

La importancia de la percepción sensorial en la obra poética de Levertov es estudiada también por Anne Dewey (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998), donde se expresa en los siguientes términos: “By grounding imaginative life in physical life, Levertov presents culture not as a uniquely human creation but as each animal’s particular means of survival and pleasure” (Dewey, en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998: 70). No obstante, la conclusión principal reside en la relevancia de la empatía como fundamento de la vida y de la comunidad religiosa. La empatía establece una estrecha relación entre el individuo, la sociedad y la naturaleza: “For Levertov, empathy is essential to cultural richness as well as to physical survival, since sensitivity to each being’s particular relation to environment deepens one’s own appreciation of it” (70).

Asimismo, Joan F. Hallisey (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) insiste en la tradición cultural y literaria de donde bebe Levertov. Hallisey explica que la presencia de lo místico en la obra levertoviana procede de la influencia judaica, en concreto del Jasidismo, mientras que lo profético emana de la tradición literaria de Emerson, Thoreau y Whitman. Por otro lado, también traza el origen de la implicación política en su obra, que responde a su trasfondo familiar y su opinión de que se debe mezclar la experiencia poética con las creencias personales. Completando lo expuesto, Avis Hewitt (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) analiza aquellos poemas con motivos judaicos y cristianos. En su opinión, Levertov busca la autenticidad revelada a través de la percepción. Por tanto, Hewitt, al igual que Hallisey, incluye a Levertov en la tradición visionaria de Thoreau, noción que ya se había apuntado con anterioridad.

José Rodríguez Herrera (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) también se suma a la discusión sobre los elementos religiosos en la poesía de Levertov. Rodríguez Herrera señala las distintas formas que adquiere lo misterioso en la poesía de Levertov. Según el crítico, ésta puede ser una quietud que se despliega ante los ojos del lector, una transparencia, determinados elementos naturales, o la simultaneidad de la que, por lo general, el lector no es consciente. Rodríguez Herrera relaciona la imaginación con la percepción:

Imagination, however, is for Levertov an organ of perception specially suitable for summoning God, here imagined as ubiquitous, hidden symbol of 'white stillness.' [...] Imagination is, therefore, both a *symbolon* and a *symbolos*: on the one hand, it is a token of the numinous, a split half through which it is possible to recognize the other half [...]. On the other hand, as a *symbolos* it also foretells the presence of God. [...] To imagine, in other words, is to keep the avenues of the mind open to the experience of the numinous (Rodríguez Herrera, en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998: 117-118).

Mark C. Long (1999) pone de manifiesto la afinidad entre la fe y la naturaleza en la obra poética de Levertov. En concreto, explora el lenguaje como herramienta de difícil mediación en la relación entre el ser humano y el mundo natural. De ahí que se deba incorporar la conciencia, es decir, reexperimentar desde otras perspectivas para descubrir así el lugar del individuo en el mundo. En este momento, el lenguaje se presenta como el instrumento que comunica dicha experiencia de la fe en un lugar



determinado. Otro apunte fundamental del estudio trata la relación dialéctica entre la presencia y la ausencia del mundo físico. En concreto, Long presta especial atención a la progresiva importancia que la presencia de la montaña Rainier adquirió para Levertov y cómo muchos de los poemas incluidos en *Evening Train* despliegan la exploración de la presencia-ausencia de esta montaña. Levertov se pregunta sobre el lugar donde el poeta puede experimentar con mayor pureza la dimensión espiritual del mundo natural y llega a la conclusión de que la distancia enseña lo esencial, sin que la proximidad sea absolutamente necesaria. Sin duda, Long ofrece una interesante conclusión:

Levertov has left us a sustained poetic exploration of the complex affinities of faith and place, absence and presence, distance and proximity. More particularly, these poems demonstrate that the will rooted in the *willfulness* of human imposition must be transformed into a *willing-ness* to remain open to the infinitely determinable potential of the phenomenal world (Long, 1999: 39).

La angustia ecológica en la obra poética de Levertov es tema de debate en Dorothy M. Nielsen (1993), para quien Gary Snyder y Denise Levertov significan una desviación con respecto a la norma. Según la autora, los poemas visionarios de temática ecológica a menudo usan la prosopopeya para otorgar voz a la naturaleza, la voz que el poeta visionario oye. Nielsen hace referencia a la teoría de Jonathan Culler y Mary Jacobus sobre el romanticismo, donde se exploran respectivamente la relación entre las personificaciones como tropo y la construcción del poeta visionario. El apunte de Nielsen reside en la no-observancia de esta teoría en la poesía de Levertov y Snyder, puesto que ambos poetas construyen voces politizadas e historizadas que van más allá de la atención del poeta sobre sí mismo.

Nielsen afirma que Levertov y Snyder utilizan voces no-humanas como sujetos de sus composiciones por motivos políticos, para así dejar atrás el solipsismo existente en las obras de autores románticos:

Levertov's poetry uses personification in its attempts to avoid anthropocentrism. Levertov's earliest ecological poetry admits its inability to escape the projection inherent in its medium. At the same time, it defies these limits by continuing to speak for the nonhuman other with personifying tropes. Levertov's later poetry discovers in the act of troping an opportunity

to question the ethics of drawing absolute lines between the human and the nonhuman (Nielsen, 1993: 696).

Nielsen trata la construcción del sujeto no humano en Levertov en los siguientes términos: “[...] Levertov’s poetry attempts to dehierarchize human to nonhuman relationships by constructing the other as subject and by fashioning the relationship between the speaker and other as a kind of subjetivism” (Nielsen, 1993: 697). Esta actitud poética de Levertov, según Nielsen, se debe a la influencia del jasidismo. En sus poemas, se manifiesta la interacción que tiene lugar entre las presencias no-humanas y el hablante. De ahí que su poesía ponga el acento en el diálogo establecido entre ellos. Levertov señala la imposibilidad de evaluar al otro, pero, a pesar de la frustración que el lenguaje provoca, el poema mantiene la construcción del otro como entidad. Los hablantes de sus poemas dejan claro que estos seres tienen conciencia aunque no posean la capacidad de hablar. Levertov usa, además, la personificación para sugerir que hay que proteger a estas entidades. Nielsen concluye:

Levertov’s ecological poetry demonstrates a radically different attitude toward the nonhuman other, and since the early fifties Levertov has explored the implications of that attitude for poetic language. In overtly environmental poetry, she rarely uses prosopopeia without unsettling its conventions in some way, by questioning its colonizing effects, or by foregrounding the issue of its ontological validity, or by disturbing the line between the human and the nonhuman on which it turns (Nielsen, 1993: 703).

La poesía autorreflexiva de Denise Levertov recibe la atención de Bernd Engler (en Dorothy Baker (ed.), 1997). Señala que los poemas autorreflexivos superan los argumentos debatidos en sus ensayos. El diálogo con artistas anteriores caracteriza muchos de sus poemas metapoéticos. Asimismo, apunta que Levertov no ofrece una respuesta definitiva a los problemas poéticos que plantea (al contrario de lo que ocurre en sus ensayos) y se limita a ofrecer voces discordantes con distintas opiniones, pero sin decantarse por ninguna. Levertov no se preocupa, afirma Engler, ni de la forma orgánica ni de la relación entre poesía y política, como hace en sus ensayos. En definitiva, los poemas de Levertov se deben tomar como textos donde la poeta ofrece un conjunto de acercamientos existentes en la tradición literaria. Esta actitud no se debe interpretar, según Engler, como la incapacidad de tener una voz

propia. En este sentido, la metáfora del peregrinaje es fundamental porque enfatiza la indeterminación y la reorientación constantes:

Unfortunately, Denise Levertov herself has helped to detract critical attention from her poems by publishing numerous essays which promise to offer useful primarily to these essays whenever they discuss Levertov's work in the context of poetic traditions. Various statements in her essays have led critics to associate Levertov both with such modernist poets as Ezra Pound, Wallace Stevens or H.D., and with such Black Mountain or Projectivist poets as Charles Olson, Robert Duncan, and Robert Creeley. Levertov's essays also relate the poet's concepts of art to the poetics of such romantic poets as William Wordsworth and John Keats. Moreover, one also has to concede the enormous and indisputable impact the poetry of William Carlos Williams had on Levertov's work. But, given such a variety of influences, especially influences which are far from being compatible, one's attempt at defining the sources of Levertov's concepts of poetry will eventually confront one with a conundrum which defies solution (Engler, en D. Baker (ed.), 1997: 224).

Además de las influencias que se acaban de listar, la poesía metafísica representa una fuente literaria importante para Denise Levertov (I. Kulkarni, 1997). Kulkarni destaca los aspectos contrarios pero complementarios que se dan cita en la obra de Levertov y los equipara con los metafísicos: "She offers a wide range mingling the lyric with narrative; the visionary with reportorial; the mythic with the mundane, intense intimacies (like Donne) and public proclamations (like Donne), meditations like Herbert and Southwell, and elegant cultured lines like Marvell" (I. Kulkarni, 1997: 83).

En varios acercamientos críticos se observa la progresiva importancia que adquiere el papel de la percepción sensorial como medio para analizar la obra poética de Levertov. La luz y la oscuridad en los poemas, por ejemplo, se interpretan como lugares misteriosos (Ronald R. Janssen, 1992b). Las palabras emanan de la oscuridad, y ésta puede tomar tintes emocionales distintos: puede ser agónica, o un lugar de trabajo inconsciente, asociarse a la falta de conciencia del ser humano en poemas políticos. Según Janssen, la luz significa energía y silencio, coincidiendo con la teoría de Charles Olson. La imaginación está ligada de forma estrecha con la percepción, e incluso llega a intensificarla:

The act of the imagination in Levertov's work is closely tied to sensory perceptions; thus we are frequently enjoined to look, to listen, to taste and see, and so on. The act of imagination moves toward not away from the sensory, enlivens the senses, and it is in this that 'everything that acts is actual' because it partakes on the enlivening power of the imagination with its intense vision of human reality (Ronald R. Janssen, 1992b: 272).

Esta escritura provoca energía y luz, de ahí que el lenguaje se asocie con la luz. Pero ambas son temporales y, cuando desaparecen, el ser humano se encuentra en un mundo de separación, distancia, diferencia y oscuridad. En este momento la poeta escribe sobre la diferencia existente en el interior de uno mismo, entre personas, entre el hombre y la naturaleza, y el hombre y lo divino. En contraste con este talante, la poeta mantiene la esperanza de que exista conexión y diseño tras esta separación. Espera también que exista un sentido de indivisibilidad, de inmanencia, y la intuición de la existencia de un orden, al que se pueda acceder a través de la memoria, extraerla de la naturaleza o conseguirla a través de la visión y el sueño.

Una nueva aportación que insiste en la importancia de la percepción es la de Leonard Schwartz (1992; en R.R. Janssen, 1992a). El crítico estudia la influencia del poeta francés Eugène Guillevic en la obra poética de Levertov y apunta la importancia de la percepción visual en ambos poetas: "what seems to impress Levertov –and what no doubt leads her into the translation of Guillevic, with the implicit support and insight such translation could lend to her own writing –is the promise of vision" (Schwartz, 1992: 291).

Por otra parte, Marilyn Kallet (1992; en R.R. Janssen, 1992a) señala la estrecha relación existente entre el lenguaje y el cuerpo. La poesía y la percepción se examinan de manera conjunta en este estudio. El lenguaje poético parece emanar del propio cuerpo, que otorga la forma y el contenido del poema. Por tanto, el cuerpo se conforma con la fuente de conocimiento y de poder de creación poética.

Por último, Edward Zlotkowski (1992; en R.R. Janssen (ed.), 1992a) estudia las semejanzas y las diferencias entre la poética de Levertov y Rainer M. Rilke, con el fin de centrarse en la importancia de la percepción para ambos como forma esencial de habitar el mundo. Zlotkowski elabora un listado de coincidencias estéticas en ambos poetas. En primer lugar, la primacía otorgada a la experiencia

personal intensa. Segundo, la necesidad de escribir si uno posee el don de la poesía. Tercero, la necesidad de obedecer en cada poema individual a la poesía, puesto que el poeta se debe a la poesía y no al revés, mientras que el poema es independiente y autónomo. Cuarto, la necesidad de una mimesis profunda que emplee la melodía, el ritmo, etc. Por último, la necesidad de la soledad para poder crear y que el yo del poeta trascienda.

Las divergencias entre ambos poetas también son significativas. Aunque el poeta opere con particulares debe trascenderlos para ir más allá de lo particular. En esta tarea, Levertov y Rilke se distancian porque para Rilke los sentidos son un obstáculo para despertar a lo divino. Para Levertov, por el contrario, los sentidos deben suspender su labor para permitir que atiendan intensamente a la presencia divina. Otra diferencia sustancial en relación con la percepción radica en la sensibilidad metafísica o el realismo metafísico que define a ambos. Para Rilke, el trabajo de las manos y el del corazón se oponen, mientras que para Levertov, el trabajo de las manos lleva al trabajo del corazón. Rilke ofrece una visión de forma directa, pero Levertov llama la atención de forma encarecida sobre la necesidad de una visión encarnada en el mundo sensorial. Tammy Hearn y Susie Paul (en A. C. Little & S. Paul (eds.), 2000) inciden en la relación entre Levertov y Rilke, al comparar varios poemas de *El libro de horas* con “Variations” de Levertov.

Como se ha ido detallando, la percepción adquiere gran atención cuando se abordan los poemas de temática religiosa en la obra de Levertov. Este último estadio en la poesía levertoviana llevó a los críticos a un intento de cerrar aquellos aspectos que no habían quedado suficientemente explicados en poemas de otros intereses temáticos. El análisis de la poesía religiosa revela la madurez que la poeta ha adquirido con el paso de los años. Asimismo, resulta especialmente significativo que en estos estudios se dedique más atención y espacio al papel de la percepción como recurso poético.

#### 4.6. Otras aportaciones de carácter marginal

Varios de los estudios realizados durante los setenta se limitan a hacer una reseña de uno o varios poemarios pertenecientes a distintos autores. Esto ocurre, por ejemplo, con el trabajo de Eric Mottram (1972), que analiza *To Stay Alive* de Levertov, y el de Hayden Carruth (1974). El tono de la reseña de Mottram es escandaloso, que ataca abiertamente todos los volúmenes de poesía de Levertov. *To Stay Alive* en particular recibe su parte con creces: “Denise Levertov has the problem Donald Hall has: how to make bewilderment and inability interesting” (Mottram, 1972: 158); o “the repeated use of the sea as a traditionally romantic recuperative scene is really useless to counter the inroads to consciousness made by living in twentieth-century experience, but is unaware of the fact” (158); o también “the picture of Britain is astonishingly over-simplified through the poet’s blind nostalgia” (159). Al margen de estas opiniones tan controvertidas, expresadas con tono de rabia e ironía, el autor no añade ningún comentario de interés.

Por su parte, Hayden Carruth (1974) da testimonio de cómo el manuscrito de *The Poet in the World* se ha ido gestando, ya que ha colaborado en la edición del libro. Resulta llamativo que Carruth se tome la molestia de buscar reseñas de difícil acceso que desarrollan duras críticas a las creaciones de temática política de Levertov, para defenderla utilizando la terminología que la poeta fija en *The Poet in the World*. Carruth define la poética levertoviana como “neoplatónica”, busca las fuentes de las que se alimenta el genio de Levertov, remontándose a los griegos, especialmente Plotino, y continúa la lista con Swedenborg, Hopkins, Wordsworth, Rilke, Williams, Pound, Herbert Read y Louis Sullivan. No sorprende que Carruth, bien familiarizado con las aportaciones críticas sobre Levertov, haga referencia a la musicalidad de su poesía:

It has been customary to speak of the musicality of Levertov’s poetry, and I have done so myself. But I think this is the wrong term. I doubt that she has been aware of music, e.g. as Pound was aware of it. But she has been deeply aware of formal consonance, of the harmony of inner form and vision; and certainly this, rather than the facility of artifice some critics have ascribed to her, is what lies at the root of her “musical” language (Carruth, 1974: 478).

En definitiva, Carruth relaciona la musicalidad en la poesía de Levertov con la influencia de la forma orgánica, es decir, con la búsqueda de la armonía de la forma interior de la realidad.

Otras reseñas valoran la calidad poética de Levertov junto con otros autores americanos. Ralph J. Mills Jr. (1973) analiza *Footprints* junto a obras de Archibald MacLeish, Richard Eberhart y Maxine Kumin. Mills defiende la vertiente politizada de la obra poética de Levertov, al estimar que el compromiso político no ha dañado el talento creativo de la poeta. Es más, Mills entiende que es Robert Bly quien continúa el quehacer artístico comprometido de Levertov, y no al contrario. No obstante, Mills advierte del daño que el interés de los críticos literarios en su poesía política causa de cara a un posterior acercamiento a su obra: “It is, however, false and misleading to compartmentalize her poetry, with one place for a more rhetorical kind of writing, *engagé*, and another given to the sacred speech of the true imagination” (Mills, 1973: 219). Este aviso es muy significativo porque el crítico advertía de un posible daño a la obra de Levertov, que finalmente ésta ha sufrido. Se ha compartimentado su poesía de forma temática y los estudios sobre sus versos han sufrido con creces esta tendencia, que ya se fraguó en la década de los setenta. Mills pretende hacer ver al lector que Levertov no se ha convertido de repente en una poeta comprometida políticamente, dejando atrás tajantemente sus preferencias poéticas anteriores. Para el estudioso, en *Footprints* se entremezclan poemas de talante más romántico o preocupados por aprehender la escena, con poemas que revelan la influencia de la tradición de Ezra Pound, Williams y el *imagism*, cargados de respeto a lo observado con atención reverencial, junto con poemas llenos de compromiso político.

Otra tendencia que impregna la labor filológica en esta década está representada por estudios que utilizan la poesía como objeto de estudio de análisis lingüísticos, psicoanalíticos, etc. El estudio de Emery E. George (1973) analiza los poemas de cuatro mujeres poetas europeas y americanas: Levertov, Marie Under, Anna Ahmatova y Nelly Sachs. George pretende analizar la simetría verbal de estos poemas. El estudio analiza la experiencia acústica del lector, además de ver la relación que se establece entre las sílabas, las palabras y los versos con respecto a las

cadena de consonantes y vocales. Se trata de un análisis que pretende detectar si hay muchas repeticiones o si, por el contrario, hay mucha innovación. No queda muy claro el motivo por el cual relega sus averiguaciones a un pie de página, donde dice textualmente: “as a summary, one might cautiously suggest the following assignment of stylistic and structural tendencies to the four poets, on a mutual nonexclusive basis: *Under*, neo-simultanism, symmetry; *Sachs*, modernism, economy; *Ahmatova*, mannerism, asymmetry, classicism; *Levertov*, neoclassicism, resourcefulness” (George, 1973: 140). Las conclusiones no suponen un gran descubrimiento sobre el estilo poético levertoviano.

Diez autores (Brent et al., 1978) han realizado un estudio de corte psicoanalítico que, más que por los resultados alcanzados, resulta atractivo por el método empleado, *transactive criticism*: un tipo de labor hermenéutica del texto, cuyo fin es la negociación entre el texto y el lector, sin pretender el descubrimiento de un significado inmanente en el texto, sino el hallazgo de una relación viva, que cambia y crece con la obra de arte, a medida que el lector evoluciona y que otras interpretaciones se revelan. *Poem opening*, por su parte, es el proceso mediante el cual el poema original da lugar a otras muchas posibilidades interpretativas. El valor de este trabajo reside en ser una buena muestra del tipo de experimentación crítica que se realizó durante la década de los setenta.

En la prolífica década de los ochenta también surgen estudios que continúan con la tendencia más experimental e híbrida entre los escritos netamente filológicos y literarios y otras disciplinas cercanas de carácter más psicoanalítico. Por ejemplo, el acercamiento basado en la perspectiva feminista escrito por Robin Riley Fast (en T.A.H. McNaron (ed.), 1985) se ocupa del análisis de los poemas de Adrienne Rich y de Denise Levertov instalados en la investigación poética de la relación entre hermanas. Fast analiza la secuencia formal titulada “Olga Poems” escrita por Levertov. Éste estudia los distintos dilemas a los que se enfrentan estas poetisas en su papel de hermanas: el reconocimiento de la semejanza y la diferencia con respecto a la hermana, y el modo en que éstas desenfocan la imagen del doble, apreciable en el espejo o en la existencia de la hermana. Además, las poetisas se sirven del ejercicio poético de entender la relación fraternal y la existencia de la hermana como una



forma de llegar a apreciar con más claridad la propia existencia y crecer tanto política como poéticamente.

En un trabajo de corte psicoanalítico, Diana H. George (en K. Woodward y M.M. Schwartz (eds.), 1986) analiza los efectos poéticos del proceso de envejecimiento, observado en el efecto que éste causa en las progenitoras de las poetas estudiadas. En las composiciones poéticas, se adopta el papel de hija cuidadora de su madre y se refugia en el recuerdo de la infancia, momento en el que la madre desempeñaba su labor de protectora. Una vez perdidos los padres, las poetas se decantan por tres posibilidades distintas. Primero, imaginan el origen de su vida, situado en el vientre de la madre. Segundo, recrean el momento de su propia concepción. Por último, especulan con la existencia de los fantasmas de sus progenitores.

En definitiva, estos trabajos demuestran la existencia de una tarea de acercamiento crítico derivada de la norma por distintos motivos. Estas aportaciones sólo ocupan un lugar en el recorrido por los estudios críticos porque ofrecen perspectivas inusitadas, curiosas, y llamativas.

\* \* \*

En conclusión, se ha pretendido demostrar la importancia que adquiere la reflexión sobre la percepción sensible en todos los ámbitos temáticos en los que se ha clasificado la obra artística de Denise Levertov. En el capítulo cinco se prestará especial atención a los motivos ideológicos de la poeta que originan esa atención constante a la realidad, por un lado como motor creativo y, por otro, como motor vital. La obra poética de Denise Levertov sustenta una calidad lírica innegable y la perspectiva temática, al margen de servir como herramienta didáctica útil, daña la belleza de la poesía levertoviana, al no considerar su labor desde un enfoque más rico, totalizador y riguroso.

**II. EL ABANICO CREADOR DE DENISE LEVERTOV  
A LA LUZ DE LAS EXPERIENCIAS INMEDIATAS**

## **CAPÍTULO 5**

---

### **LA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA**

A sense of the present  
rises out of earth and  
grass, enters the feet,  
ascends

into the genitals,  
constricting the breast,  
lightening the  
head—a wisdom,

a shiver, a delight.  
*Levertov, "The Coming  
Fall"*

### **5.1. El manifiesto poético de Denise Levertov. La interacción filosófica entre poesía y vida**

En la antología *The New American Poetry: 1945-1960*, Donald M. Allen incluyó un manifiesto poético de Denise Levertov. Veinte años más tarde, la poeta rescató el documento para incluirlo en su primera colección de ensayos titulada *The Poet in the World* (1973), prueba evidente de que los postulados esgrimidos ahí estaban aún vigentes para Levertov. El documento destila cierto tono de indignación, por estimar la artista que hay determinados conceptos malinterpretados de forma reiterada. Por ello, Levertov se propone en esta colección de ensayos explicar su visión acerca de la naturaleza de la poesía y de los factores que influyen en ella. Si antes de su publicación Levertov era reconocida como una poeta en la vena del objetivismo, mediante la exposición de ideas neoplatónicas de la existencia de una

forma oculta, tanto tras los objetos como tras las experiencias, Levertov se reveló como una poeta de corte romántico.

En el presente capítulo se estudiarán las distintas tendencias ideológicas acogidas por la poeta y aplicadas a su obra, que consideran de manera especial la percepción dirigida a la realidad como forma de vida y de arte. En ocasiones se torna complicado distinguir los límites difuminados y las áreas de coincidencia entre varias de estas filosofías, debido a la semejanza en lo fundamental de sus dogmas. Estas corrientes son fundamentalmente cuatro: el judaísmo jasídico, el romanticismo y su teoría orgánica, el trascendentalismo americano y el misticismo católico. La primera y la última corriente son dogmas religiosos en toda regla, mientras que la segunda y la tercera gestionan filosofías artísticas, aunque no están completamente desligadas de dogmas religiosos. No obstante, las posibles combinaciones que reflejan su afinidad ideológica entre ellas son múltiples.

Según reza el texto, el poeta es un visionario o un “instrumento” donde suena la poesía. Pero esta cualidad requiere la capacidad de trasladar a palabras lo visto, por tanto el poeta es, además, un “artesano”. La forma, con sus espacios, comas, disposición de los versos, etc., resulta esencial para la existencia del poema. Para Levertov, la relación entre la forma y el contenido del poema es muy estrecha: “I believe content determines form, and yet that content is discovered only *in* form. Like everything living, it is a mystery” (en D.M. Allen (ed.), 1960: 411-412). La poeta considera el poema como un ente vivo que alberga un misterio. Levertov expresa su desacuerdo con aquella poesía que imita mediante la forma el caos reinante en el mundo, en lugar de crear formas armoniosas que contrasten con ese desorden y despierten la conciencia dormida del lector. Según apunta Franz Link, “verbalizing what she sees or experiences, Levertov makes her readers participate in her experience” (Link, 2001: 94). Estas nociones entroncan, además, con la tradición jasídica judaica y, posteriormente, con el misticismo católico, creencias religiosas que guiaron los pasos de la artista durante su vida.

\* \* \*

El jasidismo es un movimiento místico judío surgido en Polonia, fundado por Baal Shem Tov (que significa “El Señor del Buen Nombre”) en el siglo XVIII. Esta tendencia se fraguó como rechazo a la rigidez de las prácticas judías de aquella época y al estado adinerado de los dirigentes judíos. En esos tiempos, el judaísmo tradicional distinguía la Torá como el único medio de erudición y adoración. Esto provocaba que los analfabetos y no letrados fuesen relegados de las prácticas religiosas. El jasidismo se encuentra muy influido por las doctrinas de la Cábala, pero los complicados símbolos de esta filosofía esotérica se comenzaron a transmitir en cuentos y parábolas expresados en un lenguaje llano. De esta manera, cada judío, sin importar su educación, podía servir a Dios a través de la veneración explicada en los relatos. El potencial de la oración se consideró inestimable, puesto que la plegaria se conformó como un medio para alcanzar el sentimiento de unión con Dios, causante de alegría y regocijo al saberse unido al ser eterno. El énfasis principal de las enseñanzas jasídicas reside en devolver a cada judío la visión de una vida con pleno sentido. Es decir, el jasidismo propugna que Dios está presente en cada elemento que rodea al hombre, el judío jasídico sólo tiene que descubrirlo. La forma de lograr descubrir la divinidad es a través de la alegría, el regocijo y el entusiasmo. Por tanto, la danza y el canto juegan un papel primordial en la liturgia, como medios para otorgar la misma importancia al cuerpo y al alma a la hora de relacionarse con Dios.

Los “justos” (*zaddiqim*), manera de denominar a sus dirigentes, ejercieron una influencia notable en la nueva conformación del judaísmo contemporáneo. Muchos de estos principios fueron articulados y renovados en el siglo XX por Martin Buber, filósofo existencialista y místico judío. Buber, conocido principalmente por su obra *Ich und du* (1923), articula una filosofía basada en el diálogo como medio para establecer un acercamiento radicalmente distinto a la realidad que nos circunda y a los demás. Buber establece dos clases de diálogo: “Yo-Ello” o “monólogo”, entablado con los objetos; y “Yo-Tú” o “diálogo”, con los sujetos. La relación que propugna Buber no debe cosificar, ni hacer de los demás un “ello”, sino establecer un diálogo con el “tú” personal, de forma que nunca se transforme en “ello”. Antes de establecer la relación, es necesario tomar conciencia de uno mismo, es decir, reconocer la identidad propia como diferente de aquello con lo que el hombre trata.

Tradicionalmente, en la relación “yo-ello” el individuo trata con los objetos para utilizarlos y dominarlos. En su lugar, Buber proponía una relación de “desprendimiento”. En la relación “yo-tú”, el hombre apreciaba a los otros como objetos que debían servir a los propósitos del “yo”. Buber sugiere una forma de relación más arriesgada, la participación integral en el trato con los otros. Una vez establecida dicha relación, surge la reciprocidad y, de ahí, la reafirmación de la conciencia de sí mismo y el requerimiento ético de llegar al amor, reciprocidad en estado puro.

La polaridad existente en el tipo de relación dialógica propuesta por Buber refleja la polaridad que conforma al universo: luz y oscuridad, libertad y orden, espíritu y cuerpo, cielo y tierra, etc. El proceso dialógico, según explica Buber, considera al “yo” y al “tú” como personalidades distintas y diferenciadas, jamás partes integrantes de un mismo ser. La existencia de contrarios en el universo recuerda, casi de forma automática, al romanticismo y a William Blake. A pesar de las diferencias, el jasidismo y el romanticismo articulador de la teoría orgánica coinciden en lo fundamental:

Hasidism in its core is strongly related to organicism. [...] [S]o far, the similarity between the ideas of organicism and Hasidism is obvious in the significance placed on God's unifying intention behind creation, on the ultimate unity of the two worlds and the uniqueness of man and the warning to refrain from imitation. Maybe Hasidism shows a greater trust in the ability of the individual to discover the unity and intention of creation (I. Christensen, 1985: 94-95).

La fe religiosa judaica se conforma también mediante el diálogo entre el “yo” y el eterno “Tú” que es Dios. De esta forma, la participación activa del “yo” lo transforma en partícipe de los tres procesos religiosos fundamentales: la creación, la revelación y la redención. Buber postula, además, la imposibilidad de la unión del ser humano con Dios, al igual que expusiera en la relación “yo-tú”. La distinción y diferenciación mencionadas con anterioridad se mantienen en el diálogo con el Creador. La novedad de la teoría reside en que el diálogo entre ambos provoca que el hombre trascienda sus límites naturales.

Las ideas expresadas por Buber en su prolífica obra se relacionan con las de Mounier, Levinas o Laín Entralgo. Todos estos autores declinan la idea de la existencia humana entendida como la reflexión racional cartesiana “yo pienso”. Al contrario, afirman que el hecho fundamental que caracteriza la vida del ser humano reside en que todo hombre es interpelado como persona por otro ser humano al que debe dar su respuesta. De ahí que la reciprocidad sea entendida como una característica exclusiva de los seres humanos, ya que pone en juego tanto el intelecto como los sentimientos, la razón y el corazón. La reciprocidad involucra al hombre necesariamente en el lenguaje, en los símbolos y los códigos necesarios para comunicarse. A pesar de los fallos que éstos planteen, el hombre debe comprometerse a subsanarlos.

Levertov toma estas teorías y las extrapola a sus postulados poéticos. Dorothy Nielsen (1993) apunta la interacción del hablante poético con las presencias no-humanas y humanas en los poemas de Levertov. En este intercambio, siempre hay un énfasis en el proceso de relación. Cuando se trata de manifestaciones no-humanas, éstas son consideradas, no como objetos, sino como si realmente fuesen presencias humanas. En poemas de temática ecológica, Levertov a veces otorga a las conciencias de los seres no-humanos, vegetales o animales, un entendimiento superior al de los humanos, más puro y auténtico, debido a su permanencia más cercana al espíritu y a la naturaleza. La idea procedente del jasidismo de que la mejora de aquello que rodea al ser humano depende en exclusiva de los actos humanos, tiene reflejo en los poemas de Levertov que pretenden despertar a los dormidos, a los inconscientes.

Joan F. Hallisey (1982; en A. Gelpi, 1993) apunta dos ideas jasídicas incluidas en el recetario poético de Levertov: primera, la sensación de maravilla por la creación y, segunda, el reconocimiento y el disfrute en el mundo físico. Hallisey menciona como influencia literaria fundamental para la consolidación de su poética las muchas horas que la familia Levertoff compartía leyendo. En especial, las siguientes obras de Martin Buber, traducidas al inglés: *Tales of Hasidim: The Early Masters*, *The Later Masters*, y *The Legend of the Baal Shem*. Levertov entiende, al igual que la doctrina jasídica, que el hombre está ligado al universo y sus acciones



tienen consecuencias mayores en la escala universal. Levertov también cree que el poeta entraña el centro a través del cual pasan todas las hebras de conexión universal. Por tanto, el deber del poeta, y su privilegio también, reside en descubrir, destapar o traducir lo sagrado que se encuentra en lo secular.

Hallisey señala dos poemas que desarrollan motivos típicamente jasídicos, como son “In Obedience” y “Sparks”. El primero dibuja una danza interpretada antes de la muerte, entendida ésta como un viaje espiritual que realiza el poeta. El motivo de la danza está presente en el volumen que Levertov leyó traducido al inglés, *Tales: The Early Masters*. El segundo poema está basado en la noción mística de la “rotura de los recipientes” (*shevirat hakelim*), causada por una catástrofe producida durante la creación primigenia. Según el jasidismo, cuando la luz divina brilló, algunas chispas sagradas cayeron sobre la tierra y llenaron la envoltura de las cosas y las criaturas del mundo. El judío jasídico debe venerar a todas las cosas porque recibieron una parte de la divinidad de la creación. De ahí también surge otra enseñanza jasídica: el judío debe actuar para componer el universo a través de acciones justas.

\* \* \*

Como se apuntaba al comienzo, la mística y el dogma católico también guardan paralelismos con la poética de Levertov. En sentido amplio, el término “mística” hace referencia a una experiencia interior, elevada y de difícil definición, de un ente divino. De forma más estricta, la mística se refiere al encuentro con Dios en el interior del alma del ser humano, infundido de forma generosa por la divinidad. Sin embargo, este encuentro puede ser propiciado por el ser humano mediante la *ascesis*. Al igual que Levertov distingue entre el visionario y el artesano, en términos religiosos, estos dos personajes son equiparables con el místico y el asceta. El místico sería un visionario poético que escribe las palabras que le brinda la divinidad, mientras que el asceta sería el artesano que labora con las palabras para producir el encuentro poético.

En un momento de su vida, Levertov se decantó por creencias católicas y esto se vio reflejado en sus ideas poéticas. En su último libro de prosa titulado *New & Selected Essays* (1992), Levertov incluyó el ensayo “Work that Enfaiths” (1990; en D. Levertov, 1992: 247-257), donde articula la estrecha relación que tienen para ella la fe religiosa y la labor de creación del artista: “I’ve come to see certain analogies, and also some interaction, between the journey of art and the journey of faith” (D. Levertov, 1992: 149). Resulta significativo que la poeta se refiera al sentimiento religioso y a la labor artística con la palabra “journey”, que implica un peregrinaje, un viaje emprendido en dos direcciones contrarias: hacia el interior del creyente y hacia la realidad exterior, mediante la transformación poética del material con el que el artista trabaja. La poeta profundiza en esa relación:

The analogies are recognizable if one thinks of the necessary combination in any artist of discipline and inspiration, work and luck, technique and talent, or craft and genius. Every work of art is an “act of faith” in the vernacular sense of being a venture into the unknown. [...] Every work of art, even if long premeditated, enters a stage of improvisation as soon as the artist moves from thinking about it to beginning to form its concrete reality. That step, from entertaining a project for a poem or other work of art, to actually painting, composing, dancing, writing it, resembles moving from intellectual assent to opening the acts of daily life to permeation by religious faith. I know the first from experience; I know the second only from a distance, but my experience enables me to imagine it, and to see that such permeation is “faith that works” (D. Levertov, 1992: 249).

Levertov afirma la semejanza existente entre la transformación que supone experimentar la cotidianidad como inundada de fe religiosa y el proceso artístico, que abarca desde la concepción mental de la obra de arte hasta el progreso incierto en el que el artista trabaja con la materia prima de su arte. Asimismo, la poeta añade una analogía más: “the experience of writing the poem –that long swim through waters of unknown depth –had been also a conversion process” (D. Levertov, 1992: 250). El viaje adquiere un tinte de incertidumbre con la expresión “unknown depth”, puesto que éste no está exento de riesgos. Por tanto, para la artista, el proceso de escritura se ha convertido a su vez en un proceso de conversión religiosa desde el agnosticismo hacia la fe católica: “the writing of each of these poems has brought me a little bit closer to faith as distinct from mere shaky belief. Thus for me the subject is really reversed: not ‘faith that works’ but ‘work that enfaiths’” (D. Levertov, 1992: 255).

Levertov insiste en la importancia que ha tenido para ella la poesía como medio para imaginar una fe que se muestra esquiva a veces. La poeta repite el juego de palabras más adelante: “they are poems written on the road to an imagined destination of faith. That imagination of faith acts as yeast in my life as a writer: in that sense I do experience ‘faith that *works*’ as well as ‘work that enfaiths’” (D. Levertov, 1992: 257).

Como ya se trató en el apartado quinto del capítulo anterior, la poeta se interesó por las prácticas meditativas de San Ignacio de Loyola como método de creación. Paul A. Lacey (2001) ha estudiado con atención las concomitancias existentes entre el proceso de escritura y de inspiración del poeta y estas prácticas meditativas católicas. El crítico analiza las características que definen la poesía de temática religiosa de Levertov e incluye en ellas la presencia del modelo de las prácticas meditativas.

Se adelantó al comienzo del capítulo que estas doctrinas contienen amplios territorios de coincidencia. En este sentido, Lacey señala una serie de características de la poesía de Levertov ligadas al dogma de la fe católica como es, por ejemplo, la importancia del diálogo como estructura del poema, entablado de tres formas diferentes: con el interior de uno mismo, con los demás y con Dios. El énfasis en el hecho dialógico está estrechamente relacionado con la importancia del diálogo en la doctrina jasídica. Pero aún es posible establecer una estrecha correspondencia, no sólo entre la doctrina jasídica y la fe católica con la poesía levertoviana, sino entre ambas doctrinas como tablas de fe desde donde es posible desarrollar la labor del místico. Así pues, Levertov compara en ocasiones la tarea del místico con la tarea del poeta, debido a que el lenguaje empleado para comunicarse en dichos ámbitos procede de la experiencia vivida. No obstante, el arte y la mística proceden del don visionario de ambos personajes. En definitiva, la visión es el motor generador del proceso poético del bardo y del proceso visionario del místico. No se trata de la llegada de palabras al poeta desde un lugar desconocido, sino de una visión que se encarna en palabra.

\* \* \*

En el ensayo “A Note on the Work of Imagination” (1961; en D. Levertov, 1973: 203-205), Levertov sintetiza ideas de corte romántico y jasídico. No obstante, la angustia que impregna los escritos clásicos de los poetas románticos está lejos de la poesía de Levertov. En su lugar, Levertov escribe una poesía de la maravilla y del placer, guiada por sus creencias jasídicas. La artista se considera seguidora de la teoría poética de la forma orgánica, procedente del romanticismo. Ésta postula que todas las cosas tienen una forma que el poeta puede descubrir (y que a veces se encuentra oculta) para revelarla a la humanidad. Según entiende la poeta, hay dos tipos principales de poetas: quienes utilizan formas ya existentes y quienes buscan crear formas nuevas. En consecuencia, hay dos opiniones distintas acerca de la poesía: la primera estima que la realidad, o la experiencia del poeta de esa realidad, es esencialmente fluida, y la labor del poeta reside en darle forma según los esquemas métricos existentes. La segunda considera que hay una forma inherente en la realidad, y que la labor del poeta es descubrirla y mostrarla en el espacio poético. Levertov recurre a los términos *inscape* e *instress*, acuñados por Gerard Manley Hopkins. *Inscape* hace referencia a la forma intrínseca de objetos simples y de objetos relacionados entre ellos. *Instress* significa la experiencia de la percepción del *inscape*. Levertov amplía el campo semántico de estas palabras: no se refieren sólo al fenómeno sensorial, sino también a la experiencia intelectual y emocional.

Diana S. Collecott (1980; en A. Gelpi, 1993) expresa la lucha histórica entre una poesía metafórica, basada en el símil y el símbolo, y una poesía esencialmente metonímica. La primera, representada por Eliot y los románticos, se basa en ir de lo general a lo particular y en imponer un esquema mental a la realidad. La segunda prefiere dejar que los objetos se manifiesten sin aplicación de esquemas de pensamiento simbólicos, de la cual Williams fue uno de sus principales defensores. Collecott afirma que Levertov se mantiene en el umbral entre la metáfora y la metonimia, puesto que el escritor parte del retrato de la experiencia sensorial, para empezar a hablar de analogías y esquemas superiores desde su observación objetiva. Sin duda, Levertov coincide con Thoreau en esta idea: partir del detalle para llegar al

esquema que ordena el universo. No obstante, se tratará esta relación poética más adelante.

Otra posible definición del concepto “forma orgánica” sería que es un método de percepción, de reconocimiento de lo percibido, basado en la intuición de un orden, de donde las creaciones de la humanidad surgen por emulación, ya que esas creaciones son analogías de este orden. Para Levertov, esta poesía es exploradora.

El proceso de creación de esta poesía exploradora, según desgana Levertov, surge de una experiencia que demande ser plasmada en palabras. Continúa la poeta en “A Note on the Work of the Imagination” diciendo que el poeta debe *contemplar*. Levertov profundiza en la etimología del verbo: no sólo significa mirar, sino hacerlo en presencia de un dios. En este estado, las primeras palabras llegan al poeta. Éste es un momento de visión, de cristalización de la experiencia en palabras. La poeta advierte que no se debe forzar el comienzo. El visionario debe mantener la atención para que la experiencia visionaria lo guíe a través del poema. Denise Levertov resalta que durante este proceso, las cualidades perceptivas del poeta están realizadas y en comunión absoluta. La poeta expresa su opinión en “The Sense of Pilgrimage” (1967; en D. Levertov, 1973: 62-86) sobre la interacción de manera intuitiva entre vista y oído, intelecto y pasión:

Readers who are not themselves practicing poets often assume there is a hiatus between seeing and saying; but the poet does not see and then begin to search for words to say what he sees: he begins to see and at once begins to say or to sing, and *only in the action of verbalization does he see further*. His language is not more dependent on his vision than his vision is upon his language. This is surely one of the primary distinctions between poet and mystic (D. Levertov, 1973: 73).

Levertov continúa en “A Note on the Work of the Imagination” con la relación existente entre el contenido y la forma del poema, Levertov afirma que ambas se revelan de forma progresiva, a medida que el proceso avanza, nunca de antemano. Según la poeta, los componentes de la forma juegan un papel primordial en el desarrollo del poema. El uso apropiado de recursos tales como la rima, el eco, la reiteración, etc., no sólo cohesionan la experiencia en el verso, sino que, a veces, se revelan como la única fórmula para transmutar la experiencia vivida en lenguaje.

La duración de las estrofas, por ejemplo, depende del nivel de conciencia o de la intensidad de la experiencia de la contemplación. Para la poeta, la medida y los sonidos son la expresión directa del movimiento de la percepción. Ambos imitan los sonidos del sentir de la experiencia, no la experiencia en sí.

La poeta distingue entre el verso libre y la forma orgánica. Para ella, el verso libre se ocupa de la corrección de cada verso por separado, sin importar la relación con los demás versos. El verso libre no busca una forma, sino que pretende evitarla y ofrecer así una emoción de parcialidad o de inconclusión lo más pura posible. Sin embargo, explica Levertov, en la poesía orgánica las partes se modelan para dar lugar a una sensación de totalidad en el poema. Tanto en poesía como en otras artes, se trata, en cualquier caso, de reflejar un latido, un pulso, un horizonte perceptivo que subyace a todas las experiencias y que determina la relación entre las partes del poema, de una pintura, una escultura, etc. Levertov modifica la conocida frase de Robert Creeley, comentada por Charles Olson (“Form is never more than an extension of content”) y afirma: la forma no es más que una *revelación* del contenido. En todo caso, la diferencia esencial entre el verso libre y la forma orgánica radica en que el primero se esfuerza por mantener la libertad a toda costa, mientras que la segunda se sitúa bajo otras leyes, distintas a las de la métrica tradicional, las estrictas leyes del *inscape*, descubierto a través del *instress*.

Esta consideración de la poesía entronca con la tradición romántica. Asimismo, Levertov sigue esta tradición en lo referente a la encarnación de la experiencia en palabra poética en el ensayo titulado “Notebook Pages” (1966; en D. Levertov, 1973: 16-19). La poeta transcribe la frase de William Wordsworth en *Essay upon Epitaphs*: “if words be not an incarnation of the thought, but only a clothing of it, then surely will they prove an ill gift”. Levertov también incluye la misma noción de *Sartor Resartus*, de Carlyle: “language is called the Garment of Thought: however, it should rather be, Language is the Flesh-Garment, the Body of Thought”. La poeta también menciona los autores De Quincey, Stendhal, Hopkins o Pasternak, porque ofrecen argumentos similares a los expresados con anterioridad. La dimensión sonora de la poesía adquiere una importancia cardinal para Levertov y, por tanto, despliega una descripción detallada de esta forma poética. La música se

hace patente en poesía cuando el pensamiento o el sentimiento del poeta permanece inexpresado, hasta que finalmente se encarna en palabra. Esto requiere una espera activa, lo que Levertov denomina “pasividad apasionada” (*Passionate Passivity*). La poeta añade expresiones de otros poetas que se refieren al mismo concepto, John Keats lo llama “capacidad negativa” (*Negative Capability*) y Rilke lo denomina *disinterested intensity*, hasta el momento en que la percepción del poeta se hace material (Levertov también añade el término *crystallize*, según Stendhal).

En “Some Notes on Organic Form”, Levertov coincide con Wallace Stevens en la idea de que la poesía y la música deben estar estrechamente relacionadas (D. Levertov, 1973: 24). Igualmente, ambos poetas están de acuerdo en la idea de que la imaginación se encuentra más cercana al entendimiento que a la *fancy* o *fantasy*, según la terminología de Keats. En relación con la música, Levertov utiliza también el término *cante hondo* para referirse a la melodía que proviene del interior del poeta. Sin duda, Levertov tuvo acceso al artículo de Williams titulado “Federico García Lorca”, que enfatiza la contigüidad de la poesía y la música para el poeta:

The old forms were bred of and made for song. The man spent his life singing. That is the forgotten greatness of poetry, that it was made to be sung –but it has been divorced from the spoken language by the pedants (W.C. Williams, 1939: 158).

Para Levertov, el ser de las cosas tiene una forma llamada *inscape*, una melodía que el poeta ha de cantar. En el proceso compositivo, el *inscape* y la melodía del ser del poeta han de encontrarse a través de la búsqueda en la experiencia vivida. De ahí que la atención a la rima y al ritmo del poema haya de partir igualmente de la experiencia sentida.

De este modo, las nociones clásicas sobre métrica quedan obsoletas y Levertov se identifica con el esquema del “pie variable” (*variable foot*) de William C. Williams. Según Levertov, este patrón tiene en cuenta tanto las palabras como los silencios y depende, en última instancia, de la existencia de un latido oculto, un pulso tras las palabras. En el terreno musical ocurre algo similar a la hora de interpretar un compás: tanto si concurren dos notas como si hay ocho, la duración de su ejecución es la misma. En el caso de la poesía, el compás equivale al verso.

En relación con el ritmo, Levertov expresa su desacuerdo con la teoría del verso proyectivo de Charles Olson. Para Olson,

the line comes [...] from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the WORK, gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending –where its breathing, shall come to, termination (Olson, en D.M. Allen, (ed.), 1960: 389-390).

Sin embargo, en “Line-Breaks, Stanza-Spaces, and the Inner Voice” (1965; en D. Levertov, 1973: 20-24), Levertov afirma que no cree en una unidad de medida delimitada por la respiración, por considerarlo una norma incierta e injusta, al implicar que cuando el lector se acerca a un poema debe leerlo según la capacidad pulmonar del escritor. En su lugar, la poeta mantiene la teoría de que es el ritmo de la “voz interior” (*inner voice*) el que controla el ritmo del poema. Levertov define el término “voz interior” en clave musical:

What it means to me is that a poet, a verbal kind of person, is constantly talking to himself, inside of himself, constantly approximating and evaluating and trying to grasp his experience in words. And the “sound”, inside his head, of that voice is not necessarily identical with his literal speaking voice, nor is his inner vocabulary identical with that which he uses in conversation. At their best sound and words are song, not speech. The written poem is then a record of that inner song (D. Levertov, 1973: 24).

A pesar de la disconformidad con la teoría del aliento de Olson, Levertov asimila la relación que el poeta establece entre las partes del poema y las del cuerpo: “the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE; the HEART, by way of the BREATH, to the LINE” (1966; en D. Levertov, 1973: 19).

Según la definición inicial de poeta como “instrumento” y como “artesano”, Levertov deslinda dos formas distintas en las que el poema se materializa. Por un lado, aquellos que provienen de la inspiración y, por otro, aquellos en los que hay que trabajar con el intelecto y el corazón. Para Levertov, si todos los poemas surgiesen por inspiración, ser poeta no requeriría ningún trabajo especial. La poeta estima que, tanto en los poemas que le son dados por la inspiración como en los creados sin ella, se realiza la misma labor en el trasfondo del poema, sólo que la inspiración ahorra al poeta el trabajo arduo y consciente de creación. Por tanto, la



verdad poética emerge a través del guía apolíneo que ilumina el proceso en la creación “artesanal”, o a través del guía dionisiaco, musa que revela la forma orgánica a través de la contemplación. Ambas caras de la moneda, pues, conforman el proceso creativo de la poeta.

Denise Levertov se pregunta a sí misma por la labor del poeta en el ensayo titulado “Origins of a Poem” (1968; en D. Levertov, 1973: 43-56). En esta cuestión se ayuda de la creencia de Ibsen, quien pensaba que el deber del poeta reside en poner de manifiesto las preguntas eternas y temporales, en primer lugar para uno mismo y, en segundo, para los demás. Levertov cree que al interiorizar tales preguntas, aparentemente externas, descubre la relación existente entre el exterior y el interior del poeta. Así es como se manifiesta la relación entre el micro y el macrocosmos. De ahí que lo esencial para Levertov radique en ese proceso de interiorización de lo exterior, y en el diálogo establecido con el interior de uno mismo, el lector que todo poeta lleva dentro.

Para Levertov, según su creencia jasídica, el poeta desarrolla la necesidad fundamental del diálogo en artefactos que otros pueden oír como medio para recibir estímulos que les conciencien de sus propias necesidades y capacidades. Asimismo, estos constructos poéticos también les hacen conscientes de sus propios diálogos con ellos mismos. El diálogo interior lleva a pensar a la poeta que todo acto artístico requiere la existencia de dos: uno que crea y otro que necesita. El artista puede comprimir los dos papeles, ya que el interior del poeta (ese lector implícito) puede necesitar de esa creación. El acto de expresión personal permite que algo se manifieste de forma directa, que algo se evidencie. Para la poeta, el arte se define como esa puesta en claro.

Levertov mantiene creencias románticas cuando afirma que el poeta es un sacerdote mientras se encuentra inmerso en el proceso de escritura. Si el poeta es un sacerdote, el poema es un templo. Las epifanías y la comunión tienen lugar en el espacio poético. La comunión es triple: primero, entre el creador y su lector interior; segundo, entre el poeta y los lectores; y tercero, entre lo humano y lo divino tanto en el poeta como en el lector.

Todavía en su artículo “Origins of a Poem”, Levertov amplía la idea de la encarnación en el arte y afirma que el poema es tanto espíritu como materia, puesto que es fruto de dicha encarnación. Levertov, siguiendo el ensayo de Heidegger “Hölderlin and the Essence of Poetry” en su traducción inglesa, sostiene que la poesía es la afirmación de la existencia del hombre, porque manifiesta la divinidad de todas las cosas creadas a la vez que desvela la humanidad del hombre.

La poeta aplica la doctrina de Albert Schweitzer sobre la “Reverencia por la vida” (*Reverence for Life*) a la poesía, siempre en fuentes traducidas al inglés. La reverencia a uno mismo se muestra como un paso fundamental para reconocerse como ser que ansía vivir entre otros seres que aspiran a lo mismo. El reconocimiento de uno mismo no sirve si no se reconoce también a los demás y, para ello, la imaginación adquiere una importancia cardinal. La imaginación usada para ponerse en el lugar de los otros favorece el desarrollo de la compasión.

Estas teorías parecen alejarse de la noción de la poesía. Sin embargo, si la imaginación se usa para acercarse a la realidad, sus objetos y sus habitantes (incluyendo al lenguaje) mediante un constante ponerse en el lugar del otro, la poesía se revela como una dimensión vital, a la vez que se conectan teorías aparentemente dispares. Levertov afirma que el amor del poeta por el lenguaje debe convertirse en una pasión por las cosas que habitan el mundo y por nombrarlas. Sólo una poesía de este tipo puede ser una poesía encarnada. El poeta que considere el lenguaje como un mero instrumento, y no como otra forma de vida, jamás podrá escribir poesía profunda. Levertov se manifiesta sobre la labor del poeta y se centra de nuevo en la importancia de la canción interior:

The poet’s task is to hold in trust the knowledge that language, as Robert Duncan has declared, is not a set of counters to be manipulated, but a Power. And only in this knowledge does he arrive at music, at that quality of song within speech which is not the result of manipulations of euphonious parts but of an attention, at once to the organic relationships of experienced phenomena and to the latent harmony and counterpoint of language itself as it is identified with those phenomena. Writing poetry is a process of discovery, revealing *inherent* music, the music of correspondences, the music of inscape (1968; en D. Levertov, 1973: 54).

Finalmente, Levertov llega desde la reverencia por la vida hasta la atención a la misma:

All the thinking I do about poetry leads me back, always, to Reverence for Life as the ground for poetic activity; because it seems the ground for Attention. [...] the progression seems clear to me: from Reverence for Life to Attention to Life, from Attention to Life to a highly developed Seeing and Hearing, from Seeing and Hearing (faculties almost indistinguishable for the poet) to the Discovery and revelation of Form, from Form to Song (1968; en D. Levertov, 1973: 54-55).

Sin duda, Levertov cree que el lenguaje poético es un vehículo válido para presentar la verdad y, por tanto, rechaza los juegos lingüísticos que sólo aspiran a llamar la atención sobre sí mismos. Sin embargo, la poeta considera valerosos los poemas de impulso lingüístico creados bajo las leyes orgánicas, como expone en “Some Notes on Organic Form”:

It seems to me that the absorption in language itself, the awareness of the world of multiple meaning revealed in sound, word, syntax, and the entering into this world in the poem, is as much an experience of constellation of perceptions as the instress of nonverbal sensuous and psychic events. What might make the poet of linguistic impetus appear to be on another tack entirely is that the demands of his realization may seem in opposition to truth as we think of it; that is, in terms of sensual logic. But the apparent distortion of experience in such a poem for the sake of verbal effects is actually a precise adherence to truth, since the experience itself was a verbal one (1965; D. Levertov, 1973: 12-13).

En definitiva, la poeta estima que la creación de un verso que esté basado en la experiencia lingüística es posible siempre que provenga de la experiencia sincera del poeta.

\* \* \*

Asimismo, además de las influencias señaladas, varias de las ideas expresadas con anterioridad proceden directa o indirectamente (puesto que el trascendentalismo bebió del romanticismo británico y alemán) de la lectura que Levertov llevó a cabo de los trascendentalistas americanos. El trascendentalismo surgió en el área de Boston hacia mediados del siglo XIX, como respuesta a la creciente preocupación por la creación de un estado ideal, del estado americano. El trascendentalismo

propugnaba el estudio y la exploración del interior del hombre como medio para establecer un modo de vida típicamente americano, en oposición a las teorías que codificaban el estado estadounidense desde un punto de vista globalizado, que entendía América más como una nación que como un conjunto de individuos.

En “Nature”, Emerson exponía que la naturaleza no se debía considerar desde un punto de vista instrumental, es decir, no se debía creer que la naturaleza existía para el uso de los seres humanos. Al contrario, Emerson propugnaba un nuevo acercamiento a ella, basado en el establecimiento de una relación de respeto. En general, el trascendentalismo establecía que la existencia de Dios era corroborable en la naturaleza y en todos sus pobladores. Por tanto, Dios también se podía ver en el interior del hombre. El fin último del trascendentalismo residía en alcanzar la verdad, y la naturaleza era el libro abierto por Dios para que el hombre llegara a ella. La observación de la naturaleza desprendía un lenguaje de signos que daban fe de la existencia de Dios y de la verdad.

En el trascendentalismo se distinguían dos tipos de acercamiento a la realidad, proveniente de la reformulación que llevó a cabo Coleridge de las doctrinas de Immanuel Kant. En definitiva, se trataba de articular las formas en las que el hombre puede conocer el mundo que le rodea. El primer acercamiento es la razón (*reason*), entendido como la capacidad de una intuición superior que permite al hombre aprehender y participar de la divinidad. Se trata de percibir la realidad a través de los sentidos y dejar que la mente establezca analogías y busque patrones en lo percibido que expresen la divinidad omnipresente. Para estos filósofos ésta es la forma apropiada de acceder a la verdad. El segundo es el entendimiento (*understanding*), es decir, el juicio elaborado por la razón de los datos que llegan al hombre a través de sus sentidos. Emerson expresa el primer modo de conocimiento expuesto en *Nature* como sigue:

To the senses and the unrenewed understanding, belongs a sort of instinctive belief in the absolute existence of nature. In their view, man and nature are indissolubly joined. Things are ultimates, and they never look beyond their sphere. The presence of Reason mars this faith. The first effort of thought tends to relax this despotism of the senses, which binds us to nature as if we were a part of it, and shows us nature aloof, and, as it were, afloat. Until this higher agency intervened, the animal eye sees, with wonderful accuracy,

sharp outlines and colored surfaces. When the eye of Reason opens, to outline and surface are at once added, grace and expression. These proceed from imagination and affection, and abate somewhat of the angular distinctness of objects. If the Reason be stimulated to more earnest vision, outlines and surfaces become transparent, and are no longer seen; causes and spirits are seen through them. The best moments of life are these delicious awakenings of the higher powers, and the reverential withdrawing of nature before its God (Emerson, "Idealism", 1976: 58).

Emerson, Thoreau y Whitman resuenan entre las líneas escritas por Levertov. Walter Sutton se ocupa sucintamente de la coincidencia entre la poética de la artista, apreciable en *The Poet in the World*, y las ideas expuestas en el siglo XIX por Emerson. Walter Sutton (1976) apunta cinco áreas de conexión entre ellos. En primer lugar, la idea de que el poeta debe buscar una forma oculta tras la experiencia. Segundo, Emerson expuso en el ensayo titulado "The Poet" (1844) que, gracias a su percepción, el poeta se posiciona más cerca de los objetos para observar el fluir o la metamorfosis. Igualmente, el poeta percibe que el pensamiento es multiforme debido a la constante transformación que sufre la naturaleza. Es decir, al perseguir éste la vida con sus ojos, utiliza las formas que expresan esa vida, y de esta forma su discurso fluye junto con el fluir de la naturaleza. El poeta, por tanto, es un visionario capacitado con una percepción superior que, mediante su intervención lingüística, deja huella de la transformación acontecida en la realidad. En tercer lugar, apunta Sutton, para Emerson la doctrina trascendental debe tratar las correspondencias entre los hechos naturales y espirituales. Esto se aprecia en la idea levertoviana de la intuición de un orden que el poeta debe descubrir mediante analogías y explorar mediante la escritura de su poesía. En cuarto lugar, Levertov se ocupa igualmente de la cristalización de la inspiración en palabras. Es decir, la idea de que el poema adquiera su forma de manera espontánea, sin que el poeta la manipule conscientemente. Por último, para ambos la visión poética es un tipo de revelación religiosa que se logra gracias a la imaginación.

Que la poeta leyó con atención la producción literaria de Emerson es un hecho manifiesto a la luz del rótulo elegido por la poeta para una conferencia, tomado del ensayo titulado "Poetry and Imagination" de Emerson: "Asking the Fact for the Form".

Como ya se ha apuntado, para Levertov, para Thoreau y también para Whitman, el poeta es un sacerdote y visionario que evoca la divinidad que hay en él. Sin embargo, para Emerson la divinidad no hace referencia a ningún ser superior, sino al dios que hay dentro de cada hombre, mientras que para Levertov sí existe un ser divino superior y distinto al hombre. De ahí que Levertov mantenga una inclinación fehaciente hacia el misticismo. Emerson creía que la visión poética era un tipo de revelación religiosa, a la que se llegaba a través de la imaginación. No obstante, Emerson expresa su idea del conocimiento a través de términos religiosos:

We distinguish the announcements of the soul, its manifestations of its own nature, by the term *Revelation*. These are always attended by the emotion of the sublime. For this communication is an influx of the Divine mind into our mind. It is an ebb of the individual rivulet before the flowing surges of the sea of life. Every distinct apprehension of this central commandment agitates men with awe and delight. A thrill passes through all men at the reception of new truth, or at the performance of a great action, which comes out of the heart of nature. In these communications, the power to see is not separated from the will to do, but the insight proceeds from obedience, and the obedience proceeds from a joyful perception. Every moment when the individual feels himself invaded by it is memorable. By the necessity of our constitution, a certain enthusiasm attends the individual's consciousness of that divine presence. The character and duration of this enthusiasm varies with the state of the individual, from an ecstasy and trance and prophetic inspiration, — which is its rarer appearance, — to the faintest glow of virtuous emotion, in which form it warms, like our household fires, all the families and associations of men, and makes society possible. A certain tendency to insanity has always attended the opening of the religious sense in men, as if they had been "blasted with excess of light" (Emerson, "IX. The Over-Soul", 1976: 121).

Levertov se distancia de las teorías de los trascendentalistas en su misticismo. Donde los filósofos vecinos del Walden Pond limitan sus creencias a la existencia de un ser superior identificado fundamentalmente con la naturaleza, la poeta de origen británico expande su convicción más allá, y entronca con la teoría jasídica ya expuesta con anterioridad.

La poeta siente que posee el instrumental necesario para llevar a cabo un diagnóstico sobre la salud poética del país americano. Levertov advierte en "Great Possessions" (1970; en D. Levertov, 1973: 89-106) sobre la mala calidad de algunos tipos de poesía que se están escribiendo en Estados Unidos en ese momento. En principio, el fallo fundamental reside en el uso de un realismo documental, faltar de

inteligencia unificadora por parte del creador. Es decir, una poesía carente de música que engarce el sonido y el ritmo con el significado de las palabras. La poesía autobiográfica le parece de baja calidad, porque en la mayoría de las ocasiones reproduce un hecho banal, con demasiada información sobre el poeta. Tampoco estima de forma positiva el surrealismo falto de contenido. En su lugar, aporta una posible solución:

We need a new realization of *the artist as translator*. I am not talking about translation from one language to another, but of the translation of experience, and the translation of the reader into other worlds. [...] Let us examine the word. It comes from the past participle of the Latin *transferre*, “to transfer”: to carry across, to ferry to the far shore. [...] Since almost all experience goes by too fast, too superficially for our apperception, what we most need is not to *re-taste* it (just as superficially) but really to taste *for the first time* the gratuitous, the autonomous identity of its essence. My 1865 Webster’s defines *translation* as “being conveyed from one place to another; removed to heaven without dying.” We must have an art that translates, conveys us to the heaven of that deepest reality which otherwise “we may die without ever having known”; that *transmits* us there, not in the sense of bringing the information to the receiver but of putting the receiver in the place of the event—alive (D. Levertov, 1973: 94).

Según la poeta escribe, el acto de la traducción implica varios niveles de percepción. En primer lugar, hay una percepción originaria, sentida por el poeta, que le lleva a escribir el poema. En segundo lugar, la percepción sublimada o visionaria constante que el poeta sufre mientras escribe el poema. En tercer lugar, la percepción que recibe el lector sobre el sentimiento del poeta, no como algo narrado, sino como la experiencia en uno mismo de aquello que el poeta percibió. Levertov concluye de este modo:

If a poetic translation, or attempted act of translation, is weak or an operation of mere fancy, it does not “increase our sense of living, of being alive”, but instead removes us from reality in a lapse of perception, taking us not deeper into but farther away from the world—a kind of dying. We must have poems that move away from the discursively confessional, descriptive, dilutedly documentary *and* from the fancies of inauthentic surrealism to the intense, wrought, bodied-forth and magical (D. Levertov, 1973: 94-95).

Levertov abunda en la oposición existente entre la verdadera poesía y la poesía entendida como expresión del hablante. La primera es la expresión desinteresada del ser, mientras que la segunda se utiliza de forma terapéutica como

expresión de los sentimientos del escritor. La poeta identifica la verdadera poesía con el canto, ya que éste, al igual que la poesía, surge como consecuencia de un estado de ánimo de un orden diferente y no pretende ningún fin más allá de ser auto-suficiente, de ser la expresión del ser. La poesía auténtica requiere una presencia que lo escuche, la de un otro. Asimismo, ese estado de ánimo de un orden distinto se obtiene gracias a la atención extasiada, a la intensidad, a la pasión mostrada por el objeto poético. Los términos resultan confusos y Levertov los aclara:

What I am talking about is on the contrary an ecstasy of attention, a passion for the thing known, that shall be more, not less, sensuous, and which by its intensity shall lead the writer to a deeper, more vibrant language: and so translate the reader too into the heavens and hells that lie about us in all seemingly ordinary objects and experiences: a supernatural poetry (D. Levertov, 1973: 97-98).

Así pues, Levertov opina que el objetivo de la poesía no radica en reflejar una experiencia, sino en la posibilidad de volver a vivirla por primera vez en el poema, de forma que incremente la sensación de estar vivo. Sólo así puede una obra ser independiente y autónoma y arrancar al lector de su percepción de la realidad para llevarlo a un trance experiencial. De la misma forma, la poeta cree en la existencia de una estrecha relación entre la calidad de la vida del artista y la calidad de su poesía. La clave para que pueda ofrecer una poesía válida reside en el compromiso del artista con la vida. La poeta concluye expresando la necesidad de la conexión entre la poesía y la vida:

But for a poet the attention to things and people, to the passing moments filled to the brim with past, present, and future, to the Great Possessions that are our real life, is inseparable from attention to language and form. And he must recognize not only that it is so not by virtue of talking *about* any one subject rather than another [...]. But whether content in any poem is huge or minuscule, funny or sad, angry or joyful, it can only be deeply and truly revolutionary, only *be* poetry, "*song that suffices our need,*" by being *in its very substance of sound and vision* an ecstasy and a giving of life (D. Levertov, 1973: 106).

Se apuntaba con anterioridad que Levertov cree en una poesía que sea exploradora. Esta característica se aprecia en su producción poética en la temática del viaje o, más bien, de la vida entendida como un peregrinaje de búsqueda y



realización de uno mismo. Además de este tópico, la exploración requiere el hallazgo de algo. En la mayoría de los casos, para Levertov este hallazgo, o reconocimiento de uno mismo en lo hallado, se convierte en motivo de celebración. Según las palabras de Joyce L. Beck:

If the end, or purpose, of pilgrimage in Levertov's poetics is holiness –as it has been in most journeys to Jerusalem or traditional grail quests– then holiness, here, is synonymous with wholeness. Such integrity includes wholeness of vision [...]. But it is also a matter of full humanity. If the poet shares the spirit of the theologian Martin Buber in always saying “thou” to the persons, occasions, and objects she encounters, that is simply an expression of “her imagination's essential humanizing gesture toward every aspect of existence”. In her essay “Poems by Women,” she has written that both women and men have to resist polarization and become more fully human (1986; en A. Gelpi, 1993: 280-181).

En definitiva, para Denise Levertov, el fin último de la poesía y de la vida reside en alcanzar la plenitud.

## 5.2. Las cualidades del poeta y los atributos de su poesía. El arte y la vida

La labor de los investigadores sobre la obra de Denise Levertov se ha centrado de manera fundamental en la exégesis de su poética, a la luz de los muchos documentos que la poeta dejó. De esta manera, de la lectura y el análisis de sus ensayos, así como de las preguntas que la poeta respondió en una gran cantidad de entrevistas, los estudiosos de su obra intentan configurar la poética de Denise Levertov. En estos documentos, la poeta deja constancia de su peculiar modo de comprender no sólo la poesía, sino también la realidad, la existencia humana y el arte en general. En esta labor definitoria de su estética, su poesía tiene una importancia cardinal para comprender mejor el universo poético de Levertov y extraer de los mismos las claves definidoras de su obra. De este modo, el análisis de las ideas poéticas presente en las páginas siguientes, que sustentan algunos de los mejores versos metapoéticos de Levertov, arrojan una luz diáfana sobre la especial concepción que Levertov albergaba sobre la vida y la poesía. El hombre, el arte y el mundo se dan cita en los versos que siguen.

“Overland to the Islands” (CEP: 55; en OI), uno de los poemas más citados por la crítica como recetario de la poeta para llevar una existencia auténtica, enfoca la figura de un perro vagabundo que deambula sin rumbo fijo, guiado en exclusiva por sus percepciones: “Let’s go –much as that dog goes, / intently haphazard”. La imaginación del perro “engaged in its perceptions –dancing / edgeways” no desdeña las posibilidades que el camino le ofrece a cada instante mientras ejecuta una danza con sus andares torcidos. El objetivo vital del perro se cierne sobre el proceso imaginativo y perceptivo en exclusiva. Aquello que espera al perro al final de esta danza bailada por los caminos no es tan relevante como la andadura en sí misma, con las posibilidades que se despliegan ante él a cada momento: “every step an arrival”. El perro se configura como metáfora del *modus vivendi* que ha de caracterizar al poeta y, en general, al ser humano. Las percepciones han de estar guiadas por la imaginación y el movimiento ha de caracterizar el paso del poeta por la vida. En última instancia, la poeta trata de explicar un proceso cognoscitivo.

Bastantes años después de haber escrito “Overland to the Islands”, nuevas consideraciones sobre la forma de entender la existencia asaltan sus versos, con referencias directas al poema del perro, en “Entering Another Chapter” (H&T: 20; en DH):

Today, awakening shows a color of ocean  
unrecognized. And there are islands. Birds of new species  
follow the wake.  
The sky too is a sky not witnessed before, its hue  
not imagined. Coastal villages, mountain contours almost  
remembered –yet this  
is not any place from which we left, some cognate rather. Travelers  
not noticed before stand at the rail beside us. No sense of arrival;  
a sense of approach. Some meet our eyes, we begin to speak, to hear  
how their story –the long land journey, the port, delays,  
embarkation,  
storms doldrums, then the seductive furrowing through time,  
anything else  
receding, paling, fuzzy and then forgotten,  
only the sea present and real, and the ship nosing its way  
under moon and sun –  
was our own story.

En este caso no se trata del perro, sino del barco en el que los hombres se hallan embarcados. Este barco se desliza por el mar “nosing its way” de tal forma que la historia que los hombres pueden narrar es sólo el recorrido realizado por la embarcación. La misma sensación de acercamiento, de establecimiento de relación con las cosas emerge del poema, pero jamás de haber cumplido un objetivo, de haber acabado una etapa de la vida. La percepción del paisaje es fundamental en el poema. Se trata de un paisaje contemplado por primera vez, con nuevas especies animales, con nuevos colores y un nuevo cielo. En realidad, se atiende a una percepción tan intensa a la realidad circundante, que antiguos objetos hartamente percibidos por los sentidos del hombre, adquieren nuevas tonalidades no sentidas con anterioridad, motivadas por el esfuerzo poético de contemplar la realidad con otro talante. El mensaje transmitido comienza por el contacto visual de los interlocutores que comparten el viaje y termina con la empatía entre quienes hablan y quienes escuchan: “Some meet our eyes, we begin to speak, to hear / how their story [...] / was our own

story”. Las historias que estos personajes anónimos se relatan entre sí son recurrentes, siempre tratan sobre el largo viaje vivido ya, sobre las tormentas y la calmas soportadas en su existencia y cómo el tiempo ha ido ejerciendo su violencia silenciosa en sus cuerpos, sobre los aconteceres cotidianos que se van difuminando con el paso del tiempo y se van convirtiendo en memoria irreal, en pasado que ya no existe. Para Levertov la única realidad presente y real radica en la existencia del océano surcado por el barco mediante el olfato que lo guía: “only the sea present and real, and the ship nosing its way / under moon and sun”.

En este proceso de conocimiento del mundo se anclan muchos de los poemas escritos por la pluma de Levertov. El escrutinio de la realidad se debe a la necesidad de la poeta de conocer los esquemas que sustentan la existencia, la vida y la poesía. Para ella, la única vía de acceso a la realidad se basa en la atención constante e intensa a aquello que la rodea. Los poemas dedicados al conocimiento de la verdad en ocasiones resultan en ejemplos magníficos de su forma de entender la existencia, como el ya citado “Overland to the Islands”. No obstante, en otros versos la poeta encuentra obstáculos para acceder a este conocimiento, debido a que los sentidos se hallan en baja forma o están embotados por alguna razón. Estos poemas derivan entonces en una sensación de fracaso en el establecimiento de relación con la naturaleza. La divinidad presente en el hombre, según postulaba el trascendentalismo, se torna inalcanzable para el poeta, al sufrir éste la desconexión con el universo exterior o interior por el deterioro de los sensores de la percepción humana, el motor de la imaginación.

De igual forma, a la poeta le resulta muy difícil llegar a conocer la realidad en su devenir temporal. La obra de Rilke le rinde un poema de esta misma temática con el que se identifica, el poema 7 del *Libro de horas*. Levertov escribe “Variation and Reflection on a Theme by Rilke” (BW: 83), donde reconoce que jamás conseguirá dominar a los sentidos de manera que su atención se libere, su mente consiga albergar la idea de Dios y pueda concebir un pensamiento de eternidad. La única posibilidad reservada a los humanos pasa necesariamente por el cuerpo, por la actividad fisiológica natural del organismo:



relación, en otros casos los sentidos son el medio atrofiado que impiden la comunicación. El paso del tiempo se codifica en el poema como un obstáculo que dificulta la unión. Según la poeta expresa, el tiempo va pasando por los cuerpos humanos y los va tornando poco a poco en polvo, mientras éstos se afanan en alimentarse a través de la mirada. Dios se convierte en símbolo de eternidad, de inmanencia objeto del deseo del hombre. En este poema, respirar el tiempo se ofrece como una imagen magnífica del efecto de envejecimiento irreversible que el paso del tiempo graba en el cuerpo físico. El hombre camina y mira deseoso mientras su sangre circula al compás del tiempo.

La posesión mística a la que el poema tomado de Rilke se refiere, también es objeto de reflexión poética, cuando Levertov acoge imágenes de la naturaleza e interpreta su significado en términos poéticos. En “Contrasting Gestures” (H&T: 195; en ET), la poeta fija su atención en la forma de actuar de las fochas comunes, una especie de pato, que residen en el lago, como modelo para poetas y místicos. Los patos se sumergen en el agua sin esfuerzo alguno, apenas sin alterar la superficie azogada del lago:

That gesture  
of absolute abandon, absolute  
release into clear or cloudy  
inner flow of the lake: it's what  
artists and mystics want to attain, abjuring  
acquisition, drunk on occasional  
intuitions, on the sense that  
*depth, height, breadth* don't express the dimension  
which invites them, which evades them...  
(Though mystics desire submersion  
to transform them, as it does not transform  
the coots, who resume  
their pushing and nodding forward  
after each plunge. And artists  
want not themselves transformed  
but their work. The plunge itself  
their desire, a way to be  
subsumed, consumed utterly  
into their work.)

Levertov reflexiona en el poema sobre las concomitancias entre la tarea del artista y la del místico. Según estos versos, ambos entran en el trance de la poesía y de la presencia divina respectivamente. Abandonan sus cuerpos al flujo de la inspiración y de Dios. Las imágenes de posesión cristalizan en los versos “abjuring / acquisition, drunk on occasional / intuitions”. Artistas y místicos tienen acceso a un conocimiento de orden superior al que se obtiene a través de los sentidos. Están empapados de intuiciones, de saberes que no obedecen a la razón. Ambos rechazan el conocimiento heredado, el conocimiento cartesiano de la realidad, reniegan de una escala de ideas amparada en el dominio posesivo de la naturaleza y buscan, en su lugar, un conocimiento emparentado con un orden divino, que tal vez sólo pueda ser conocido mediante un trance sagrado. Estos seres extraños, aunque cautivos en la tercera dimensión y dominados sin remedio por la dictadura del paso del tiempo, se sienten a menudo tentados por otra extensión, otro espacio donde vivir y crear. Este espacio acuoso permite la vida de las fochas, del artista y del místico. El terreno escurridizo limitado al uso de estos extraños personajes está compuesto de agua, que se instaura como símbolo de la creación y la vida. La inmersión en este territorio procura al místico y al artista ebriedad, y por tanto una alteración de la capacidad perceptiva normal, fruto del abandono a la creación y al sentir de la energía divina en los pulsos orgánicos. El poeta y el místico coinciden en que ambos desean la transformación, la transmutación, pero se distinguen en que el poeta quiere aplicar esta catarsis a su obra, mientras que el místico anhela la transmutación para sí mismo, para su propio organismo. En cualquier caso, ambos personajes codician la inmersión en su labor, o que su tarea se adueñe de ellos y los domine. El agua se codifica de forma paulatina en la obra de Levertov como elemento poético que permite la presencia de la divinidad.

Los procesos fisiológicos del hombre y el movimiento, tan fundamental en la naturaleza y sus habitantes, atraen la atención poética de Levertov de manera continuada. Los procesos corporales del hombre están relacionados también con los cambios cíclicos naturales, puesto que el ser humano para la poeta es parte de la naturaleza y su deber es reverenciarla mediante su atención y su presencia. El poema “Looking, Walking, Being” (SW: 91) despliega el sentimiento de intriga que asalta a la artista. Esta sensación vertiginosa reside en los procesos fisiológicos que facilitan

el acto perceptivo a través de la existencia física en el mundo. De esta forma, la vista, el movimiento al caminar y la respiración deben trabajar de forma conjunta para permitir una experiencia de la realidad inmediata:

I look and look.  
Looking's a way of being: one becomes,  
sometimes, a pair of eyes walking.  
Walking wherever looking takes one.

The eyes  
dig and burrow into the world.  
They touch  
fanfare, howl, madrigal, clamor.  
World and the past of it,  
not only  
visible present, solid and shadow  
that looks at one looking.

And language? Rhythms  
of echo and interruption?  
That's  
a way of breathing,

breathing to sustain  
looking,  
walking and looking,  
through the world,  
in it.

La recreación sensorial de la forma de habitar el mundo a través del cuerpo resulta fascinante. Los ojos en ningún caso pueden ser tomados por espejos fieles de la realidad percibida, se trata de escudriñar los elementos percibidos (“dig and burrow”) desenterrando aquello que permanezca oculto bajo el manto terrestre de la cotidianeidad. Se le otorga cualidad táctil a los ojos, aunque sorprende que lo tocado sean fanfarrias, aullidos, madrigales y clamores. Es decir, la capacidad visual se torna no sólo táctil sino también auditiva. Los ojos son capaces de apreciar también el pasado en las cosas percibidas (“world and the past of it”). El mundo contemplado se convierte en un ente que devuelve la mirada al poeta que mira. No se trata de un ser inerte que se deje escrutar fácilmente, también el mundo mira al hombre. En última instancia, la creencia en la inteligencia oculta en la naturaleza, poseedora de



un criterio propio y más sabio que el que guía al hombre en su uso de la realidad, se codifica en la escritura de poemas que reflexionan sobre la ignorancia y el orgullo destructor del hombre, en contraste con la sabiduría de la madre tierra y su aparente sencillez fértil.

La reflexión sobre el lenguaje para la poeta está relacionada con la respiración. El ritmo de la respiración es comparable con el ritmo del discurso hablado, sus reiteraciones y sus interrupciones. En definitiva, la poeta crea en el espacio poético una nueva capacidad multisensorial para los ojos mientras el observador camina, con la respiración como motor de la existencia en el mundo. Joyce L. Beck lo expresa en estos términos:

Levertov's attention to authenticity is often rigorous. She subjects objects to intense scrutiny, affirming her knowledge of what she sees by looking and naming, seeking to know both the inner and outer compositions of things (J.L. Beck; en A. Gelpi, 1993: 269).

El lenguaje procede, pues, de la naturaleza. La respiración, un proceso fisiológico esencial para la existencia, sustenta mediante la expulsión de aire la articulación del lenguaje en el cuerpo. Asimismo, el lenguaje procede, como se apuntó anteriormente, de la encarnación de las experiencias sensoriales. Sin embargo, la visión en ocasiones se torna doble y la percepción de los lugares visitados se vuelve difusa, dificultosa. No se trata de una visión sencilla ni amable. En estos casos, los poemas adquieren un tono doloroso y frustrado, debido a la incapacidad de conectar de forma más pura con la realidad. Pero también muestran la labor que Levertov lleva a cabo con el lenguaje para no dificultar, además, la correcta transmisión del sentimiento de fracaso entre su hablante poético y sus lectores. El poema titulado "Intrusion" (P72: 202; en FP) refleja el dolor que sufre el artista cuando se siente incapaz de percibir la realidad a través de unos sentidos que fallan. El dolor proviene de su necesidad de extirpar una antigua forma de dirigir su mirada al mundo, y de dejar que nuevas perspectivas se hagan cargo de su relación con la realidad:

After I had cut off my hands

and grown new ones

something my former hands had longed for  
came and asked to be rocked.

After my plucked out eyes  
had withered, and new ones grown

something my former eyes had wept for  
came asking to be pitied.

*August, 1969*

El proceso de regeneración del cuerpo del sujeto poético está tomado de la capacidad de regeneración de algunos animales. La solución al problema del sujeto poético reside en eliminar de raíz los miembros incapacitados que carga su cuerpo y esperar a que nuevos miembros se ofrezcan nuevas posibilidades. De ahí que se ampute las manos y se arranque los ojos. La violencia implícita en estas imágenes sugiere que tales acciones, a pesar del dolor que han de causar, significan una mejora sensible para el sujeto. Gracias a estas dos prácticas, el sujeto logra que sus manos puedan acunar y puedan contemplar objetos que se mostraban esquivos con anterioridad. Este poema expresa de manera espléndida la necesidad que todos los seres vivos, incluyendo los seres humanos y, entre ellos los poetas, tienen de renovarse, de regenerarse con el fin de adaptarse a nuevas circunstancias. En el caso del poeta, su transformación continua ha de servir de ejemplo al resto, como medio para habitar el mundo de forma consciente y dar fe en su poesía de procesos ocultos a simple vista. La percepción del artista ha de mostrarse más afinada, si cabe, que la percepción de otros seres humanos, puesto que su labor reside en despertar las mentes de los dormidos.

En unas ocasiones, los ojos de quien mira, en su afán por ver más allá de la realidad perceptible, otorgan un halo distinto a los lugares observados. Como el título del poema indica, la visión revela “Something More” (SW: 63). En otras ocasiones, tiene lugar el caso contrario, son los lugares los que revelan a los ojos atentos del hombre sus deseos, sus anhelos o sueños. En este poema, por ejemplo, la poeta finaliza con un resultado positivo:

With the will to see  
more than is there, one comes, at moments,  
to perceive the more that there is:  
from behind gray curtains of low expectation  
it is drawn forth, resplendent.

Teniendo en cuenta los versos citados de “Entering Another Chapter”, se observa que Levertov guarda ciertas reservas con respecto a la utilidad de la memoria como herramienta del poeta. Reconoce que confiar plenamente en ella puede traer una serie de riesgos implícitos, como crear fragmentos documentales en vez de versos poéticos o traicionar la fidelidad que se ha de guardar a las percepciones. En su lugar, la poeta prefiere dejarse llevar por sus sentidos e ir descubriendo así las palabras en las que se condensará la percepción en el poema (GU: 35):

Memory demands so much,  
it wants every fiber  
told and retold. [...]  
Leaf never before  
seen or envisioned, flying spider  
of rose-red autumn, playing  
a lone current of undecided wind,  
lift me with you, take me  
off this ground of memory that clings  
to my feet like thick clay,  
exacting gratitude for gifts and gifts.  
Take me flying before  
you vanish, leaf, before  
I have time to remember you,  
intent instead on being  
in the midst of that flight,  
of those unforeseeable words.

En este caso no se trata de un perro sin rumbo, sino de una hoja arrastrada por el viento. La percepción de la poeta divaga con la corriente de aire, llevada junto con esa hoja, de forma que la improvisación no depende de la artista, sino del avatar del céfiro. En este acto, se realiza el gesto último de libertad del ser, al no estar anclado

al suelo “like thick clay” y sentirse libre para recibir de manera fresca, sin codificaciones estipuladas por las vivencias de la memoria. La memoria se caracteriza en el poema como un elemento que exige al poeta constante gratitud por ofrendas ya pasadas. El poeta no debe dedicarse de manera continuada a esta alabanza de la memoria, porque esta constante mirada a la gloria pasada no le permite vivir el presente. A través de estos versos se observa que Levertov alberga una idea concreta del poeta: éste debe vivir con todos los sentidos en el presente.

El último verso del poema ofrece un giro inesperado y crucial, significativo para definir la poética de Levertov. La experiencia de percibir guiada por el desplazamiento azaroso de la hoja se transmuta en palabras. Por tanto, las palabras también son imprevisibles y, ni siquiera la creadora de los versos, puede saber la forma que adquirirá el poema. Este misterio inunda a la poeta, al igual que las percepciones desbordaban en “Contrasting Gestures” al místico y al artista. Se trata de un trance creador que el poeta sufre. Las palabras en este punto se hacen sustituibles por lo percibido, es decir, se convierten en la percepción en sí. Al igual que es imposible discernir qué se percibirá al ser llevado como una hoja por el viento, también resulta quimérico adivinar las palabras que se utilizarán en el poema. La memoria se adhiere a los pies del hablante poético como barro, de esta guisa quedan también las palabras grabadas en la mente del sujeto poético. Así, la recreación del hecho recordado se codifica mediante palabras predecibles, almacenadas previamente en la memoria: no se aprende nada nuevo al recordar, sólo se repite una y otra vez un recuerdo que no aporta ningún aprendizaje al individuo que lo recrea.

Esta encarnación que las palabras representan con respecto a las experiencias sensoriales provoca una sensación vertiginosa en el poeta. El espacio de la hoja en blanco se configura como un abismo que se va llenando en un proceso impredecible de creación. Este vértigo también se aprecia en el poema de Levertov titulado “Making Peace” (BW: 40), donde el poeta se ve abocado al vacío cuando termina un verso e ignora la palabra que llenará el siguiente. Este poema exhibe uno de los mejores manifiestos de Levertov sobre la indisolubilidad entre la poesía y la vida, una no puede existir sin la otra y viceversa. La torre de marfil donde el poeta se

recluye ha de ser destruida y demanda, en su lugar, un poeta que esté en el mundo, como reza el título de su primer libro de ensayos *The Poet in the World*.

“Making Peace” reflexiona sobre la necesidad de paz y la labor del poeta en este empeño. La poesía y la paz se descubren a medida que van siendo creadas. La sintaxis y la gramática que sustentan el poema son la justicia y la ayuda mutua que permiten la existencia de la paz. La única certeza previa a la presencia de ambas es un presentimiento, el palpito de un ritmo. El crítico Michael True utiliza un verso de este poema (“an energy field more intense than war”) que define el término “peace”, para dar título a su libro sobre la labor política y social de artistas estadounidenses comprometidos:

A voice from the dark called out,  
“The poets must give us  
imagination of peace, to oust the intense, familiar  
*imagination of disaster*. Peace, not only  
the absence of war.”

But peace, like a poem,  
is not there ahead of itself,  
can't be imagined before it is made,  
can't be known except  
in the words of its making,  
grammar of justice,  
syntax of mutual aid.

A feeling towards it,  
dimly sensing a rhythm, is all we have  
until we begin to utter its metaphors,  
learning them as we speak. [...]

A cadence of peace might balance its weight  
on that different fulcrum; peace, a presence,  
an energy field more intense than war,  
might pulse then,  
stanza by stanza into the world,  
each act of living  
one of its words, each word  
a vibration of light –facets  
of the forming crystal.

La poeta se manifiesta para dar respuesta a una invocación hecha anónimamente desde la oscuridad. Los poetas podrán ofrecer al mundo la paz a

través del trabajo arduo de sus imaginaciones. Sin embargo, la paz será reconocida por el ser humano de manera incómoda, puesto que no será percibida en su totalidad por el hombre desde el comienzo. En su lugar, la paz se irá sintiendo de forma progresiva. En primer lugar, se tendrá la sensación de que la existencia de la paz es posible. Tras este sentimiento, es necesario que la actividad humana garantice la paz. Sólo mediante este proceso, es posible un mundo justo. En realidad, la poeta se refiere a la paz como el ritmo implícito que debe aparecer en cada composición poética. Levertov cree que la paz debe hacer su aparición en la vida al igual que la inspiración se manifiesta para ella a través de la poesía, como revelación ofrecida al poeta. La paz debe encarnarse, al igual que la inspiración en palabra poética, en la cristalización en actitudes, en hechos llevados a cabo, en la ayuda mutua y la cooperación justa. Una vez más, la poesía y la vida aparecen ligadas de manera indeleble en las palabras de la artista. A través de este poema, la poeta hace partícipes a los lectores de poesía de las sensaciones vividas por la artista en el proceso de creación poética, al compararlo con la creación y la perduración de paz en la realidad circundante, experiencia que cualquier lector comprometido con la realidad ha podido percibir en su experiencia vital.

La paz y el poema creados por el hombre se codifican al final del fragmento en un cristal que se está formando poco a poco. El cristal sirve de manera muy adecuada a los propósitos de Levertov en “Making Peace”, puesto que éste se caracteriza por la belleza, la fragilidad, la resistencia y la fascinación en quienes lo observan, propios también de la poesía y la paz.

Precisamente las características que más fascinan del cristal son la fragilidad y la resistencia que éste posee de forma simultánea. La poeta se detiene en el análisis de este material tan desconcertante. Levertov utiliza el espacio poético para reflexionar sobre la materia de la poesía, en comparación con el material empleado por otras disciplinas artísticas, como son la arquitectura, la escultura o la pintura. El poema titulado “Art” (CEP: 129; en EBH) desarrolla estas nociones sobre la materia prima de la poesía y las contrasta con el material básico de otras producciones artísticas. Para la poeta, sea cual sea esta sustancia, todas las artes pretenden ser duraderas más allá del artista que las creó: “The best work is made / from hard,

strong materials, / obstinately precise— / the line of the poem, onyx, steel”. La poeta renuncia a los ritmos fáciles. Pero a continuación se dirige al escultor y lo exhorta para que: “don’t bother with modeling / pliant clay; don’t let / a touch of your thumb / set your vision while it’s still vague”. En concreto, la voz poética exhorta al escultor para que no precipite el acto creativo, para que sepa esperar con paciencia al borde del abismo del que se ha tratado en páginas previas. También el pintor recibe su parte e incita a éste para que “learn to see again, / construct, break through”. A continuación compara la poesía con la religión. Éstas podrán ser alabadas por igual, pero una característica fundamental las diferencia:

The gods die every day  
but sovereign poems go on breathing  
    in a counter-rhythm that mocks  
the frenzy of weapons, their impudent power.

Incise, invent, file to poignance;  
make your elusive dream  
    seal itself  
in the resistant mass of crude substance.

Levertov es consciente de la independencia de la obra de arte con respecto a su creador. Sabe que, una vez terminada, la obra de arte deja de pertenecer al artista y cobra entidad propia, al igual que si se tratase de un hijo o de cualquier ser vivo de la naturaleza. La poeta otorga a los poemas la entidad de seres vivos que respiran y que existen durante siglos, más allá de sus propios creadores. La existencia del arte ofrece un contraste antagónico con las catástrofes provenientes de las intervenciones bélicas y pone de manifiesto la absurdidad de este poder. Confía, por el contrario, en el poder del arte, en la capacidad del artista de crear, tallar y mejorar sueños quebradizos, para convertirlos en objetos de masa inquebrantable. En definitiva, la poeta considera que el arte mejora la realidad y la calidad de la existencia de quienes viven en contacto con él.

De vuelta a la tarea del poeta, Levertov se hace eco del trabajo de otros poetas a los que admira, por su manera de entender la poesía y los procesos de creación

poética. La poeta se siente atraída por aquellos que prescinden de esquemas mentales previos que imponer a la realidad, y que se decantan por trabajar con imágenes desnudas, sin curtir por una manipulación racional y sin procesar por una idea preconcebida del poema. Levertov aboga por una poesía cuya escritura sea un proceso de descubrimiento también para el poeta. La admiración de Levertov por la poética de Williams queda puesta de manifiesto en poemas del tipo de “Williams: An Essay” (CB: 59), donde la artista desgana los elementos fundamentales que intervienen en su escritura:

Not  
the bald image, but always—  
undulant, elusive, beyond reach  
of any dull  
staring eye—lodged

among the words, beneath  
the skin of image: nerves,

muscles, rivers  
of urgent blood, a mind

secret, disciplined, generous and  
unfathomable.

El poema describe la imagen percibida por los ojos despiertos del artista como un ente orgánico compuesto por nervios, músculos, sangre etc. No sólo se trata de un cuerpo, éste va acompañado de un alma oculta tras el pellejo, una mente insondable a la que el poeta se dirige siempre para contemplar y transmutar en clave lingüística. Aquello que es observado por los ojos del creador tiene la capacidad de moverse, de ocultarse a la mirada del artista y de ofrecerse generoso a su mirada. El objeto poético es, según “Art”, un ente tan vivo como el poeta mismo y, por tanto, con capacidad para decidir sobre la relación dialógica que establece con aquello que le rodea, incluyendo los ojos despiertos del artista que lo miran. La divinidad presente en el objeto observado queda patente en su carácter “unfathomable”, que recuerda a la leyenda jasídica de las chispas que cayeron sobre las cosas en la creación del mundo.



A la luz de lo anterior, la labor del artista reside en captar con sus ojos interesados las imágenes que atraviesan su retina, codificadas como seres vivos compuestos de carne, pellejo y huesos, además de un cuerpo espiritual. Todo ello con el fin de crear mediante sus palabras un objeto poderoso, capaz de reflejar lo percibido y de erigirse como monumento a valores como la generosidad del artista, la sinceridad, la autenticidad y la paz. La poeta utiliza una metáfora sorprendente para describir la labor del poeta en “The Earth Worm” (P67: 176; en SD):

The worm artist  
out of soil, by passage  
of himself  
constructing.  
Castles of metaphor! [...]  
He throws off  
artifacts as he  
contracts and expands the  
muscle of his being,  
ringed in himself,  
tilling. He  
is homage to  
earth, aerates  
the ground of his living.

El poeta-gusano rinde un homenaje a la tierra que habita, alaba la vida y la realidad circundante. Su labor permite oxigenar la realidad y mejorarla, pero los frutos de su movimiento de contracción y expansión no le pertenecen, sino que una vez creados son lanzados (“throws off”). El poeta crea “artifacts”, es decir, objetos reales que se incorporan a la realidad y a la vida en la tierra. La estrecha relación entre la vida y la poesía queda patente en el poema de manera clara. Como se ha apuntado con anterioridad, la poesía forma parte de la vida, puesto que la creación de un fragmento lírico surge a partir de una metabolización de las percepciones acompasadas por la respiración y el movimiento del artista.

El poema titulado “Face” (FD: 17) reflexiona sobre el efecto fisiológico que ejerce la revelación poética en el rostro del poeta, en contraste con la constricción de los gestos faciales que el odio y el deseo de venganza provocan en el mismo:

When love, exaltation, the holy awe  
of Poetry entering your doors and lifting you  
on one finger as if you were a feather  
fallen from its wings, grasp you, then your face  
is luminous. [...]

But when  
hatred and a desire of vengeance  
make you sullen, your eyes grow smaller,  
your mouth turns sour, a heaviness  
pulls the flesh of your poet's face  
down, makes it a mask  
of denial. [...]

La poesía ejerce, como se aprecia en estos versos, un efecto positivo en el organismo del poeta. No sólo se trata de escribir una poesía que surja de la experiencia orgánica del poeta, sino del efecto retroactivo que el proceso de la escritura de poesía, dominado por la inspiración, ejerce en el rostro del poeta. Los beneficiosos efectos secundarios de la poesía en la existencia física del hombre se muestran meridianos en estos versos.

El proceso de percepción y de creación propios del poeta, junto con la conciencia que éste tiene de pertenecer a un orden distinto al del resto de los hombres, da lugar a un poema que, pese a su extensión, merece la pena incluir, titulado "Wanderer's Daysong" (CB: 11-12):

People like me can't feel  
the full rush of air around us as we  
plunge into swansdown billows of  
dustgold fathomless happenstance—

we leap but  
we've known the leaden no-light  
that's not darkness, that is  
eclipse. When green  
loses its green spirit. When vertigo  
takes the wheeling swifts and drops them like separate  
pebbles of rain. When rain  
begins and stops, appalled at the discourse of bones it makes  
on cracked clay. That no-light blunted us.

Yes, and we've known, we know

every day, our tall mothers and fathers  
are gone, no one  
has known us always,  
we are ancient orphans,  
parchment skins stretched upon crutches,  
inscribed with epitaphs.

When mirrors tell us white beards  
have not yet appeared from within us

nor pendulous breasts  
hung themselves on our torsos like bundles  
of parched herbs,

when the sun  
gnaws its way out of its cage again,

when the skylark  
tears itself out of our throats,  
we do leap, we do  
plunge into skylake's  
haze of promise. But we feel

along with the air rushing, our own breath  
rushing  
out of us.

See  
for an instant the arc of  
our vanishing.

La voz poética reconoce su pertenencia a un grupo de personas cuyas capacidades son distintas de las del resto: "people like me". Se trata de seres capaces de percibir hechos que ocurren en la realidad de la tercera dimensión, pero desveladas únicamente ante su mirada atenta. El poema destila el vértigo experimentado por este grupo de seres humanos, cuando perciben una suerte de no-luz y no-oscuridad al mismo tiempo difícil de definir, a la que el sujeto poético denomina eclipse, o cuando descubren que el verde ha perdido su verdosidad. La concurrencia de estos fenómenos embotan sus capacidades y las bloquean con su efecto inesperado.

Igualmente, estos seres aprenden cada día, y descubren hechos difíciles de asumir. Por ejemplo, estos seres dotados del don de la poesía son huérfanos eternos,

carentes de padres, aunque aún carentes de la suficiente sabiduría para merecer largas barbas blancas, o para ofrecer el sustento nutritivo a las almas del resto de hombres. Sin embargo, el sonido de la alondra emerge de sus gargantas diariamente y cada vez que los poetas descubren y aprenden algo nuevo, ejercitan un salto y se sumergen bajo la superficie azogada del lago que acompañaba a las fochas en “Contrasting Gestures”. La promesa que brinda el lago es la promesa de la sabiduría, de la eternidad y de la alimentación espiritual de los hombres.

Los poetas, mediante la ejercitación de su don, logran la posibilidad de hacerse más conscientes de sí mismos, y de sus propios procesos fisiológicos que les permiten emitir, en última instancia, su “Wanderer’s Daysong”, al sentir el aire rozarles el cuerpo y el aliento fluir desde sus gargantas, además de contemplar el instante fugaz de la creación poética. Según estos datos, el poeta es alguien que siente en su propio cuerpo mediante el tacto, el flujo del aire que lo envuelve. Lo mismo le ocurre cuando por fin se sumerge en el agua del lago y experimenta el roce del agua en su piel.

“Wanderer’s Daysong” recopila y sintetiza de forma exhaustiva muchas de las cualidades que caracterizan al poeta como artista y como persona. El vértigo implícito en la creación artística, la percepción sublimada del poeta, y su labor como alguien llamado a despertar las conciencias dormidas, todas estas características se dan cita en este bello poema.

### **5.3. De la necesidad del silencio y la fragilidad de la palabra**

En un considerable número de ocasiones, Denise Levertov recurre al diccionario para describir de forma más apropiada algún concepto de sus ensayos, o incluso aborda la explicación de la idea, partiendo de una desmembración etimológica de la palabra. Sin duda, el lenguaje adquiere una importancia crucial para la poeta como portador fiel de significados, como vehículo que transporta la verdad desde lugares ocultos hacia el espacio poético. No obstante, el lenguaje no siempre procura a la poeta un instrumental fácil de manejar y, a veces, éste se vuelve hostil ante la labor poética.

El lenguaje tiende a opacarse y a llamar la atención sobre sí mismo cuando el objeto o el hecho que recibe la atención poética adquiere una dimensión inefable. Es decir, hay situaciones que resultan rebeldes al tratamiento poético, debido a que el objeto poético adquiere un halo de divinidad o de magnificencia tal, que se escapa a las palabras. En otras ocasiones, no es el objeto poético en sí el que presenta problemas, sino el propio lenguaje. Se debe fundamentalmente a que las palabras pierden su frescura, se anquilosan y malogran su universo referencial. A pesar de estos problemas, la poeta sigue creyendo que las palabras albergan la cualidad de recrear o de ofrecer un reflejo trasmutado en clave lingüística.

El lenguaje siempre recibe la atención y la reflexión de Levertov, además de en sus ensayos, en muchas composiciones poéticas. En este apartado se profundizará en aquellas composiciones poéticas que reflexionan acerca de los problemas que entraña para el poeta su trabajo con un material como es el lenguaje. En unas ocasiones, el flujo creador sufre una interrupción inesperada cuando la poeta se ve enfrascada en el proceso compositivo. Sin duda, sus consideraciones sobre el valor de la palabra arrastran la influencia de la amalgama de culturas judaica y cristiana en la que fue educada. El conocimiento se halla ligado a la palabra, pero algunas percepciones entrañan tal magnificencia que se antojan inenarrables e insondables a través del lenguaje. Otras veces, el conocimiento llega al hablante poético sin necesidad de la mediación de palabras, por ejemplo a través de una visión casi

mística. En cualquier caso, los poemas expresan de forma mucho más bella estas ideas que se han adelantado.

Los poemas titulados “Primal Speech” y “Witness: Incomunicado” se ocupan de sondear la estrecha relación existente entre el lenguaje y la mente pensante del ser humano. “Witness: Incomunicado” (SW: 94) indaga en la oscuridad que gobierna la mente humana durante la ausencia de lenguaje, antes de que el hombre aprenda a hablar:

They speak of bonding. Of the infant, the primitive  
without sense of boundary, everything as much  
or as little itself as itself.  
Yet what loneliness,  
the solitude  
of thought before language. A kind of darkness  
stiring the mind, blurring  
the glare and glitter of vision,  
steam on the white mirror.

El poema describe la actitud del bebé como “the primitive / without sense of boundary, everything as much / or as little itself as itself”. En realidad, describe a este ser humano recién nacido como alguien que percibe sin trabas la realidad que le rodea, de forma auténtica: “itself as itself”. El bebé, según Levertov apunta, aún no se ha contaminado de la mediación que el lenguaje desempeña en los tratos que el hombre establece con la realidad. Por tanto, el bebé percibe los objetos que le rodean de forma más auténtica, porque percibe el objeto mismo, y no la representación lingüística del ente. La importancia que la poeta otorga a “without sense of boundary” es fundamental para que el lector aprecie que el bebé no es consciente de sí mismo y, por tanto, tampoco de lo que le rodea. El niño recién nacido percibe la realidad como un todo, incapaz de distinguir aún de forma separada las distintas partes que componen la totalidad percibida.

Durante la ausencia de un lenguaje que organice el pensamiento, la visión cobra una importancia crucial, de tal modo que la luz que arroja su mirada ilumina esa oscuridad primigenia. Los juegos de sombras y de luces adquieren valor como

símbolos de la ignorancia y el conocimiento del hombre respectivamente. La oscuridad que alberga la mente de un bebé que aún no puede hablar se muestra en el poema como una gran soledad. En efecto, el problema reside en que el bebé no es capaz de entablar ningún tipo de relación dialógica con el entorno, de ahí proviene su aislamiento. Pero esta oscuridad se despliega como ignorancia o, lo que es lo mismo, la falta de conciencia del bebé sobre la existencia, en primer lugar de sí mismo y, en segundo lugar, de los demás hombres.

La poeta expresa su desconfianza de la teoría que aboga que los lazos familiares guían al bebé. Es más, la oscuridad provocada por la falta de un lenguaje vinculador del ser humano con la realidad, se anula mediante el poder de la visión, que sustenta la capacidad de iluminar el pensamiento no articulado aún mediante la palabra. El bebé, en cualquier caso, según Levertov defiende en el poema, posee una visión capaz de brillar y de deslumbrar, sólo que el bebé no puede comunicarla al resto de los hombres. La comparación última contenida en el poema: “steam on the white mirror”, sugiere que esa oscuridad sólo es transitoria, al igual que el vapor, y, en ningún caso, peligrosa para la visión privilegiada de un niño. La percepción visual del bebé se desvela como un espejo blanco, mucho más resistente que la oscuridad que, por el momento, parece difuminar la belleza brillante de la visión infantil.

En este sentido, resulta interesante recuperar la concepción que el trascendentalismo guardaba sobre los niños. Para esta corriente, la confianza que el trascendentalismo depositaba en el entendimiento de los niños era máxima. En concreto, la labor que desarrollaron en la famosa Brook Farm, Elizabeth Peabody y Amos Bronson Alcott, de origen muy humilde y padre de Louisa May Alcott, autora de *Little Women*, estaba basada en la confianza plena en la capacidad de percibir con frescura los patrones organizadores de la realidad. La teoría que fascinó a Alcott desde un comienzo, y que entronca con las ideas defendidas por Wordsworth en su obra, se encuentran recogidas en *Conversations with Children on the Gospels*, libro donde expone su confianza en las percepciones intuitivas de los niños. Más adelante, se observará la confianza que Denise Levertov deposita en la forma de ver el mundo de los niños.

La poeta reflexiona sobre expresiones que aún se mantienen incorruptibles frente al paso del tiempo y el efecto de éste en el lenguaje. Para Levertov, el lenguaje originario de la torre de Babel, de donde parten todos los demás idiomas, basa su pureza en la capacidad referencial al objeto mismo. Un pequeño fragmento de ese núcleo proteico de formas lingüísticas y significados auténticos se muestra en el poema titulado “Primal Speech” (SW: 95):

If there's an Ur-language still among us, [...]  
then it's the exclamation,  
universal whatever the sound, the triumphant,  
wondering, infant utterance, 'This! This!'  
showing and proffering the thing,  
anything, the affirmation even before the naming.

El deíctico surge, pues, rescatado del lenguaje infantil e ignorado por los adultos de forma sistemática como portador de significados veraces. En este sentido, el bebé que en “Witness: Incomunicado” vivía en soledad con pensamientos que no podía expresar, durante el proceso de crecimiento guía sus pasos hacia un conocimiento genuino, mediante expresiones como el celebrado deíctico “‘This!’”. Mientras tanto, los adultos creen ser dueños de un conocimiento superior, presas del lenguaje ambiguo y laberíntico con el que se expresan y creen comunicarse. La poeta rescata expresiones hartamente olvidadas por los adultos, tan fáciles para un niño y tan difíciles de aprehender por un adulto. Para Levertov, un niño vive más cerca de ese conocimiento superior subyacente a la realidad. El verso último del poema, “The affirmation even before the naming”, muestra una creencia fundamental para la poeta. La tradición judaica contempla de forma muy escrupulosa el proceso que lleva al hombre creyente a dirigirse a Dios, y concluye mediante la imposibilidad de nombrarlo. A los ojos de la fe judaica, nombrar los objetos de la realidad conlleva una serie de consecuencias implícitas, entre ellas, la superioridad del ser que nombra sobre el ser nombrado. Por tanto, la afirmación se revela como el reconocimiento de la existencia de entes u objetos en el universo, sin implicar la imposición de los esquemas humanos sobre lo nombrado. Así, el deíctico tan celebrado por Levertov asegura a la poeta dos funciones esenciales ejercidas desde el respeto por el objeto



nombrado: primera, el deíctico permite que el niño muestre al resto de la humanidad el objeto, es decir, favorece que la existencia del objeto aparezca ante la conciencia del interlocutor. Segunda, la producción del deíctico entabla una relación con el objeto señalado, sin imponer sobre éste los tentáculos implícitos en el lenguaje que encasillan el objeto en la red lingüística que domina la mente humana. El deíctico, en definitiva, llama la atención sobre la cosa misma, sobre la presencia cercana del objeto, y permite el establecimiento de una relación espacial con el mismo.

En el poema titulado “The Lesson” (CEP: 79; en OI), la poeta se hace eco de la visión privilegiada de dos niños, velada en la cotidianidad, y extrae una enseñanza de ello. Según Levertov indica, la visión del misterio es un don que se va perdiendo a medida que el hombre crece, evoluciona e interacciona con la realidad del modo que el hablante poético lo hacía en “Variation and Reflection on a Theme by Rilke”:

Martha, 5, scrawling a drawing, murmurs  
‘These are two angels. These are two bombs. They  
are in the sunshine. Magic  
is dropping from the angels’ wings.’  
Nik, at 4, called  
    over the stubble field, ‘Look,  
the flowers are dancing underneath the  
tree, and the tree  
    is looking down with all its apple-eyes.’  
Without hesitation or debate, words  
used and at once forgotten.

La visión del niño es la visión que anhela el artista. Como se apuntó con anterioridad, esta idea procede del Romanticismo y también tiene eco en el trascendentalismo americano. Wordsworth ya expresó “The Child is father of the Man”, al referirse a la visión de un arco iris, aunque esto puede ser extrapolado a la percepción atenta de la realidad.

La diferencia fundamental entre el artista y los niños reside en la conciencia que caracteriza al poeta, ausente en los niños. Martha y Nik, los protagonistas del

poema, utilizan el lenguaje para expresar su visión única de la realidad, pero no son conscientes de la trascendencia que ello esconde. El poeta, por el contrario, aprecia el valor incalculable de tales visiones y se sorprende por la facilidad de los niños para sentir la realidad de un modo tan diferenciado. El poeta aspira a percibir la realidad con la misma frescura pero, además, éste tiene el deber de transmitir lo contemplado a los hombres, porque su misión radica en despertar las conciencias dormidas de sus lectores. Los niños, por el contrario, olvidan de forma inmediata esos misterios que se desvelan ante su mirada intrigada.

Levertov se siente fascinada también por la percepción privilegiada que sienten otros artistas. En concreto, la poeta expresa su admiración por la visión sufrida por creadores seguidores de idéntico afán poético y vital. En “Homage” (CEP: 42; en HN) Levertov celebra la presencia de un poeta que ilumina la oscuridad con su presencia, o ensombrece la iluminación con su magia poética única: “To lay garlands at your feet / because you stand / dark in the light, or lucent / in the dark air of the mind’s world / solitary in your empire of magic, / undiminished”. En los versos se observa, de nuevo, el juego de luces y sombras presentes en “Witness: Incomunicado”. El efecto de la presencia del poeta se codifica como discordante con la realidad. Por tanto, la figura del poeta homenajeado contrasta con la realidad dominante. Las cualidades que fascinan a Levertov están relacionadas con la percepción sublime del poeta y su correspondiente producción física y poética:

and stony faces pass you wideawake  
and you sing  
dreaming wideawake with stone eyes  
undiminished

[...] shadows  
of moonlight where you sit in sunlight  
near the bright sea, listening

to the crash and sighing, crash  
and sighing dance of the words.

El poeta homenajeado habita un lugar de seres estatuados, es decir, otros artistas dignos también de la alabanza. Aquí el poeta canta los sueños que sueña despierto, mientras sentado escucha el crujir y el suspirar de la danza de las palabras. Los ojos del poeta son de roca, y gracias a ellos percibe con conciencia despierta sus sueños. Además, los oídos del poeta se sientan a escuchar con atención también el ritmo y el movimiento de las palabras. Las cualidades fundamentales del artista residen en su capacidad para percibir a través de la vista y del oído el contenido y la forma de su propia poesía. En cualquier caso, en todos los procesos de percepción, de iluminación poética y de escritura, al igual que sucede en la vida, tiene lugar la sensación física del movimiento. En unos casos se trata del desplazamiento realizado a través del camino, y en otros se refiere a un empleo más armonizado de todo el cuerpo, en sintonía con una música o un ritmo. En ambos casos, la percepción del movimiento se utiliza como metáfora del proceso que lleva desde la falta de conciencia al logro de la misma.

Al margen de las funciones atribuidas al lenguaje hasta ahora, como son, por un lado la labor mediadora del conocimiento del hombre en su doble relación con sus semejantes, la realidad y consigo mismo, y por otro, el despertar de las conciencias humanas y la trasmisión de valores morales universales del respeto por la vida, la poeta abunda en una nueva función más íntima del sujeto consistente en la mejora del estado de ánimo causada por el acto de hablar y de comunicarse con los demás. De esta forma, la comunicación lingüística se codifica como alternativa a la intervención armada o a la superación del sufrimiento provocado por la destrucción bélica. El poema titulado “To Speak” (P67: 213; en SD) desvela esa nueva posibilidad que la poeta otorga al lenguaje:

To speak of sorrow  
works upon it  
                  moves it from its  
crouched place barring  
the way to and from the soul's hall—

out in the light it  
shows clear, whether  
shrunk or known as  
a giant wrath—

discrete  
at least, where before  
  
its great shadow joined  
the walls and roof and seemed  
to uphold the hall like a beam.

En este sentido, utilizar el lenguaje para expresar sentimientos de dolor sirve para aligerar la carga existente en el alma del sujeto lírico. La poesía preocupada por la comunicación del sufrimiento produce una sensación de catarsis o, al menos, de disminución de esa sombra que impregna los habitáculos del alma. La expresión lingüística, en este caso, se asocia con la claridad, la luz y la iluminación, mientras que el sufrimiento está ligado a la oscuridad en la que se encuentra el alma del sujeto poético. Según Levertov apunta en los versos precedentes, el lenguaje, utilizado como medio de comunicación para transmitir sentimientos y compartirlos, facilita una función psicológica de carácter analgésico fundamental.

Los juegos de luces y de sombras examinados en estos poemas adquieren diferentes significados en relación con el universo referencial donde se despliegan. En general, la luz se asocia con significados positivos para la poeta, mientras que la sombra tiende a referirse a lugares poco transitados y desconocidos para el hombre corriente. Se trata de lugares donde suceden hechos sobrenaturales que ponen en juego la percepción del artista dirigida hacia un detalle revelador cargado de magia. En otras circunstancias, el valor del fragmento poético no recae en la presencia de la luz o de la oscuridad, sino en el contraste que emerge de la presencia de ambos. De la oposición entre la luz brillante y la oscuridad surge la valía del poema que, en última instancia, anhela mostrar al lector la enorme riqueza que significa la presencia simultánea de ambos fenómenos.

A pesar de la confianza mostrada por Levertov en “To Speak”, en otras manifestaciones poéticas el lenguaje es visto con cierta desconfianza. El lenguaje se forja en estos casos como una herramienta de trabajo peligrosa para el poeta, debido a las dobleces que lo caracterizan y al enorme universo referencial que es capaz de poner en juego. La poeta manifiesta sin tapujos su recelo con respecto a la escasa

garantía que ofrece el lenguaje, por ejemplo en “The Third Dimension”(CEP: 46-47; en HN):

Who'd believe me if  
I said, 'They took and  
  
split me open from  
scalp to crotch, and  
  
still I'm alive, and  
walk around pleased with  
  
the sun and all  
the world's bounty.' Honesty  
  
isn't so simple:  
a simple honesty is  
  
nothing but a lie.

La poeta analiza en el poema la fiabilidad de la metáfora para expresar el sentimiento de desgarramiento que ha producido el amor. Pero el tropo no parece ser adecuado para expresar esa emoción sin faltar a la verdad. Las rocas no sirven de ejemplo fiel, por su cualidad como objeto inerte, carente de sensaciones y sin la capacidad de hablar: “If the roadmen / crack stones, the / stones are stones: / but love / cracked me open / and I'm / alive to / tell the tale –but not / honestly: / the words / change it. Let it be– / here in the sweet sun / –a fiction, while I / breathe and / change pace”. El poema transmite la angustia que siente el sujeto poético, al no poder comunicar verazmente al lector la sensación originaria que provocó la escritura de estos versos. De ahí surge la dificultad eterna que el poeta debe salvar en sus versos. Según Levertov, el poeta tiene el deber moral de trabajar sobre el lenguaje para asegurarse de transmitir con fidelidad las sensaciones y las percepciones que han motivado la escritura del poema en cuestión.

“The Third Dimension” reutiliza la imagen del sujeto poético que respira a la vez que camina cambiando el paso, explorada con anterioridad en poemas como “Overland to the Island”, “Entering Another Chapter” y “Looking, Walking, Being”.

Se trata de reconocer que no existe una metáfora adecuada para describir esta forma de habitar el mundo. El sujeto poético reconoce la imposibilidad de relatar con fidelidad los sentimientos vividos. En consecuencia, el hablante adopta desde su voluntad una actitud pasiva ante la inefabilidad del sentimiento y decide continuar su existencia mediante la filosofía vital ya expuesta. El sujeto resuelve respirar y cambiar el ritmo de su andadura.

Según se desprende de esos versos, las palabras trasmudan los hechos debido a que determinadas sensaciones, quizás por su carácter divino, no pueden ser expresadas con el lenguaje humano. Vivir, para Levertov, equivale a respirar y a caminar como un peregrino. La respiración implica varios hechos: respirar equivale a oxigenar el organismo, permitir que éste lleve a cabo sus procesos fisiológicos, el bombeo del corazón y el flujo sanguíneo, significa poder percibir mediante el olfato y el gusto. En definitiva, respirar entraña que parte del mundo exterior se adentre en el propio cuerpo y sea metabolizado para convertirlo en más movimiento y más percepciones. El comienzo del poema titulado “A Cloak” (P72: 42; en RA) incide de la misma forma en el acto de caminar y respirar. En estos versos, la respiración significa la percepción del mundo exterior a través del organismo y la correspondiente secreción poética, producto de la transformación orgánica de lo percibido: “And I walked naked / from the beginning / breathing in / my life, / breathing out / poems, / arrogant in innocence.”

No obstante, la poeta denuncia el posible truncamiento del flujo perceptivo o imaginativo. En “Memory demands so much”, la imprevisibilidad y magnificencia de la hoja arrastrada por el viento se ve interrumpida por el barro que se adhiere a los pies de la poeta. En “A Cloak” se trata de un manto que le impide expresar su visión con frescura:

But of the song-clouds my breath made  
in cold air

a cloak has grown,  
white and,  
    where here a word  
    there another

froze, glittering,  
stone-heavy.

A mask I had not meant  
to wear, as if of frost,  
covers my face.  
Eyes looking out,  
a longing silent at song's core.

La máscara que aparece en el poema pone en juego una serie de referencias importantes para la poesía y la literatura. En este caso se trata de una máscara que hace que la poeta se disfrace psicológicamente de otro ser y enmascare la producción poética autobiográfica tras un rostro adquirido o inventado. Otro sentido de la máscara refleja que se trata de una poesía estática, sin muecas faciales o frescura en lo transmitido al lector o al oyente del poema. El hielo sugiere una poesía fría, falta de vida. La máscara actúa como prisión tras la que los ojos se hallan presos sin poder cantar la cantinela de la imagen percibida. Cuando esta situación ocurre, la opción más coherente para la poética levertoviana reside, sin lugar a dudas, en guardar silencio. El silencio se codifica entonces como la alternativa a una poesía anclada en la mentira, la máscara y la falta de honestidad.

La poesía de Levertov consiste en ocasiones en la descripción de una imagen que capta la atención del sujeto poético. La escena se describe como si una cámara filmara con lentitud los detalles, los colores, las texturas, las temperaturas incluso, de un determinado entorno. En "A Silence" (CEP: 35; en HN) la escena resulta mágica por estar desarrollándose en absoluto silencio, sin que el lenguaje intervenga: "Among its petals the rose / still holds / a few tears of the morning rain that / broke it from its stem". La descripción cuidada de la escena comienza por la rosa y va descendiendo progresivamente: "Phoenix-tailed / slateblue martins pursue / one another, spaced out / in hopeless hope, circling / the porous clay vase, dark from / the water in it". Desde la flor hasta el tallo, y de ahí al jarrón con sus motivos decorativos. Tras describir la escena circular que despliega el jarrón de arcilla con dos martines, la poeta se detiene en el silencio que gobierna la escena: "Silence / surrounds the fact. A language / still unspoken". No se trata del lenguaje Ur, sino de

un lenguaje que los poetas no han podido alcanzar aún, tal vez se trata de una belleza diamantina. En “A Silence” Levertov mantiene su preferencia por el hecho en sí, por encima del lenguaje que transmuta ese hecho en palabra. Según la poeta, cuando la situación se torna inefable, se debe, bien a haber perdido ya ese lenguaje originario, puesto que el paso del tiempo ha ido desvirtuándolo, o bien se trata de que, en realidad, aún no se ha llegado a destilar un lenguaje auténtico que transmita la verdad de los hechos experimentados.

El poema titulado “The Charge” (CEP: 87; en EBH) despliega de manera ejemplar estas nociones acerca del silencio, del lenguaje y de los hechos que tienen lugar en la realidad ante la atención adormecida del sujeto lírico: “Returning / to all the unsaid / all the lost living untranslated / in any sense, / and the dead unrecognized, celebrated / only in dreams that die by morning / is a mourning or ghostwalking only”. Según se apunta en el fragmento, solamente los sueños despliegan estos secretos ocultos en la realidad, pero se olvidan al despertar. Si el sujeto no presta la atención ávida a la realidad, entonces su vida se reduce a un deambular sonámbulo, o bien a un lamento por la sensibilidad perdida, la vida no percibida y las sensaciones no sentidas a través de la escucha. Sin embargo, el elemento innovador del fragmento poético se concentra en la segunda parte del poema: “You must make, said music / in its voices of metal and wood / in its dancing diagrams, moving / apart and together, along / and over and under a line / and speaking in one voice, / make / my image. Let be / what is gone”. El hablante lírico centra su atención en la escucha atenta a una pieza musical de viento metal y madera, que le encomienda una labor de hermanamiento de estas artes. La música pide a la poeta que cree una imagen de esos sonidos, a pesar de que la poesía se reduzca al papel impreso, conformado a través de la escritura de la palabra, o a la imagen acústica del poema hablado.

En “The Charge” se aprecia la estrecha relación que la poeta establece entre ambas manifestaciones artísticas. El sujeto lírico recibe un encargo de parte de la música que está sonando en ese momento. La labor del sujeto reside en transformar la música en poesía, en transmutar la clave musical a clave poética. Sin duda, el énfasis recae sobre la calidad musical de la poesía, puesto que es la dimensión sonora



de este arte el que debe imitar el sonido instrumentado que procede del viento madera y viento metal. Las palabras de ese poema encargado deben significar en dos ejes fundamentales: según la terminología de Saussure, en el eje del significado, en el que las palabras deben transmitir los significados que hablen sobre ese movimiento del sonido, organizado en diagramas de voces que confluyen y se disgregan; y también en el eje sonoro del significante, puesto que la expresión sonora de las palabras debe también dar cuenta de la imagen del fragmento musical. Los rasgos lingüísticos que se articulan en éste y en cualquier poema quedan pues organizados en torno a la forma y al contenido del poema. Ambos deben contribuir a su manera a la conformación de una imagen poética que hable sobre la imagen musical.

Según se ha visto en las páginas precedentes, el lenguaje se conforma como un fenómeno de gran complejidad para la poética de Denise Levertov. El lenguaje es un instrumento de trabajo de difícil manejo, al que hay que encomendarse con el pulso bien firme, con el fin de calibrar con la mayor exactitud posible el mensaje que se pretende transmitir al lector. El poeta debe ser siempre fiel al hecho experimentado que quiere codificar en palabras, el lenguaje debe ser una recodificación auténtica del hecho vivido. Por otro lado, la poeta insiste en el valor fundamental del hecho revelador y lo reivindica como el motivo fundamental que promueve la escritura de poemas. A pesar de las dificultades implícitas, el lenguaje se torna amable y un noble material de trabajo en poesía, puesto que contribuye a mejorar la calidad de vida de quien lo utiliza. En su ausencia, el silencio adquiere un protagonismo primordial, puesto que el silencio se puede interpretar como la ausencia de lenguaje en un hecho inefable vivido, o como un momento de ausencia de lenguaje en el que éste precisamente es puesto en valor.

#### **5.4. Los elementos presentes en la revelación del misterio**

Como ya se expresó en apartados previos, Levertov tiene una idea muy clara de la función que la poesía y que el poeta deben desempeñar en la sociedad. Los retazos de la realidad que Levertov califica como misteriosos y sagrados a los que el poeta debe dirigir su atención requieren, según la poeta, de cierta reflexión poética. Igualmente, los elementos que intervienen en la revelación de secretos, aparentemente ocultos a la mirada del ser humano, son objeto de indagación poética. Ya se mencionó con anterioridad el carácter doble de la ocupación del poeta. Éste trabaja, por un lado, gracias al salto, siempre impredecible, de la imaginación y la inspiración, que permite a la poeta crear poemas en un trance parecido al místico. Por otro lado, mediante su trabajo artesanal, más manual y mecánico con el lenguaje en aquellos casos en los que la inspiración se ha visto truncada por algún motivo.

Según Levertov, la labor del poeta reside en prestar atención permanente a la realidad para percibir la revelación de los misterios ocultos en el devenir cotidiano, y poder plasmar las formas existentes en la cotidianeidad en su creación poética. Pero este hecho de índole sagrada, señala Levertov, está relacionado con la existencia de seres de orden no humano, como puede ser la musa o la diosa Ishtar, o lo que Lorca denominaba “el duende” en su famoso ensayo titulado “Teoría y juego del duende” (1928). Estas revelaciones tienen lugar cuando el poeta se encuentra en un estado de conciencia onírica sublimada o cuando el poeta es capaz de percibir con los sentidos afinados el tono dominante en la música epifánica. La aparición de estos personajes garantiza la autenticidad del material percibido por la poeta y transmutado en palabras poéticas. No obstante, el peligro que entraña el material básico de la poesía, la doblez y el carácter difuso del lenguaje continúa su amenaza velada en los poemas de Levertov. Según Denise Lynch, el poeta sólo puede experimentar el misterio “within the web of language and time” (1989; en A. Gelpi, 1993: 299). La idea del lenguaje y del tiempo como redes que acogen al misterio se basa en las nociones jasídicas del proceso dialógico (el diálogo ha de darse en el marco temporal mediante un instrumento que facilite la comunicación) y en la poética de la inmediatez, del aquí y el ahora. George Bowering ya lo adelantó: “Miss Levertov’s later poems have tended toward greater mystic-Romantic realizations, influenced on the work of

Robert Duncan, on the two bases of the earlier Hasidic sense of mystery, and the devotion to the ‘actual’” (G. Bowering, 1971: 82-83).

La poeta manifiesta en numerosas ocasiones su deseo de experimentar revelaciones verdaderas e iluminación divina. Para que este fenómeno tenga lugar, la actitud de la poeta ha de ser la adecuada. En “Eye Mask” (H&T: 143; en ET) el hablante poético exhorta a la oscuridad aterciopelada de la noche:

In this dark I rest,  
unready for the light which dawns  
day after day,  
eager to be shared.  
Black silk, shelter me.  
I need  
more of the night before I open  
eyes and heart  
to illumination. I must still  
grow in the dark like a root  
not ready, not ready at all.

Se despliegan, de nuevo, juegos de luces y sombras ya presentes en otros versos. La luz se relaciona en “Eye Mask” con un momento de iluminación poética. No obstante, la oscuridad no es contemplada desde un punto de vista negativo, sino que esta oscuridad suave al tacto, “black silk”, sirve de refugio donde la poeta se prepara para cuando llegue el momento de revelación. La poeta utiliza la oscuridad como un caldo de cultivo donde el crecimiento es posible. De ahí se deduce que ninguna de estas dos vivencias se manifiesta como desdeñable, puesto que el sujeto parece encontrarse cómodo y aprender por igual en ambas situaciones. La poeta utiliza el ciclo natural de la sucesión de los días y las noches para ofrecer un tratamiento de los procesos de creación poética más normalizado. El momento de iluminación, que ha de coincidir con el amanecer y la aparición del sol, requiere un estado mental elaborado por parte del poeta, es decir, éste debe estar preparado para apreciar con nitidez esos hechos diferentes y ser capaz de expresarlo en palabras. La oscuridad de la noche se identifica con la necesidad que tiene el poeta de descansar de ese esfuerzo diario de atención constante a la manifestación de hechos rutinarios.

La poeta explora en algunos poemas los acontecimientos relacionados con la aparición divina de la inspiración o la musa y las consecuencias de estos hechos en su vida y su obra. El poema titulado “The Goddess” (CEP: 110-111; en EBH) relata el primer encuentro cara a cara que vive la poeta con la diosa de la poesía, a quien dice haber servido casi desde que supo escribir, aunque sin conocer su rostro. La diosa arranca a la poeta de forma violenta del castillo de la mentira (“Lie Castle”) y la transporta hacia un paraje natural:

There in cold air  
lying still where her hand had thrown me,  
I tasted the mud that splattered my lips:  
the seeds of a forest were in it,  
asleep and growing! I tasted  
her power!

No sólo se trata de la aparición repentina de un ser de un orden superior que guía a la poeta en los momentos de inspiración y creación. Se trata, además, de un ser que reprende la conducta vital de la poeta, y le da lecciones sobre el tipo de vida y de escritura que debe llevar a cabo. La poeta se ve obligada por la diosa a saborear el barro y las semillas que estaban en él. Todo ello tiene lugar en silencio. La diosa no se dirige a la poeta con palabras, sólo mediante acciones: “the silence was answering my silence, / a forest was pushing itself / out of sleep between my submerged fingers”. De nuevo, el ciclo natural se inmiscuye en el proceso de aprendizaje del protagonista poético. Éste, hundido en el barro, comienza a sentir a través de sus manos cómo el bosque comienza a manifestarse, cómo empieza a desplegarse un nuevo orden a sus sentidos, cómo las semillas en su boca empiezan a transmitir un conocimiento más auténtico:

I bit on a seed and it spoke on my tongue  
of day that shone already among stars  
in the water-mirror of low ground,  
and a wind rising ruffled the lights:  
she passed near me returning from the encounter,  
she who plucked me from the close rooms,

without whom nothing  
flowers, fruits, sleeps in season,  
without whom nothing  
speaks in its own tongue, but returns  
lie for lie!

Por tanto, los elementos percibidos por la poeta se manifiestan en su propio idioma, y así debe entenderlos ella, a través de la percepción por los sentidos. Se desprende de este hecho que cualquier otro tipo de interacción entre el sujeto poético y estas esencias de la naturaleza, será falsa, y desembocará en una comunicación adulterada, ilusoria y lejos de la autenticidad. Por tanto, Levertov defiende que la diosa, que la arranca de las paredes artificiales del castillo de la mentira, demuestra al sujeto lírico que debe alejarse de la torre de marfil. En lugar de encerrarse en un lugar apartado para conocer sólo a través de su mente, el poeta debe salir a la naturaleza e investigarla a través de los únicos medios posibles de conocimiento, como son los sentidos. La tarea de indagación de los elementos naturales se debe desarrollar mediante una atención intensa a la forma de expresarse que tiene la naturaleza y a la única manera de indagación posible para el hombre. Se trata, en definitiva, de saborear las semillas, contemplar la luz que invade todo el paisaje, oler el aire, tocar el agua y el barro, y escuchar las declaraciones de estos elementos, los verdaderos transmisores de la verdad de la existencia. Según el poema expresa en sus versos finales, sin la presencia de la musa, ningún elemento de la naturaleza se expresará en su propio idioma, es decir, transmitirá conocimientos verdaderos.

Levertov también muestra su preocupación por la falta de honestidad en la poesía en “The Artist” (CEP: 84; en EBH), donde ofrece una imagen del artista torpe como alguien que miente, que engaña y roba: “works at random, sneers at people, / makes things opaque, brushes across the surface of the face / of things, / works without care, defrauds people, is a thief”. En definitiva, la diosa de la poesía evita, con su intervención, que la poeta se convierta en un artista torpe. La diferencia esencial entre el buen poeta y el poeta torpe reside en la actitud vital del artista como persona. La presencia de la diosa sólo se producirá si la calidad del poeta se ajusta a la calidad del ser humano. La revelación del misterio no se producirá ante los

sentidos de un individuo que no “draws out all from his heart, / works with delight, makes things with calm, with sagacity, / works like a true Toltec, composes his objects, works / dexterously, invents; / arranges materials, adorns them, makes them adjust”.

Denise Levertov critica desde sus versos el arte entendido como el proceso de sufrimiento del poeta. La artista rechaza cualquier consideración de la poesía que consista en la adopción de la idea romántica del artista como el sufriente que destila los mensajes que le llegan de otros órdenes divinos. El poema titulado “Craving” (P72: 43; en RA) propone un acercamiento distinto a la poesía. El arte poético que busca Levertov requiere abandonar las creaciones surgidas del dolor y de la quiromancia del derramamiento de sangre. En su lugar, la poética levertoviana postula la escucha a la realidad natural circundante, el respeto por el medioambiente en el que los humanos habitan. La poeta propone acercarse y escuchar aquello que los elementos de la naturaleza dicen:

Wring the swan’s neck, seeking  
a little language of drops of blood.

How can we speak of blood, the sky  
is drenched with it.

A little language  
of dew, then.

It dries.

A language  
of leaves underfoot.  
Leaves on the tree, trembling  
in speech. Poplars  
                  tremble and speak  
if you draw near them.

En definitiva, una poesía surgida del sufrimiento del poeta a través de un proceso de composición angustioso no tiene cabida en la poesía levertoviana. Tampoco sirve la poesía anclada en la belleza de la superficie de las cosas, y en la ya

manida gota de rocío que suele aparecer en esta clase de versos. Levertov estima que este tipo de poesía surge de una pantomima que no se corresponde con la verdadera poesía de la experiencia. De ahí que la poeta rechace la utilización de recursos ya vacíos de contenido, por el abuso que se ha hecho de ellos. El cisne no representa ya a la poesía porque la belleza no ha de ser el fin último de este arte, sino la transformación de la experiencia vital en palabras. La poesía que defiende Levertov necesita escuchar y sentir el temblor de los demás seres que la naturaleza alberga en su seno. El lenguaje ha de estar al servicio de la transformación genuina de la experiencia sentida, en letras escritas en el papel y sonidos pronunciados por las cuerdas vocales. En última instancia, la poeta denuncia en “Craving” la utilización vacía y falta de contenido de imágenes bellas, pero carentes de cualquier relación genuina con la realidad del hombre. La poeta reivindica una poesía que haga un uso auténtico y lleno de contenido de las imágenes empleadas. En realidad, Levertov quiere que la poesía se convierta en una plataforma poliédrica, de usos múltiples, tan polifacética como lo es el ser humano en todas sus vertientes e intereses. La poesía puede ser bella y útil al mismo tiempo.

En esta misma dirección apunta el poema “At the Edge” (CEP: 115; en EBH), donde Levertov se queja del peligro que entraña comenzar una composición poética con la conjunción “y”, puesto que su aparición presupone algo dicho con anterioridad. Para la poeta, aquello que se presupone, en realidad no es sino aquello más difícil de expresar y, por tanto, se niega solamente a sugerirlo, sin manifestarlo de manera explícita:

Yet, not desiring apocrypha  
but true revelation,  
what use to pretend the stone discovered,  
anything visible?  
That poem indeed  
may not be carved there, may lie  
–the quick of mystery–  
in animal eyes gazing  
from the thicket,  
a creature of unknown size,  
fierce, terrified, having teeth or  
no defense, but whom  
no And may approach suddenly.

Sin embargo, la poeta prefiere que su poesía no sea esculpida en la piedra, sino ocultada tras la mirada de los animales salvajes. La poeta huye de la exposición pública de sus palabras, ya que el misterio de la poesía debe desvelarse sólo a quienes mantienen su atención despierta. Desde estos versos, la poeta insiste en la idea de que quizás no es productivo que “the quick of mystery” se exponga de forma visible ante los ojos de todos los seres humanos. De esta forma, el misterio sólo se revelará a quienes realmente poseen la calidad humana y artística para percibirlo en presencia de la divinidad de la musa. Resulta especialmente significativa la reflexión que ofrece Levertov desde estos versos acerca del mal uso del lenguaje, mediante la utilización descuidada de ciertas palabras, como es la conjunción “and”. La presencia de un *and approaching suddenly* sólo tiene lugar en los escritos de un artista torpe, que no obra desde el corazón y que únicamente pretende descubrir aquellos elementos que ya son visibles al resto, como ya se apuntó con anterioridad. En este poema se observa que la necesidad de la revelación del misterio adquiere una importancia crucial en la poética levertoviana.

La torpeza del artista también se manifiesta cuando, en ausencia de inspiración, se pretende forzar la realidad para encorsetarla en las ideas abstractas de la mente del poeta. Levertov también advierte sobre aquella poesía que surge únicamente de la divagación mental del escritor y denuncia la imposición férrea de esquemas mentales sobre una realidad que probablemente supera en complejidad y amplitud tales patrones. El poema titulado “The Cat as Cat” (P67: 190; en SD) denuncia este hecho:

The cat on my bosom  
sleeping and purring [...]

is a metaphor only if I  
force him to be one,  
looking too long in his pale, fond,  
dilating, contracting eyes [...].

Likewise,

flex and reflex of claws  
gently pricking through the sweater to skin



gently sustains their own tune,  
not mine. I-Thou, cat, I-Thou.

Este poema desvela el canto propio de cualquier ser que habita junto a los humanos. La existencia de cada organismo vivo está mantenida por su propia melodía, una melodía que emerge de la vida. El poema titulado “The Dead” (CEP: 103; en EBH) explica el silencio que llega tras la muerte, causado por el cese de la música que suena mientras hay vida. No obstante, el siguiente capítulo profundizará en este asunto. El hablante poético desea dejar constancia de que la existencia y los actos de cualquier ser vivo no dependen de la atención que el ser humano desee prestarles. Estos seres existen aunque el poeta no esté ahí para dar fe de ello. El gato objeto de atención en el poema comprende una existencia enormemente rica, que escapa a la simple categorización del animal como metáfora de cualquier otro elemento de interés para el poeta. El gato posee entidad por sí mismo, sin necesidad de la manipulación forzada de un tropo poético. La voz lírica es consciente de la manipulación que implica la imposición de metáforas sobre la existencia del misterioso animal. Una poesía de este tipo no es deseable para Levertov porque la elaboración de estos versos no emana de la realidad, sino más bien de una fabricación poco fiel de la realidad. En definitiva, la poesía debe surgir de la vida. Ahí reside la estrecha relación entre ellas.

El poema “Elusive” (H&T: 112; en ET) guarda cierto paralelismo con “The Cat as Cat”. Los versos toman como objeto de atención poética la continua aparición y desaparición de una montaña en el horizonte. El juego presencia-ausencia lleva a creer a Levertov que existe un ritmo medible en este comportamiento. Sin embargo, la montaña se revela una y otra vez indomable a ritmos impuestos por ella:

The mountain comes and goes  
on the horizon,

a rhythm elusive as that of a sea-wave  
higher than all the rest, riding to shore  
flying its silver banners—

you count to seven, but no,  
its measure  
    slips by you with each recurrence.

La voz poética insiste también en estos versos en la metáfora impuesta a la montaña. En este caso, se relacionan la semejanza entre la aparición de la montaña en el horizonte y el ritmo implícito en la llegada de las olas a la orilla de la playa. La voz poética se empeña en “count to seven”, en descubrir el ritmo que gobierna esta manifestación del paisaje, con el fin de predecirla, pero este fenómeno no se ajusta a los patrones que el ser humano pretenda imponerle. El ritmo que gobierna a la montaña depende, en última instancia, de ella misma.

Ya se apuntó anteriormente que la revelación del misterio suele ir acompañado de su olvido casi inmediato. Este hecho favorece que el secreto se pueda descubrir en múltiples ocasiones a lo largo de la vida del ser humano. La revelación del secreto ocurre sin esperarlo y también debido a su carácter de trance divino, se olvida con rapidez. En “The Secret” (P67: 93; en JL) Levertov se maravilla de que dos adolescentes hayan descubierto el secreto en un verso escrito por ella y, de ahí, deduce que lo más probable sea que ya lo hayan olvidado. Sin embargo, la revelación funciona de esta forma:

I love them  
for finding what  
I can't find,  
  
and for loving me  
for the line I wrote,  
and for forgetting it  
so that  
  
a thousand times, till death  
finds them, they may  
discover it again, in other  
lines  
  
in other  
happenings. And for  
wanting to know it,  
for

assuming there is  
such a secret, yes,  
for that  
most of all.

Esta secuencia de hechos entronca con la idea de que la percepción de un niño debe servir de guía al hombre adulto. Esta falta de memoria tan conveniente favorece que la revelación del misterio, motor de la escritura de poesía, ocurra infinidad de veces a lo largo de la existencia del poeta. Según se apunta en estos versos, para que la revelación ocurra y el poeta sea capaz de escribir una poesía de la experiencia, es conveniente que éste se deje guiar por la inocencia que caracteriza a un niño. La actitud vital de la inocencia es el camino que lleva a la poesía de la experiencia. La inocencia y la experiencia son, en definitiva, dos caras complementarias de la misma realidad, es decir, para que exista la segunda, ha de existir también la primera. Esta misma reflexión se encuentra en los poemas “The Lesson” (CEP: 79; en OI) y “Pleasures” (CEP: 90; en EBH). La revelación del misterio, del secreto, hay que buscarla a través del peregrinar por el mundo guiado por la atención permanente a la realidad circundante.

La diosa es artífice del desvelo del misterio último de la poesía para el hablante poético. Con su divina mediación no exenta de violencia, la poeta ha sido arrancada de una existencia falsa, anestesiada, mullida y cómoda tras los muros de su castillo, obstáculos interpuestos ante la realidad exterior y perceptible sólo a través de sus sentidos, especialmente del gusto. De este modo, la poeta comienza a dar fe en su obra poética de la verdad y la honestidad que han de acompañar los versos de un artista que se precie de serlo.

No sólo es fundamental salir de los anchos muros del castillo, sino también ejercitar fielmente los sentidos, como vía de acceso a un conocimiento de orden superior. La poeta de nuevo se hace eco de la importancia de los mismos en “O Taste and See” (P67: 125; en TS), poema donde resuena sin duda “The World is too much with us; late and soon” de William Wordsworth. El hablante poético observa un

cartel colgado en las paredes del metro donde reza el título del poema, y de donde extrae una reflexión fundamental conformadora de su poética:

The world is  
not with us enough.

**O Taste and See**

the subway Bible poster said,  
meaning **The Lord**, meaning  
if anything all that lives  
to the imagination's tongue,

grief, mercy, language,  
tangerine, weather, to  
breathe them, bite,  
savor, chew, swallow, transform

into our flesh our  
deaths, crossing the street, plum, quince,  
living in the orchard and being

hungry, and plucking  
the fruit.

El paisaje evocado recuerda sin duda al jardín del Edén, de donde los padres del hombre fueron desterrados por comer la fruta del conocimiento. La voz poética aplica el lema del cartel en primer lugar a Dios y, en segundo lugar, a cualquier elemento de la realidad del hombre: “anything all that lives / to the imagination's tongue”. A continuación el lector asiste a una enumeración de elementos susceptibles de ser saboreados y contemplados. Comienza con los sentimientos de dolor y de misericordia, continúa con el lenguaje y después añade la mandarina. Esta serie de elementos pueden ser considerados bien por el objeto al que hacen referencia, o bien como piezas pertenecientes al lenguaje. Sin embargo, la enumeración más interesante del fragmento se encuentra en la segunda parte de esa estrofa: “breathe them, bite, / savor, chew, swallow, transform”. Todos estos verbos adquieren una importancia crucial en la poética levertoviana, puesto que estas acciones facilitan la apropiación de la realidad a través de los procesos orgánicos. Para la poeta, tener hambre y saciarla con las frutas de este huerto permite la vía correcta de acceso al

conocimiento de Dios. La poeta aspira a disfrutar mediante el gusto, el proceso fisiológico de la digestión, y en última instancia, la transformación a través de cualquier proceso orgánico, de todas aquellas sensaciones experimentadas por la imaginación. La respiración, el movimiento producido por el andar, y la alimentación llevan a la poeta hacia el conocimiento verdadero de la realidad y su posterior condensación en poemas genuinos. En el poema titulado “Contraband” (H&T: 204; en ET) Levertov expresa el motivo de la expulsión de Adán y Eva del paraíso y regresa a la idea de la ingestión de alimentos:

The tree of knowledge was the tree of reason.  
That's why the taste of it  
drove us from Eden. That fruit  
was meant to be dried and milled to a fine powder  
for use a pinch at a time, a condiment.  
God had probably planned to tell us later  
about this new pleasure. [...]  
It's toxic in large quantities; fumes  
swirled in our heads and around us  
to form a dense cloud that hardened to steel,  
a wall between us and God, Who was Paradise.

El hablante poético explica que la expulsión se debió a que los padres de la humanidad no tuvieron en cuenta que esa fruta debía ser ingerida de otra forma, sólo como una especia, jamás en estado natural. Este abuso en la ingestión de la manzana provocó un exceso de raciocinio en ellos y un defecto en la ejercitación de los sentimientos y la intuición. Desde el momento de la expulsión del paraíso, la relación del ser humano con Dios se ha visto afectada por este muro, este espejo que sólo en ocasiones deja entrever la existencia de Dios: “God lives / on the other side of that mirror, [...] / manages still / to squeeze in – as filtered light, / splinters of fire, a strain of music heard / then lost, then heard again”. En estos versos se sugiere que el exceso de conocimiento racional separa al hombre de Dios, e insinúa que este muro sólo es superable si en el ser humano confluye un equilibrio entre corazón y cabeza, sentimiento y razón. Se advierte una diferencia fundamental entre esta apuesta poética de Levertov y el poema mencionado anteriormente de Wordsworth. El poeta romántico pide a Dios que le permita al menos “have glimpses that would make me

less forlorn; / Have sight of Proteus rising from the sea; / Or hear old Triton blow his wreathed horn”, debido a que ya no puede captar los elementos fundamentales de la naturaleza (como son el océano, los vientos, las flores o la luna) porque: “getting and spending, we lay waste our powers: / Little we see in Nature that is ours; / We have given our hearts away, a sordid boon! / [...]For this, for everything, we are out of tune; / It moves us not. –Great God! I’d rather be / A Pagan suckled in a creed outworn”. La apuesta poética de Levertov reside en la apropiación de la realidad circundante al hombre y de la divinidad escondida tras la cáscara de las cosas mediante los procesos fisiológicos de apropiación y de transformación desde exterior hacia el interior del hombre.

En relación con la consideración del Edén como el lugar ideal donde la existencia humana debería realizarse, la naturaleza se ofrece en la poesía de Levertov, en contraste con la ciudad, como un lugar donde los ciclos vitales se desarrollan con más nitidez y autenticidad. El jardín, el parque, las flores y los árboles entrañan un significado especial para Levertov. Por otro lado, la naturaleza es el seno donde también tradicionalmente han habitado ciertos seres mágicos de los que Levertov habla en su poesía. Estos lugares gozan de una magia especial inexistente en la ciudad. El poema “The Park” (CEP: 127-129; en EBH) desvela la existencia de seres mágicos en el parque, magia que no se manifiesta a los ojos de personas aletargadas. De nuevo, la percepción fresca de un niño puede sentir el encantamiento que gobierna el paraje:

Only the boy, my son, at last  
ready, comes, and discovers joyfully  
a man playing the horn  
that is the true voice of the fire-ghost,

and believes in all wonders to come  
in the park over-the-way,  
country of open secrets where the elm  
shelters the construction of gods  
and true magic exceeds all design.

El parque del poema se constituye como un lugar organizado en exclusiva por la magia, se trata de un “country of open secrets”. Los habitantes de este paraje pertenecen a un orden distinto al de los hombres que viven en las ciudades con los sentidos cerrados, incapaces de percibir los “secretos desvelados”. La musa y el parque aparecen juntos en el poema titulado “The Well” (P67: 40-41; en JL) llenando una jarra de agua en un lago y, más tarde subida en una barcaza. Los ojos del sujeto poético observan desde el puente y el escenario le recuerda al jardín llamado Valentines, parque inglés donde transcurrió su infancia. Levertov describe la escena y a la musa, cuyo rostro se parece al de la actriz que interpretó “Miss Anne Sullivan, she who / spelled the word ‘water’ into the palm / of Hellen Keller, opening / the doors of the world”. La poeta contempla la situación, consciente de que la mujer, que navega sin velas ni motor con su barca, es la musa, y se esfuerza por interpretar el misterio que subyace al suceso. La revelación surge de repente para el hablante poético: “cold, fresh, deep, I feel the word ‘water’ / spelled in my left palm”.

Si el medio en el que el poeta se desenvolvía en “The Earth Worm” era la tierra, ahora el agua es el elemento donde se desarrolla la acción. Ambas sustancias reciben la atención constante de Levertov, junto con el viento y, en menor medida, el fuego. El agua se codifica en la mayoría de los poemas como una forma de conciencia superior. El océano, el lago, la fuente y el pozo albergan el agua necesaria y fundamental para la creación poética. La tierra del jardín, el barro, la roca o el polvo aparecen como principios fruto de la transformación natural, como esquilas que portan en sí mismas la historia de la metamorfosis sufrida por el proceso de conocimiento y aprehensión de la realidad. El sol se asocia con la tierra y la luna con el agua. Igualmente, el fuego y la tierra se asocian con el deseo sexual y la energía, y se representan mediante el color rojo, mientras que el agua (representada con el azul) se asocia con la endebles, la falta de conexión vital del sujeto consigo mismo y el entumecimiento que produce el frío y la humedad. Este juego de contrarios se aprecia muy claramente en el poema “The Earthwoman and the Waterwoman” (CEP: 31-32; en HN). Por otro lado, el primer juego de elementos se relaciona con la intimidad del sujeto, mientras que el segundo se identifica con la alienación motivada por una organización social que no satisface con plenitud las necesidades vitales del ser humano, tal vez sujeto aún a los efectos de la indigestión del fruto del árbol del

conocimiento. Resulta mucho más provechoso interpretar esta teoría esgrimida por Denise Levertov desde un punto de vista más amplio, e incluir al ser humano sin importar su género como objeto protagonista de esta reflexión. Los estudios que abordan la obra de Levertov desde un punto de vista de género relegan el pensamiento de la poeta como una consideración filosófica integral sobre la existencia humana y sólo lo circunscriben a la existencia de la mujer.

Denise Levertov otorga una importancia crucial al sueño como un motor de creación poética. Ya se apuntó en el capítulo dos que la poeta coincide con la corriente de los poetas de la imagen profunda y con el surrealismo. El sueño, fuente de inspiración indudable para la poeta, entraña un estado de conciencia superior, donde se manifiestan vivencias no sujetas a las leyes de las tres dimensiones, y donde seres no humanos se muestran ante el sujeto de percepción sublimada de forma más segura. En un poema titulado también “The Well” (BW: 57) la poeta confiesa que con dieciséis años albergaba la creencia de que la luz de la luna le ofrecería belleza:

I moonbathed  
diligently, as others sunbathe.  
But the moon's unsmiling stare  
kept me awake. Mornings,  
I was flushed and cross.

It was on dark nights of deep sleep  
that I dreamed the most, sunk in the well,  
and woke rested, if not beautiful,  
filled with some other power.

El sueño y las profundidades del pozo le proporcionaban un poder de otra índole distinto al de la belleza. Ese poder reside, tal vez, en el conocimiento de algo superior. El trance del sueño se conforma no sólo como un mecanismo reparador del cansancio acumulado durante el día, sino también como la estancia en las profundidades del pozo, donde la musa moraba en el poema de título homónimo.

En otras ocasiones la escritura del poema se torna una labor acompañada de un extraño juego de luces y sombras. En “Writing in the Dark” (CB: 101) la poeta



expresa la necesidad de tener utensilios de escritura en la mesa de noche, puesto que cuando la inspiración llega en la oscuridad de la noche no debe esperar a que amanezca, puesto que olvidará lo percibido. Tampoco debe encender la luz, porque la visión sufrida desaparecerá. La única opción válida para la poeta reside en:

Keep writing in the dark:  
a record of the night, or  
words that pulled you from depths of unknowing,  
words that flew through your mind, strange birds  
crying their urgency with human voices,

or opened  
as flowers of a tree that blooms  
only once in a lifetime:

words that may have the power  
to make the sun rise again.

El poder de la palabra expresado en el poema se vuelve un poder motor de la vida. Sin la aparición del sol, no es posible la vida en la Tierra. La palabra, por supuesto, ha de provenir de la experiencia de un conocimiento auténtico. En definitiva, la autenticidad de lo percibido siempre es garantizada por la vigilancia atenta a lo acontecido.

“The Jacob’s Ladder” (P67: 39; en JL) también expone los avatares del proceso de creación del poema. En este fragmento, el progreso del poema se compara con la ascensión en la escala de Jacob, vía usada también por los ángeles que suben al cielo. El progreso del poema va acompañado de la luz rosácea de los peldaños, en contraste con el cielo gris del fondo de la escena:

One sees that the angels must spring  
down from one step to the next, giving a little  
lift of the wings:

and a man climbing  
must scrape his knees, and bring  
the grip of his hands into play. The cut stone  
consoles his groping feet. Wings brush past him.  
The poem ascends.

Para el poeta, la labor se torna más ardua que para los ángeles. Levertov disiente de la cualidad de ser divino que el pensamiento romántico otorgaba a los poetas. Para ella, el poeta es un ser humano dotado de un don que, como advierte en los versos previos, ha de raspase las rodillas y de agarrarse con las manos para no caer de la escala. El poema sube hacia el cielo y se aproxima a la divinidad a medida que va siendo escrito. En definitiva, el proceso de la escritura del poema surge de una revelación de carácter divino, pasa a través del tamiz humano del cuerpo físico del poeta para adquirir de nuevo su facultad sagrada. En conclusión, el producto de la inspiración vuelve al lugar de donde ha venido, transmutado en palabras.

\* \* \*

Como se ha podido observar a lo largo de estas páginas, Denise Levertov es una poeta convencida del humanismo universal que se desprende del arte. Las ideas estéticas que alberga la poeta descienden directamente de una tradición romántica europea, pero llegan mucho más allá, al combinarse con los dogmas de fe del catolicismo y con las creencias jasídicas que la poeta aprendió ya desde su niñez. Sin embargo, no sólo se trata de desvelar estas creencias y poner un calificativo a su modo especial de entender la poesía. Se trata también, en mi opinión, de analizar sus poemas para descubrir en ellos la puesta en riesgo de tales presupuestos, con el fin de cotejarlos con el arte y con la vida. En definitiva, la poeta adapta con esmero y dedicación estas cuatro vertientes ideológicas en su obra, otorgando a la poesía el valor indiscutible de transmitir al lector la vida, alabar la existencia y ayudar a vivirla mejor. La poesía, según se ha podido observar en este capítulo, no sólo sirve a Levertov de vehículo para describir sus ideas estéticas y mostrar en sus versos sus postulados acerca del ser humano y del arte, sino también de espacio meditativo que denuncia las injusticias, reclama el cambio y regenera la energía del ser humano.

## **CAPÍTULO 6**

---

### **LA PERCEPCIÓN DEL MUNDO: DEL COSMOS AL SER HUMANO**

“I want the world to go on unfolding”  
“*Staying Alive*”, Denise Levertov

### **6.1. *Praising the great web*: la percepción de la entidad cósmica**

Los poemas de Denise Levertov plasman su percepción del universo, entendido como una totalidad que abarca el espacio y el tiempo, y donde todas las partes están relacionadas. El espacio recibe atención en poemas que tienen como objeto tanto la vida natural como la vida urbana y cualquiera de sus pobladores. Igualmente profundiza en el paso del tiempo como el motor transformador de la existencia, tanto humana como no humana, y sujeta siempre a las leyes del ciclo vital. Rudolph L. Nelson (1969) apunta un lugar común en la poesía de Levertov y de Duncan: “it is undeniably clear that both of them conceive of an orderly and purposeful universe” (Nelson, 1969: 192). No obstante, Nelson señala diferencias fundamentales con respecto a la idea del universo entre la poética levertoviana y la de Duncan. Según Nelson, a diferencia de Duncan “in the Levertov universe there is

no radical discontinuity between the worlds of poetic vision and everyday reality” (Nelson, 1969: 197). El poema titulado “Web” (H&T: 76; en ET) ofrece una imagen del universo como un ente siempre en movimiento, una agitación ondulante semejante a la del océano:

Intricate and untraceable  
weaving and interweaving,  
dark strand with light:

designed, beyond  
all spiderly contrivance,  
to link, not to entrap:

elation, grief, joy, contrition, entwined;  
shaking, changing,  
                                                  forever  
                                                  forming,  
                                                  transforming:  
*all praise,*  
                          *all praise to the*  
                                          *great web.*

Los poemas apuntan la imposibilidad de discernir en su totalidad el diseño que organiza esta red universal. Sólo se puede aprehender en pequeñas partes, debido al complicado entresijo de conexiones que lo conforman. Harry Marten (1984) afirma con acierto que “any idea of wholeness must take into account the variety and complexity of the relationships of individual parts” (Marten, 1984; en L. Wagner-Martin, 1990: 221). La energía se aprecia en esta enorme red por la agitación ondulante del tejido, con reminiscencias de la llegada de las olas a la orilla. Los colores blanco y negro jalonan la imagen, ofrecidos por la espuma blanca de las olas que motean el negro de este mar inabarcable.

A continuación, la poeta distingue el tejido universal del que teje el arácnido por la función que desempeñan. Si la araña busca atrapar a sus víctimas, el tejido ondulante universal busca la conexión de todas sus regiones y sus habitantes. En esta tela infinita, todas las posibilidades están recogidas mediante un festón infinito que se agita acompasadamente con el resto de la red. Se trata de un brocado de dolor y

disfrute, que se metamorfosea y transmuta constantemente, dando lugar a un organismo vivo que transforma todas sus partes de manera progresiva. La poeta alaba la existencia de este universo en el que todos los seres vivos coexisten ligados unos a otros mediante estas conexiones. El paso del tiempo provoca estas evoluciones energéticas que transforman a los contrarios de forma pendular.

El poema se cierra mediante la alabanza sin reservas de este gran esquema universal que aloja la existencia de todos los seres, la ordena y la conecta según sus propias leyes.

La imagen de la prenda tejida como metáfora de la conexión de la existencia en el universo también aparece en “The Thread” (P67: 50; en JL):

Something is very gently,  
invisibly, silently,  
pulling at me—a thread  
or net of threads  
finer than cobweb and as  
elastic. I haven't tried  
the strength of it. No barbed hook  
pierced and tore me. Was it  
not long ago this thread  
began to draw me? Or  
way back? Was I  
born with its knot about my  
neck, a bridle? Not fear  
but a stirring  
of wonder makes me  
catch my breath when I feel  
the tug of it when I thought  
it had loosened itself and gone.

La imagen del poema previo se repite en “The Thread” desde otra perspectiva. En estos versos, la red de conexión universal se deja sentir en el propio cuerpo físico del sujeto poético. Esta sensación suscita una serie de preguntas acerca de la naturaleza de esta hebra que le envuelve el cuerpo y que, en ocasiones, se revela más tirante de lo acostumbrado. El yo poético se pregunta sobre el tiempo que ese hilo lleva prendido a su cuerpo, si no es que ya nació con él anudado al cuello,

como si fuera una brida. En ocasiones, reconoce haber dejado de sentir la tensión y haber pensado que la hebra había desaparecido. Ante estas incertidumbres, admite no tener miedo, sino más bien una sensación de maravilla que le sobrecoge cuando siente la tirantez tras un periodo de laxitud. Una vez más aparece el tono de alabanza y de regocijo por la existencia de esta conexión: “a stirring / of wonder”.

Ambos poemas carecen de sensaciones claustrofóbicas, más bien se trata de una ligazón invisible y elástica que permite al sujeto mantenerse conectado a su propia vida y a la existencia que lo rodea. Como se apreciará más adelante, sin la presencia de este hilo poderoso no es posible vivir. No obstante, la angustia se deja entrever en los versos de poema titulado “Journeyings” (FD: 5), donde la costura del tejido universal revela la importancia crucial del paso del tiempo y sus consecuencias en la vida del hombre:

Majestic insects buzz through the sky  
bearing us pompously from love to love,  
grief to grief,  
                                          expensively,  
motes in the gaze of that unblinking eye.

Our threads of life are sewn into dark cloth,  
a sleeve that hangs down over  
a sinister wrist. All of us.  
It must be Time whose pale fingers  
dangle beneath the hem...

Solemn filaments, our journeyings  
wind through the overcast.

A diferencia de los poemas anteriores, en esta ocasión el tono de los versos se revela inquieto y angustiado por el efecto devastador del tiempo en la existencia del hombre. La reflexión surge de una conciencia que incluye al sujeto poético junto a sus congéneres: “our threads of life” y “all of us” manifiestan la implicación personal de la voz poética en su indagación. Estos “majestic insects” guían al hombre a través de los sentimientos antagonistas que se suceden en el tejido universal. El peregrinaje

realizado por diferentes sentimientos a lo largo de la vida del ser comporta secuelas importantes: un aprendizaje vital costoso.

Los insectos, caracterizados de manera positiva, forman parte de la mirada de un ojo que nunca se cierra, el ojo de un ser divino, el ser supremo organizador del tejido infinito. El adjetivo “majestic” aplicado a “insects” otorga un halo de divinidad a estos seres, que funcionan como intuiciones del hombre o como señales que guían los pasos humanos por esta tela. El ojo divino observa desde lo alto el recorrido que el hombre realiza durante su vida por la prenda negra, señalado por los pespuntos que el hilo que lo sostiene cose en la prenda. La presencia del color negro, identificado con el trozo de tela, y su contraste con los recorridos transitados por los hilos del hombre sobre la geografía del tejido, recuerda al juego de colores blanco sobre negro del poema “Web”.

La angustia procede de la presencia siniestra y amenazadora del paso del tiempo y de su efecto trágico para la vida del hombre. En “Journeyings” se aprecia una sensación de vértigo producida por la finitud de la prenda, que acaba en el borde de la manga con el dobladillo, bajo el cual se sitúan la “sinister wrist” y los “pale fingers” del Tiempo. La mano se oculta bajo el tejido sobre el que avanza inexorable la vida del hombre. De esta forma, el mareo y la turbación emergen en el sujeto poético del conocimiento adquirido mediante la experiencia de que el camino transitado acabará certeramente en la desaparición.

La imagen que cierra el poema identifica los filamentos solemnes con los desplazamientos vitales del hombre a lo largo del espacio telar. A pesar del sentimiento agónico que produce saber que el paso del tiempo y la muerte son irreversibles, en este poema se observa un énfasis en la dignidad del camino que el ser humano recorre. La vida del hombre, a pesar del final siniestro oculto bajo el tejido universal, ha de ser tejida con “solemn filaments” y ha de dejarse llevar por el sonido de estos insectos “pompously”, sin escatimar en las experiencias inmediatas que se le ofrecen. La organización visual del poema sitúa en la primera estrofa a los insectos ruidosos del cielo, junto al ojo divino. En la siguiente estrofa se aprecia la descripción de la vida en la tierra. Es decir, bajo este cielo se encuentra el trozo de



tejido por el que el hombre va recorriendo su existencia, a sabiendas de que, escondido en la epidermis de esta tela, se encuentra el paso del tiempo. Los espacios en blanco entre las tres estrofas causan una sensación de angustia y de vacío en el lector, especialmente en el espacio dejado tras los puntos suspensivos del dobladillo, bajo los que está la presencia ineludible del tiempo destructor.

Aún es posible ajustar más la lente con la que observar la consideración que la poeta ofrece de la existencia humana y de sus avatares. El poema “Folding a Shirt” (CEP: 6; en EU) es uno de los primeros poemas que Levertov escribió y ya es posible apreciar en estos versos las imágenes que se han venido apuntando en los poemas previos. A diferencia de los anteriores, el poema está rimado y estructurado en *terza rima*, es decir, en seis estrofas de tres versos que riman aba bcb cdc ded efe fgf. En “Folding a Shirt” la protagonista no es consciente del acecho del tiempo en su vida, de forma que la sensación de angustia presente en el poema anterior no se aprecia aquí:

Folding a shirt, a woman stands  
still for a moment, to recall  
warmth of flesh; her careful hands

heavy on a sleeve, recall  
a gesture, or the touch of love;  
she leans against the kitchen wall,

listening for a word of love,  
but only finds a sound like fear  
running through the rooms above.

With folded clothes she folds her fear,  
but cannot put desire away,  
and cannot make the silence hear.

Unwillingly she puts away  
the bread, the wine, the knife,  
smooths the bed where lovers lay,

while time's unhesitating knife  
cuts away the living hours,  
the common rituals of life.

*London, 1946*

La imagen que ofrece el poema imita a una cámara recorriendo la estancia. “Folding a Shirt” ofrece el ejemplo prototípico de un ser humano que se deja llevar “pompously from love to love, grief to grief, expensively”. La mujer del poema se detiene en su quehacer cotidiano para recrearse en sus recuerdos. Estas evocaciones son altamente sensitivas: el tacto recibe su parte con “warmth of flesh”, “her careful hands / heavy on a sleeve”, “the touch of love”, “leans against the kitchen wall”. La capacidad auditiva también es evocada con atención: “listening for a word of love, / but only finds a sound like fear / running through the rooms above”. Ese sonido difícil de identificar en la planta superior de la casa se parece al miedo. Sin embargo, la poeta no lo identifica sin reservas. El lector no reconoce ese extraño sonido hasta que no llega a la última estrofa y descubre que se trata del efecto del paso del tiempo. Una nueva referencia a la capacidad auditiva emerge en el poema: “but cannot put desire away, / and cannot make the silence hear”. El contraste ofrecido en estos dos versos de estructura paralelística enriquece la cualidad del sonido que la mujer percibe. Al igual que el silencio no puede escuchar, la mujer no puede controlar su deseo. La mujer se libera del miedo a través del acto cotidiano de doblar la ropa, a la vez que se deja llevar por el deseo sexual. Ese sonido similar al miedo desaparece y, en su lugar, queda un silencio incapaz de oír sus sentimientos.

Las dos últimas estrofas enfatizan la simultaneidad de las dos acciones descritas en cada una de ellas. La mujer recoge la cocina y estira las sábanas de la cama, lugar de su deseo, mientras el cuchillo del tiempo va cortando las horas empleadas en rituales de la vida cotidiana.

Este poema no trata de una muñeca siniestra o de unos dedos pálidos, como se apreciaba en “Journeyings”. Sin embargo, no es descabellado pensar que el cuchillo que elimina las horas ya vividas esté agarrado por esa mano oculta bajo la manga.

La poesía de Denise Levertov se encarga de profundizar en estos “common rituals of life”, que protagonizan, por otro lado, la única forma de vivir intensamente el recorrido por el tejido ondulante de la vida. En el famoso poema “Illustrious Ancestors” (CEP: 78; en OI), la poeta menciona de nuevo el hilo conector entre ella

y sus antepasados: “Well, I would like to make, / thinking some line still taut between me and them, / poems direct as what the bird said, / hard as a floor, sound as a bench, / mysterious as the silence when the tailor / would pause with his needle in the air”. La poeta pretende unificar, a través de la conexión universal existente entre sus antepasados y ella, los objetivos vitales propios con los de sus tatarabuelos. La síntesis entre las labores cotidianas de sus antepasados y las de la poeta confluye en un objetivo último: la escritura de poemas directos, sólidos, duros y misteriosos. El enorme interés mostrado por los estudiosos en este poema reside en la declaración de intenciones poéticas de Levertov, que abarcan no sólo el ámbito poético sino también el ámbito personal de la artista, a la vez que una manera de entender la realidad profundizando en las labores cotidianas, entendidas como un medio para trascender al orden universal.

Ya se había apuntado que junto con el hilo que mantiene a los seres vivos unidos a esa gran red de conexiones, que es el universo, también hay una música que suena, que vibra a la vez que el universo mece sus hebras. Cuando el hombre muere, esta melodía cesa y el silencio se impone. El paso del tiempo va cortando los instantes vividos y produce la transformación de la materia. La poeta pretende asistir a estos procesos metamórficos que tienen lugar a su alrededor y entender mejor los esquemas de funcionamiento de la vida a través de su atenta observación. El poema “The Dead” (CEP: 103; en EBH) muestra el escrutinio de los cuerpos muertos de otros hombres:

Earnestly I looked  
into their abandoned faces  
at the moment of death and while  
I bandaged their slack jaws and  
straightened waxy unresistant limbs and plugged  
the orifices with cotton  
but like everyone else I learned  
each time nothing new, only that  
as it were, a music, however harsh, that held us  
however loosely, had stopped, and left  
a heavy thick silence in its place.

La poeta insiste nuevamente en la simultaneidad de las acciones. El sujeto lírico lleva a cabo el acto de amortajamiento de los cadáveres, mientras confiesa aprender siempre la misma lección: algo que mantenía vivo a esos hombres, algo parecido a una música tosca que sostenía a los vivos sin ejercer gran tirantez, ha dejado de sonar y ha soltado los cuerpos, dejándolos flácidos y rodeados de un silencio profundo. Para la poeta, cuando el hilo que mantiene la vida suelta al hombre, éstas son las consecuencias que provoca. Este hilo es la energía que fluye por el tejido universal y que abarca a todos los seres que habitan la tierra. Como se explicó en capítulos previos, Levertov manifiesta ser consciente de la importancia de la poesía como transmisora de la energía, en cualquiera de sus manifestaciones sensoriales.

La música que el ser humano percibe mientras vive proviene tanto de los “majestic insects” que emitían zumbidos en el cielo, como de las ondulaciones producidas en la red del universo. Esta idea recuerda a la teoría de la música de las esferas que ya iniciaran los filósofos pitagóricos. Para Pitágoras y sus seguidores, la música era la ciencia que se ocupaba de la armonía, entendida ésta como el orden de los sonidos, o como el orden divino del universo. Boecio, el musicólogo más relevante del pensamiento occidental hasta el Renacimiento, consideraba tres tipos de música: mundana, humana e instrumental. La música mundana hacía referencia a la armonía del universo, la humana al principio que unificaba el alma y el cuerpo de un hombre, y la instrumental era la producida por instrumentos. En la actualidad sólo se considera música el tercer tipo. A partir del Renacimiento, la palabra “música” comenzó a referirse a los sonidos, tal como se entienden en la actualidad. Sin embargo, la palabra tiene otro sentido desde el punto de vista filosófico. La música se considera también la revelación que una realidad privilegiada y divina descubre al hombre. Según esta idea, la música trata además de la armonía divina del universo y del mismo principio cósmico.

Esta doctrina afirmaba que el patrón que organizaba al universo estaba basado en las leyes de la armonía musical. Como es sabido, Pitágoras codificaba la esencia última de la existencia a través de números. Mediante las operaciones con números, los pitagóricos entendían que se podía percibir aquello que no estaba al alcance de la

percepción sensorial y de la razón. De hecho, se atribuye a Pitágoras el descubrimiento de las proporciones de los intervalos en la escala musical. Los tonos emitidos por los cuerpos celestes al moverse por el universo dependían de las proporciones aritméticas de sus órbitas alrededor de la Tierra. En definitiva, estos filósofos creían que los intervalos musicales y la distancia entre los planetas guardaban cierta proporción. Las esferas más cercanas producían tonos graves y las más lejanas tonos más agudos de forma progresiva.

Esta creencia enlaza a la perfección con éste y otros poemas de Levertov. En “The Dead”, el silencio es la única respuesta que un cadáver, desligado de su hilo conector, puede dar a quien lo amortaja. Igualmente, el silencio y la pérdida irreversible es la única contestación que alguien doliente por la muerte de un ser querido recibe en “The Mourner” (OP: 17). El hablante poético desea miembros más largos para abrazar el cuerpo de la persona amada y perdida, de forma que éstos puedan rodearlo con varias vueltas:

[...] I wrap you, I pick you up, I carry you,  
your knees drawn up, your head bent,  
your arms crossed on your breast.

You are heavy.  
I walk, I walk.  
You say nothing.

Onward. Hill and dale. Indoors.  
Out again. You say nothing.  
You grow smaller, I wrap you fourfold.

I show you all the wonders you showed me,  
infinitesimal and immense.  
You grow smaller, smaller,  
and always heavier. Why will you not speak?

La persona fallecida permanece quieta en posición mortuoria para ser enterrada, mientras el yo poético se afana en asir al ser querido, en envolverlo entre sus brazos. Pero se hace cada vez más pesado cargar con alguien que no habla. La inmovilidad de la persona muerta contrasta con el movimiento constante ejercido por

el sujeto poético. A pesar de los esfuerzos del sujeto por no perder a la persona fallecida, ésta mantiene su silencio, su parálisis, además de comenzar a resultar pesada de cargar para el yo poético. En su afán de no perder al ser querido, el sujeto lírico intenta mostrarle las maravillas que con anterioridad le habían sido mostradas a él por la persona amada. El sujeto lírico aprecia al cierre del poema la imposibilidad de lograr su intención. Como se puede comprobar en el poema, no es posible mantener a una persona fallecida unida al torrente vital del universo: el fallecido no habla, no se mueve y cada vez se aleja más de los seres queridos, haciéndose su presencia ante ellos progresivamente más pesada de cargar. Los rasgos definidores de la persona fallecida se oponen a la dinámica del universo: el movimiento y el sonido. El cadáver no produce ningún sonido, no se mueve y no interactúa con otros seres. Todas estas actitudes son contrarias a las acciones de un ser vivo, que ha de producir sonidos, relacionarse con el resto de los seres de la red y moverse al compás de la agitación cósmica.

El poema “The Mourner” en realidad habla del proceso de superación de una pérdida personal importante, siempre anclada en la idea fundacional de la existencia de un universo al que todos los seres vivos están conectados. Este fragmento está cargado de angustia por la pérdida de seres queridos, y revela el difícil proceso de aceptación de la ausencia permanente de las personas amadas.

En el tono de los poemas donde se sondea esta red universal y en aquellos que tratan de forma más angustiosa el proceso vital que acaba con la muerte, se pueden observar algunos versos donde la poeta reflexiona sobre el proceso de aprendizaje que se forja progresivamente mediante el deambular por el tejido universal. Este transcurso discente adquiere un papel esencial, puesto que permite a la poeta ir uniendo retazos de visiones del esquema cósmico para comprender mejor las transformaciones que suceden en la maraña de conexiones. El poema “Decipherings” (OP: 4), dedicado al poeta francés Guillevic, presta atención a la vida vivida por el sujeto poético en clave musical:

iv  
Felt life  
grows in one's mind:  
each semblance

forms and  
reforms cloudy  
links with  
the next

and the next:  
chimes and  
gamelan gongs

resound:

pondering,  
picking the tesserae,  
blue or  
perhaps vermilion,  
what one aches for  
is the mosaic music  
makes in ones's ears

transformed.

El poema insiste en la toma de conciencia de la vida a través de los sentimientos (de nuevo resuenan aquí los versos del poema "Journeyings": "from love to love / grief to grief") y el proceso mediante el cual ésta se va formando. El poema se hace eco de la construcción mental que cada persona realiza con los sentimientos que ha sentido a lo largo de su existencia. Este repaso mental adquiere formas nuevas cada vez, de tal manera que cada revisión ofrece una transformación distinta, debido a que los sentimientos evocados se van engarzando con los últimos que se han experimentado.

La poeta da un salto inesperado en el poema tras explicar este proceso de recreación de la vida pasada e introduce la imagen de la música: "chimes and / gamelan gongs / resound". Al igual que las apariencias evocadas por la mente del sujeto poético se reformulaban de manera continua, el sonido envolvente de los gong y los carillones se va repitiendo. El sonido recurrente de la percusión fluye con armonía, al igual que las imágenes mentales difusas se asocian unas con otras

mediante “cloudy links”. Todas las imágenes que proceden de la mente del sujeto poético se muestran como nubladas, difusas, poco nítidas, ya que sólo son “apariencias” (*semblance*).

Tras la comparación con la producción musical del tono repetitivo de la percusión, la poeta regresa a la reflexión sobre la propia vida. En esta ocasión recurre al sentido de la visión y del tacto. La poeta recrea la imagen de un mosaico formado por piezas de color azul y bermellón, que se pueden asociar con los sentimientos placenteros y los dolorosos. La poeta insiste en el proceso: anhela el verdadero mosaico transformado que la música despliega en sus oídos, mientras el sujeto se afana en reflexionar y elegir con cuidado las piezas de este mosaico que es su vida.

De nuevo, la poeta utiliza la organización del universo, representada ahora por la música que emana de su movimiento, como el patrón veraz para organizar la existencia personal. El esfuerzo meditativo para escoger los fragmentos de la vida personal del sujeto poético y organizarlos sólo habrá merecido la pena si imitan a este orden cósmico.

Un poema breve donde Levertov insiste en la pertenencia del ser humano al orden universal es “Not to Have...” (P72: 41; en RA): “Not to have but to be. / The black heart of the poppy, / O to lie there as a seed. / To become the beloved. / As the world ends, to enter / the last note of its music”. La poeta en esta ocasión intenta transformar su existencia de forma metafórica en la semilla de la amapola, como núcleo donde la vida queda latente, pero que vuelve a brotar en el siguiente ciclo vital. Levertov pretende con esta transmutación en una semilla, contemplar el final del mundo, y poder oír la última nota que este tejido emite con su última vibración. Los verbos “be” y “become” son el eje alrededor del cual gira el movimiento del poema. La poeta subraya, por un lado, la autenticidad existente en el ser y en la ejecución del camino de la vida con atención reverencial a los elementos cotidianos que lo acompañan. Por otro lado, destaca la transformación, transmutación o metamorfosis como proceso vital esencial, necesario para que exista la vida y su excelencia.



El poema “Magic” (LF: 135) establece analogías entre la música que emana de rozar el borde de una taza de latón o de bronce y la música procedente del universo:

The brass or bronze cup, stroked at the rim,  
round and round, begins  
to hum,  
    the hum slowly  
buzzes more loudly, and rapidly now  
becomes  
    the clang of the bell of the  
    deep world, unshaken, sounding  
    crescendo out of its wide mouth  
                                    one note,  
    continuous,  
                                    gong  
    of the universe, neither beginning nor ending,  
but heard  
only those times we take  
the cup and stroke  
the rim,  
diminuendo,  
only seeming  
to cease when we cease  
to listen...

El poema enfatiza el proceso por el que el sonido brota de la taza. Hay que frotar el borde circular con el dedo para que la música empiece a sonar. Al comienzo, el sonido emerge lentamente, pero va incrementando su intensidad de forma progresiva, hasta alcanzar el rango de “clang of the bell of the deep world”. Una única nota surge de la boca de la taza, mantenida de forma continua, como si se tratara del instrumento del universo, el gong. La realización del sonido procedente de la taza jamás muestra si éste acaba de comenzar o ya toca su fin, porque el sonar constante desconcierta al oyente. No obstante, la música originaria del gong cósmico no siempre es audible para los oídos humanos, sólo cuando es posible establecer la analogía con el sonido que proviene de la copa cuyo borde el sujeto frota.

La noción de que la música del universo existe de forma atemporal e infinita, aunque los oídos del hombre no pueden percibirla de manera directa, sino sólo a

través del sonido de la taza, establece la incapacidad del ser humano para experimentar en el propio cuerpo el son del cosmos. Esta torpeza humana lleva al hombre a pensar que la música sólo existe cuando la puede percibir a través de sus sentidos. Mediante esta asunción, Levertov pone en juego una nueva creencia, semejante a la concepción del tiempo, consistente en la existencia de ciertas cualidades universales que, aunque difícilmente perceptibles por el hombre en principio, se manifiestan de manera continua a lo largo de la vida del hombre, antes y después de ella. Un nuevo ejemplo apoya esta idea, la sección 3 del poema titulado “A Sound” (H&T: 65; en DH):

Whatever was breathing nearby,  
early today, I can't hear  
now that the sun is high.  
It woke, perhaps, and softly  
removed itself. Or maybe  
it turned in its sleep,  
lowered itself to new depths of dream,  
soundless. I think I shall hear it  
breathing some day again. Or if I'm gone,  
no matter – I think the sound  
will recur. It need not be heard.

Por tanto, Levertov insiste en que el ser humano ha de ser consciente de la existencia de ciertos fenómenos, independientemente de que él esté presente para confirmarlo. Cuando tome conciencia de ello, según Levertov, el hombre cesará de pensar de forma ególatra, y cederá terreno a la trascendencia de estas manifestaciones. En cualquier caso, el poema enfatiza la sensación de conexión del sujeto poético con el universo y con sus producciones como algo positivo y deseable a cada instante en la vida humana.

En última instancia, la poeta defiende en “Magic” la importancia de la interacción con los objetos de la vida cotidiana como medios para alcanzar manifestaciones de un orden superior. En esta relación con la realidad, como se expresa en el poema, el hombre debe utilizar los sentidos a su alcance para extraer un conocimiento de excelencia. El tacto del borde de la taza y el sonido, que su oído

comienza a percibir de forma cada vez más intensa, resultan para la poeta excelentes conductores corporales de este saber.

Para Levertov, la existencia se codifica como un camino que todos los seres humanos han de recorrer. Se trata de un peregrinaje que transcurre a través de hechos placenteros y de hechos dolorosos, pero que, en cualquier caso, merece la pena transitar. La metáfora del camino y del peregrinaje, ampliamente estudiada por la crítica, fue una constante en toda su producción artística. Sin embargo, la idea del universo defendido por la poeta comporta una serie de consecuencias con respecto a su propuesta particular de habitar el mundo. La unión al universo, según se ha podido comprobar, se aprecia por una tirantez sentida en el propio cuerpo en algunos momentos de la vida. En el sentido del tacto se mantiene la sensación de pertenencia a un universo, que está conectado mediante el flujo de energía a través de las hebras invisibles. Por otro lado, este universo descrito por la poeta se caracteriza también por la música que emana del mismo, producida por las vibraciones de esta trabazón absoluta. La atención a la realidad es la vía de acceso a la percepción de las emanaciones musicales de la gran red. No sólo el sentido del oído y del tacto reciben su cometido, asimismo otros sentidos ocupan un lugar primordial en la labor de indagación en la realidad, a los que se aludirá más adelante.

En definitiva, Levertov reivindica una forma de habitar el mundo basado en la atención profunda a la realidad a través de los sentidos como medio para percibir retazos de este gran entramado cósmico. La poeta no se cansa de repetir la frase de Rilke que guiaba la existencia de la artista: “unlived life, of which one can die” (D. Levertov, 1973: 81).

## **6.2. Pobladores de otro orden: manifestaciones divinas en la gran red**

Se han tratado con anterioridad algunos seres de carácter sagrado que Denise Levertov utiliza en su obra como metáforas de creación poética. La musa, por ejemplo, intervenía en los procesos de inspiración y de creación poética. Además de estas figuras, que la poeta emplea para reflexionar sobre las fases más misteriosas y menos objetivas del proceso de creación artística, Levertov recurre a entidades divinas, unas veces tomadas de la mitología y otras de sus creencias religiosas más dogmáticas. Denise Levertov también incluye en su obra literaria la reflexión sobre fenómenos relacionados con la influencia de entidades divinas en la existencia del ser humano. Rudolph L. Nelson sitúa la poesía de Levertov en el marco de lo cotidiano: “Levertov’s calculated avoidance in her poetry of the language of traditional transcendence is evidence that she, much more than Duncan, is a product not only of the real world of immediate sights and sounds but of the equally real world of the twentieth-century science, philosophy, and theology” (Nelson, 1969: 200). En definitiva, la poesía de Levertov, basada en la atención permanente a la percepción, se extiende más allá del reduccionismo y el localismo para trascender a una realidad superior, estudiada por disciplinas fundamentales como las ya mencionadas. En cualquier caso, resulta muy interesante examinar los distintos tratamientos que realiza de estos seres y de tales manifestaciones, siempre otorgando un énfasis especial a los procesos experienciales de percepción.

Denise Levertov utiliza el espejo como una ventana a través de la cual ver otros planos de existencia, en definitiva, otros mundos, no desvelados habitualmente al ser humano. La utilización del espejo como recurso poético entronca con una vasta tradición literaria. Asimismo, el espejo se configura como metáfora del umbral, a la que se atenderá más adelante. Al margen de las aportaciones del feminismo, que entienden que el espejo refleja el cuerpo de la mujer, en unas ocasiones con un tono más privado, más pudoroso, y en otras, más desconocido, mítico y temido por ella, el uso del espejo despliega una enorme red de significados literarios. El poema titulado “Looking-glass” (P67: 139; en TS) exhibe los siguientes versos:

I slide my face along the mirror  
sideways, to see  
that side-smile,  
a pale look, tired  
and sly. Hey,

who is dancing there?  
Shadow-me, not with  
malice but mercurially  
shot with foreknowledge of  
dread and sweat.

El sujeto lírico se expresa en estos versos para relatar su relación con el espejo. El poema se divide en dos estrofas de igual número de versos y de apariencia simétrica, imitando el efecto visual de un espejo. La primera estrofa es la declaración del sujeto lírico. Éste cuenta que ofrece su rostro por ambos lados al espejo, para ver sólo un lado de la sonrisa, y contemplar la mirada pálida, cansada y astuta de un ojo de cada vez. La segunda estrofa introduce la figura del ser fantástico, conocido a la vez que extraño. La pregunta “who is glancing there?” apunta al cambio de perspectiva que adopta el poema. El espacio en blanco que separa a ambas estrofas se muestra como el momento de revelación del sujeto. El reflejo escrutado por el sujeto poético se convierte de forma repentina en un “otro”, en un *alter ego*, un ser desconocido que devuelve la mirada al sujeto.

El yo poético dirige un vocativo a la imagen del espejo, reconociendo que, a pesar de tratarse de una sombra o de un ser oculto que se ha desvelado, también hay algo del hablante implícito en la imagen del espejo. La descripción de ese otro-yo indica que el ser que el espejo devuelve no es maligno, aunque sí arroja una imagen mercurial, concedora del terror y del sudor que aún está por llegar. Esta imagen parece provenir del futuro y ser consciente del dolor que llegará al sujeto poético más adelante. El empleo de “mercurially” despliega una serie de significados distintos, puesto que el mercurio se identifica con el azogue con el que están hechos los espejos. Por tanto, la imagen es mercurial. Sin embargo, “mercurially” señala también hacia el dios Mercurio y todos los conceptos relacionados con él. La imagen, en consecuencia, parece provenir de un submundo de carácter demoníaco.

Sin embargo, la relación del sujeto poético con los espejos no siempre adquiere un tinte sobrenatural. En el poema “Keeping Track” (P72: 57; en RA) el yo poético recurre al espejo como medio de comprobación de sí mismo: “Between chores– / hulling strawberries, / answering letters– / or between poems, / returning to the mirror / to see if I’m there”. En esta ocasión, el espejo se ofrece como un medio de constatación visual sobre la propia identidad. La imagen buscada en este poema se muestra diáfana, como un reflejo fiel del sujeto poético. La identidad del sujeto poético se muestra en el poema como una dimensión privada, con tendencia a ocultarse tras las actividades cotidianas, de tal forma que perder la pista de su paradero resulta muy probable. El espejo permite encontrar esta escurridiza dimensión, que aúna tanto el cuerpo físico, el interior del sujeto como dimensiones más sobrenaturales. La imagen que arroja el cristal revela estos espacios.

Igualmente, el espacio poético también se configura como una superficie azogada donde el sujeto poético se contempla. Es decir, la dimensión poética adquiere la función diagnóstica del espejo, donde el sujeto poético comprueba el estado de cosas, por un lado de la realidad exterior, de su propio interior por otro lado y, finalmente, del umbral que permite el acceso a otros mundos no-humanos. En definitiva, la página del poema ofrece la recreación de estas dimensiones, aunque el lector sabe que, tras ellas, un estrato mercurial permite que esta creación se exhiba.

El dios griego Eros recibe atención poética en el apartado denominado “To Eros” del poema “Holiday” (CB: 64). En esta sección, Levertov despliega una rica exploración sensorial y sexual del amor humano y del personaje mitológico:

Eros, O Eros, hail  
thy palate, god who knows  
good pasta,  
good bread,  
good Brie.  
The beauty  
of freckled squid, flowers of the sea  
fresh off the boat, graces  
thy altar, Eros, which is in  
our eyes. And on our lips  
the blood of berries  
before we kiss, before we

stumble to bed.

Our bed  
must be in thy service, earth—  
as the strawberry bed  
is earth, a ground  
for miracles.

The flesh  
is delicate, we must nourish it:  
desire hungers  
for wine, for clear plain water,  
good strong coffee,  
as well as for hard cock and  
throbbing clitoris and the  
glide and thrust of  
sentence and paragraph in and up to the  
last sweet sight of a  
chapter's ending.

El fragmento es muy completo porque incluye referencias prácticamente a todos los sentidos, e incluye un tratamiento poético del deseo sexual considerándolo desde un punto de vista muy natural. El poema “Holiday” está dividido en cinco apartados: “Postcard”, “Meeting Again”, “To Eros”, “Love Letter” y “Postcard”. Como se puede observar, la composición empieza y termina con secciones homólogas. El contenido del poema considera diferentes episodios en la vida de dos personas que se aman.

“To Eros” se inaugura con un vocativo dirigido al dios procedente de la mitología griega. En la cultura romana, Eros equivale al dios Cupido. En ambos casos se trata del dios del amor, y las leyendas asociadas a él son múltiples. La más aceptada cuenta que Eros era hijo de Afrodita y de Hermes, aunque en los relatos no faltan otros candidatos.

El poema consta de cuatro estrofas de distribución irregular. El cambio de estrofa está marcado por el final de segmentos sintácticos completos, además de por el salto de verso y el sangrado del verso siguiente, que produce una serie de espacios en blanco. La primera estrofa comienza con la invocación al dios y el saludo a su paladar. Eros recibe un tratamiento adecuado a su rango divino, ya que el uso del adjetivo posesivo “thy” expresa cortesía y respeto al dios. El sentido del gusto

predomina en esta primera parte del poema. La poeta caracteriza a este dios (en ningún momento utiliza la mayúscula para referirse a él), como el dios que conoce la buena comida, en concreto, la pasta, el pan y el queso Brie. La referencia a la comida no se articula en torno a la necesidad fisiológica de alimentarse para poder subsistir. Muy al contrario, el énfasis está puesto en el adjetivo “good”, repetido hasta tres veces, anáfora que insiste sobre la comida entendida como manjar. Sin duda, la referencia a la comida y al paladar se sitúa en la consideración cultural y artística de la alimentación, concebida ésta como gastronomía.

La siguiente estrofa experimenta un cambio con respecto a la anterior. Desde la comida que degusta el dios Eros, hasta el altar donde es alabado. Los devotos de la deidad son la pareja formada por el sujeto poético y su amante. Lo más sorprendente es el lugar donde se ubica el altar en el que se adora al dios: en los ojos de los amantes y en sus labios. Es decir, los elementos que adornan el altar proceden del océano: un bello calamar moteado y algas marinas. También engalanan el altar el jugo de las bayas que queda en los labios de los amantes antes de besarse. Los amantes parecen caer en trance al “stumble to bed”, por perder el equilibrio y ser incapaces de mantenerse en pie. En definitiva, el altar construido a Eros no es sino la capacidad que poseen ambos amantes de observar la belleza existente en un paisaje marino, la de saborear alimentos jugosos y la de entregarse al acto sexual con la persona amada. La poeta, en última instancia, sugiere que la adoración prestada al dios Eros consiste en el disfrute de los sentidos con la persona amada.

El tercer fragmento identifica la totalidad del mundo con el lecho de los amantes. El universo, es decir, el tálamo ha de ser puesto al servicio del dios. La poeta amplía la descripción de este terreno, al calificarlo como “a ground for miracles”, un lugar donde la magia del dios se manifiesta y donde la vida cotidiana no está exenta de la presencia divina.

La última estrofa sintetiza los sentidos aludidos anteriormente, a la vez que añade otros nuevos, tratados en su totalidad desde la perspectiva del disfrute del cuerpo y la mente. La piel, es decir, el sentido del tacto, tan necesario en un encuentro sexual, ha de ser atendida especialmente. Ésta es tratada como si fuese un



ser vivo en sí misma que debe ser alimentado. Tal como expresa Levertov, el deseo está hambriento de alimentos de muy diversos tipos. Se trata de una avidez que abarca al sentido del gusto, con el vino, el agua y el café. Pero también consiste en la apetencia del disfrute sexual y de la excitación erótica. Incluye una tercera necesidad, comparada en el poema con el movimiento de vaivén realizado en el acto sexual, la necesidad de la lectura que provoca en el devoto una sensación de agitación, de fluctuación mental y un gemido final cuando se concluye su lectura, como si se tratase de la culminación del acto sexual.

En definitiva, la recreación sensorial en el poema abarca varios frentes. Por un lado, la descripción que se realiza del dios Eros, a quien se caracteriza fundamentalmente por su capacidad para degustar la buena comida. Por otro, la descripción de los ritos dedicados al dios, que incluyen actividades donde los sentidos desempeñan un papel esencial, como son la contemplación de paisajes bellos, la degustación de frutas y el encuentro sexual con el amante, que despliega sensaciones táctiles. El universo donde gobierna este dios es la cama donde se realizan los encuentros y donde los milagros, es decir, los acontecimientos atribuidos a la intervención divina de Eros, se identifican con el acto sexual. De esta forma, la poeta otorga carácter divino al encuentro entre los dos amantes.

El lenguaje empleado para referirse a los órganos sexuales masculino y femenino, como son “hard cock” y “throbbing clitoris”, pertenece a un registro coloquial o vulgar. El uso de estos vocablos y otros de tono parecido, ha servido a la teoría literaria feminista para reivindicar el talante feminista de la poeta. La labor de esta teoría crítica defiende que la poeta intenta, mediante el empleo de estos términos, reivindicar la importancia de la identidad sexual de la mujer en el encuentro amoroso con el amante. A su vez, la poeta quiere abordar el encuentro coital desde un punto de vista rompedor con el estilo literario masculino, dominante tradicionalmente, y su modelo establecido para codificar el acto sexual. De esta forma, según el feminismo, la poeta aspira a ampliar los límites tradicionales de la literatura amorosa, para dar cabida a una voz literaria propiamente femenina, mediante el tratamiento de la temática sexual de una forma más cruda y directa.

No obstante, al margen de la aportación del feminismo, el procedimiento franco que la poeta lleva a cabo en “To Eros” del encuentro sexual está en la misma tonalidad, por utilizar terminología musical, que las referencias hechas a la comida y a la literatura. El lenguaje empleado para referirse a la degustación está anclado en el lenguaje coloquial. La anáfora de la primera estrofa y los alimentos seleccionados, como son la pasta, el pan, el queso Brie, el café, el agua y el vino, habituales en la vida cotidiana, recalcan la trascendencia que la poeta otorga a los elementos percibidos a través de diversos sentidos. Un hecho corriente como es la lectura de una novela adquiere en el poema una consideración distinta. La interacción con el libro se codifica mediante un movimiento balanceante que recuerda al acto sexual. El acto sexual, por su parte, se entiende como una actividad tan profana como lo es alimentarse o leer un libro, sólo que se desarrolla como rito de alabanza a un dios. De esta manera, se diviniza el encuentro de los amantes.

En realidad, se confiere condición sagrada a todas las percepciones referidas en el poema. La degustación de la comida (utilizada más como deleite del paladar que como medio de subsistencia), la interacción sexual entre los amantes, (no concebida como forma de procreación, sino como goce físico), y el placer de la lectura, adquieren la consideración de ritos divinos. De esta forma, la poeta reivindica una forma de existencia basada en la divinización de los actos prosaicos, y de las actividades cotidianas de la vida.

El catolicismo de Denise Levertov puede entenderse en las palabras de Antonio M. Artola (1990), quien comienza *Biblia y Palabra de Dios* estableciendo una estrecha relación entre Dios (la idea de Dios como Logos o Verbum), la persona de Jesús, y la escritura de los libros que conforman la Biblia:

Todas las religiones del libro [la Biblia] suponen en su origen una palabra de revelación que luego toma forma de escritura sagrada. En el cristianismo esta etapa de la palabra-escritura culmina en la encarnación. En efecto, la Palabra personal del Padre asume al ser humano de Jesús elevándolo a un orden estrictamente divino. Por eso en la religión cristiana el tratamiento de la Palabra de Dios exige como marco propio el misterio de la vida intratrinitaria que se autocomunica en la revelación y la encarnación. Para el cristiano no hay duda alguna de que en la encarnación la Palabra de Dios reviste un sentido estrictamente divino (Artola y Sánchez Caro, 1990: 27).

Esta idea parece resonar en la mente de la poeta cuando se embarca en la creación de “St Thomas Didymus” o en el poema “Ascension”. Artola no duda cuando otorga al Logos el poder de ejecutar mediante la palabra. La divinidad del Logos reside, por tanto, a diferencia de la labor que pueda llevar a cabo un poeta, en la capacidad performativa de la palabra emitida. En este sentido, el mejor ejemplo bíblico está en el comienzo del Génesis, donde Dios crea mediante actos de habla. Comienza Dios creando la luz: “Dijo Dios: ‘Haya luz’; y hubo luz”. Continúa con la creación del cielo “Dijo luego Dios: ‘Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas de otras’; y así fue”. La tercera creación es la tierra y los mares: “Dijo luego: ‘Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos, y aparezca lo seco’. Así se hizo”. De esta forma, la creación de Dios explicada en el Génesis, al igual que cualquier otra voluntad divina, es ejecutada por el Logos a través de la Palabra. Asimismo, la presencia de Jesús también es Palabra de Dios, en dos sentidos fundamentales. Primero, en que Dios ha expresado que Jesús se encarne en ser humano para transmitir su mensaje. Segundo, en que el mensaje transmitido por Jesús proviene del Logos o del Verbum directamente.

No obstante, se pueden apreciar diversos niveles de interpretación de la Palabra de Dios en la obra levertoviana en relación con la poesía. Si bien la poeta abrazó el dogma católico durante los últimos años de su vida, en realidad, nunca faltó la presencia de otras entidades divinas en su poesía. El primer nivel se identifica con la poesía de Levertov, que adquiere una temática católica y reflexiona acerca de cuestiones propias del dogma religioso. El segundo nivel permite establecer una analogía entre Dios, la Biblia como texto poético y la humanidad, con el poeta, el poema y el lector. No es acertado decir que el poeta goza de algo divino en su ser, pero sí tiene la capacidad creativa que le acerca a la figura de Dios. En este sentido, para Levertov, la labor del poeta reside en despertar la conciencia de sus lectores mediante el efecto de sacudida que tiene la poesía, mientras que la Biblia es dada a los hombres como guía vital.

Por otro lado, el poeta se puede comparar, a pesar de las diferencias, con la figura del místico. El místico anhela llegar al Verbum, y una vez que se aproxima, escribe sobre los éxtasis y las revelaciones que ha sufrido. El poeta espera que la inspiración guíe sus manos en la escritura del poema. En este sentido, el profeta que recibe la revelación de la Palabra de Dios y la transmite, se acerca más al proceso de escritura poético. Según los argumentos de Artola y Sánchez Caro, la relación que se establece entre la escritura de poesía y la escritura de la Palabra de Dios a través de sus profetas coincide. Al referirse al momento de la revelación, parece que esté refiriéndose al acto poético de la inspiración:

El acto de elección que acontece en la eternidad de Dios tiene su momento primero de realización en la llamada. La irrupción divina en la vida del hombre tiene una doble cara. Si se la considera de parte de Dios, es una acción infinita, indeterminada, total. Por eso mismo es indefinible e imprecisable. De parte del hombre tiene efectos diferenciados. Y es en función de estos aspectos concretos y determinados como la acción divina es denominada. Así podemos hablar de *revelación, llamada, locución, visión, mandato*, etc. Pero incluso de parte del hombre hay un momento primordial en que la percepción de la presencia actuante de Dios es también total, indeterminada, simple y no fragmentada. Es la simple aprehensión de la presencia actuante de Dios o la pura impresión de realidad del ser de Dios. Una de las reacciones más inmediatas a la percepción de lo divino es la aceptación de su realidad y la sumisión a sus exigencias (Artola y Sánchez Caro, 1990: 178).

A partir del momento explicado en la cita, el ser humano se ve abocado a comunicarlo a sus semejantes. Los autores continúan explicando el proceso de la expresión lingüística del momento de la revelación:

La impresión de realidad divina experimentada en la cercanía de Dios tiende necesariamente a la exteriorización y a la expresión en signos lingüísticos con el fin de manifestar lo experimentado y comunicarlo a los destinatarios de la revelación divina.

En el instante primero no hay más que la percepción intensa y cierta de la alteridad de ser divino que interviene. En un segundo momento la impresión simple, total e indeterminada se articula en *percepciones* diferenciadas según la variedad de las potencias que quedan afectadas por la impresión de realidad de la acción divina. [...]

El paso de la experiencia interior del inspirado a su expresión en el lenguaje humano es el punto crucial donde acontece el fenómeno de la inspiración y de la consagración de la palabra. Efectivamente, la experiencia de la comunicación divina hay que traducirla en palabras humanas (Artola y Sánchez Caro, 1990: 178-179).

En este momento, los autores se vuelven hacia las teorías lingüísticas y explican el proceso lingüístico a la luz de la filosofía del lenguaje: “la filosofía del lenguaje ha mostrado una particular preferencia por iluminar el misterio del hablar. Desde W. von Humboldt hasta X. Zubiri, el paso de la interioridad del conocimiento a la expresión ha apasionado a los teóricos del lenguaje” (179).

Los poemas escritos bajo el dogma católico tratan con frecuencia los problemas de fe que asaltan al sujeto poético. James Gallant (en E. Block, Jr. (ed.), 1997-1998) ha señalado la evolución poética de Levertov, que parte de la intranquilidad, el existencialismo y la problemática que caracteriza sus primeros poemas sobre la duda, hasta llegar al cambio en su poesía última hacia la aceptación de la duda, la muerte y la ausencia. Éstos se configuran como pasos necesarios en el proceso de la fe, de la vida y de la presencia. Gallant afirma que “Levertov’s Christian poems explore the paradox of being and nothingness, wrestle with uncertainty and doubt, and search for ‘fragments of light’ embedded in the darkness” (Gallant, 1997-1998: 126). El juego de luces y de sombras, por tanto, se configura como un recurso utilizado por la poeta para marcar la importancia de la convivencia de opuestos en el tejido universal. En última instancia, la luz y la sombra se convierten en pasos necesarios en la evolución y en el cambio vital. Según Gallant, esta paradoja está contenida en el espacio poético: “the poem is a vivid expression of the unresolvable dilemma, the aporia of transcendence” (127). El estado último de la evolución poética de Levertov, Gallant explica, se centra en la aceptación de estos estadios:

Levertov has become comfortable in her state of limbo, of not knowing, of knowing that she does not know. In embracing the paradox of faith, Levertov gains a spiritual strength. [...] Although Levertov has dealt with religious concerns in her work for over a decade, these recent poems are perhaps the most profound and moving. If Levertov’s faith seems more tenuous, it is at the same time deeper and wiser, full of the mystical insight (132-133).

El poema titulado “St Thomas Didymus” (H&T: 100-102; en DH) reflexiona acerca del sufrimiento implícito en la falta de fe, a través de la voz lírica de Tomás Dídimo, el discípulo de Jesucristo más incrédulo. El título del poema ya dirige la

atención hacia el apóstol, llamado también por su nombre griego, que significa “hermano” o “gemelo”. El poema consiste en la confesión de santo Tomás.

Para entender el poema por completo, es necesario conocer el siguiente pasaje de las Sagradas Escrituras, en concreto el episodio de la curación de un epiléptico relatado en Marcos 9, 17-24:

Uno de la muchedumbre le dijo: Maestro, te he traído a mi hijo, que tiene un espíritu mudo, y dondequiera que se apodera de él, le derriba y le hace echar espumarajos y rechinar los dientes, y se queda rígido; dije a tus discípulos que lo arrojasen, pero no han podido. Les contestó diciendo: ¡Oh generación incrédula! ¿Hasta cuándo tendré que estar con vosotros? ¿Hasta cuándo habré de soportaros? Traédmelo. Y se lo llevaron. En cuanto lo vio, le agitó el espíritu, y arrojado en tierra, se revolcaba y echaba espumarajos. Preguntó a su padre: ¿Cuánto tiempo hace que le pasa esto? Él contestó: Desde la infancia. Muchas veces le arroja en el fuego y en el agua para hacerle perecer; pero si algo puedes, ayúdanos por compasión hacia nosotros. Díjole Jesús: ¡Sí puedes! Todo es posible al que cree. Al instante, gritando, dijo el padre del niño: ¡Creo! Ayuda a mi incredulidad.

Uno de los aspectos más llamativos de estos versículos residen en la desesperación de Jesús, provocada por la falta de fe de sus discípulos, a quienes ya había concedido el don de hacer milagros, anulado por su constante falta de fe.

Al comienzo del poema, la voz lírica relata un hecho que presencié en la calle a mediodía. Se trata del episodio bíblico transcrito. Un hombre maduro sujetaba a su hijo que no dejaba de temblar y hacer chirriar los dientes, mientras gritaba en presencia de una multitud reunida allí la frase con la que termina el relato anterior: “Lord, I believe, help thou mine unbelief”. Tras oír esta petición, Tomás afirma que esta declaración convierte al padre en su gemelo: “and knew him my twin”. La pregunta lanzada por este hombre revela su incapacidad para comprender la causa de que un niño pase su infancia sufriendo dolor. Tomás insiste en la hermandad que le une a este hombre, incluso por encima de un hermano de sangre. Se trata de una unión más fuerte que el parentesco fraternal. La identificación empática entre el discípulo y este hombre se plasma en el poema mediante el sufrimiento que acompaña los procesos fisiológicos del apóstol: “the twin of my birth / was not so close / as that man I heard / say what my heart / sighed with each beat, my breath silently / cried in and out, / in and out”. Estos versos llaman la atención sobre el

sufrimiento, entendido como un mecanismo fisiológico, una fase de evolución de carácter orgánico.

A continuación, Tomás confiesa que tras la cura milagrosa llevada a cabo por Jesucristo, persistió en él un recuerdo muy intenso de su identificación con el padre del niño y añade: “Despite / all that I witnessed, / his question remained / my question, throbbed like a stealthy cancer, / known / only to doctor and patient. To others / I seemed well enough”. La tragedia de este personaje reside en portar la falta de fe en silencio, oculta del conocimiento de los demás, una carencia revelada como una enfermedad que va matando poco a poco al enfermo. Tomás relata su experiencia vital en términos fisiológicos:

So it was  
    that after Golgotha  
                                    my spirit in secret  
lurched in the same convulsed writhings  
                                                    that tore that child  
before he was healed.  
                                    And after the empty tomb  
when they told me He lived, had spoken to Magdalen,  
                                                                            told me  
that though He had passed through the door like a ghost  
                                                    He had breathed on them  
the breath of a living man –  
                                                    even then  
when hope tried with a flutter of wings  
                                                                            to lift me –  
still, alone with myself,  
                                                    my heavy cry was the same: *Lord,*  
*I believe,*  
                                                    *help thou mine unbelief.*

I needed  
    blood to tell me the truth,  
the touch  
    of blood. Even  
my sight of the dark crust of it  
                                                    round the nailholes  
didn't trust its meaning all the way through  
                                                                            to that manifold knot in me  
that willed to possess all knowledge,  
                                                    refusing to loosen  
unless that insistence won  
                                                    the battle I fought with life.

El apóstol insiste en su falta de fe como un “manifold knot”, se trata de la neoplasia a la que ya aludía unos versos antes. Para Tomás, la visión de las heridas de crucifixión de Jesús no significa una prueba suficientemente sólida para espantar su necesidad de conocimiento. Debe, además, comprobarlo mediante el tacto. Sólo una verificación multisensorial de las heridas del resucitado servirán para ahuyentar sus dudas. Otro fragmento bíblico relata el encuentro de Tomás Dídimo con Jesús resucitado. El siguiente episodio proviene del evangelio de San Juan:

Tomás, uno de los doce, llamado Dídimo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Dijéronle, pues, los otros discípulos: Hemos visto al Señor. Él les dijo: Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de los clavos y mi mano en su costado, no creeré. Pasados ocho días, otra vez estaban dentro los discípulos, y Tomás con ellos. Vino Jesús, cerradas las puertas, y, puesto en medio de ellos dijo: La paz sea con vosotros. Luego dijo a Tomás: Alarga acá tu dedo y mira mis manos, y tiende tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel. Respondió Tomás, y dijo: ¡Señor mío y Dios mío! Jesús le dijo: Porque me has visto has creído; dichosos los que sin ver creyeron (Juan 20, 24-29).

Del siguiente fragmento, la poeta deduce que el apóstol pudo sentir vergüenza y dolor por su incapacidad de creer sin comprobar lo ocurrido. Sin embargo, el discípulo recibe una compensación inesperada por parte del Hijo de Dios:

But when my hand  
                                     led by His hand's firm clasp  
 entered the unhealed wound,  
                                     my fingers encountering  
 rib-bone and pulsing heat,  
                                     what I felt was not  
 scalding pain, shame for my  
                                     obstinate need,  
 but light, light streaming  
                                     into me, over me, filling the room  
 as if I had lived till then  
                                     in a cold cave, and now  
 coming forth for the first time,  
                                     the knot that bound me unravelling,  
 I witnessed  
                                     all things quicken to color, to form,  
 my question  
                                     not answered but given



its part  
in a vast unfolding design lit  
by a risen sun.

La falta de fe que asalta al santo proviene de la torpeza implícita en el hecho de necesitar comprobar mediante sus sentidos una realidad que confirme su fe. El sujeto lo expresa así: “I needed / blood to tell me the truth, / the touch / of blood”. No son suficientes para el apóstol los testimonios que le llegan sobre la ausencia del cuerpo de Jesucristo, sobre la charla de su maestro con María Magdalena y sobre que el cuerpo vivo de Jesús ha estado con los demás Apóstoles. Tomás Dídimo, a pesar de sentirse contento por tales relatos, necesita algo más que estas historias. El discípulo necesita confirmar la realidad mediante la experiencia sensorial. Santo Tomás admite que, además del tacto de la sangre, necesita corroborar mediante la visión el cerco de sangre seca alrededor de las heridas producidas por los clavos. Aún así, el santo admite que la resurrección del cuerpo de Jesús le resulta una idea realmente difícil de asimilar, debido a la enorme confusión que estas historias le han causado.

En el poema, santo Tomás relata su confirmación física de los hechos. Además de la confirmación sensorial de la resurrección de Jesús, el apóstol incrédulo recibió un presente más. El sentimiento que invadió al protagonista en el momento de comprobar que Jesús realmente había resucitado no fue negativo, sino enormemente satisfactorio. No sintió remordimientos por haber dudado, ni vergüenza por su necesidad de comprobar mediante los sentidos. La presencia divina de Dios se desplegó a través de una luz que le atravesaba, que invadía la habitación y que le permitía apreciar que toda su vida la había pasado oculto de esta brillantez en una cueva oscura. Cualquier tipo de vacilación acerca de la resurrección del maestro quedó disipada en el mismo instante, y el santo pudo apreciar un cambio significativo en su manera de percibir la realidad. Santo Tomás sintió que sus ojos percibían los colores y las formas de las cosas más definidos y más intensos. En realidad, Tomás Dídimo no sólo confirmó mediante sus sentidos la resurrección del cuerpo del Hijo de Dios, también se vio beneficiado de la iluminación divina, que le

permitió entender la importancia del sufrimiento “in a vast unfolding design”. La percepción del apóstol experimentó una mejora significativa, de forma que su medio de conocimiento y de relación con el mundo, le permitió alcanzar una conciencia más alta de sí mismo y de la realidad que le rodeaba.

Tanto en el caso del poema “To Eros” como en “St Thomas Didymus”, la percepción adquiere un valor elemental para que los dioses puedan ser honrados. El conocimiento sensible es defendido en ambos poemas por Levertov como el medio de alabanza de las presencias divinas, además de un método fundamental para afianzar la fe. Lejos de apoyar la noción de que la fe debe estar basada en creer sin constatar, la poeta insiste en la experiencia vital del apóstol como un ejemplo positivo.

Levertov escribe “Ascension” (H&T: 207; en ET), donde trata la resurrección de Jesucristo como un despertar divino en un cuerpo humano, una conciencia superior en un cuerpo físico:

[...] Can Ascension  
not have been  
arduous, almost,  
as the return  
from Sheol, and  
back through the tomb  
into breath?  
Matter reanimate  
now must relinquish  
itself, its  
human cells,  
molecules, five  
senses, linear  
vision endured  
as Man –  
the sole  
all-encompassing gaze  
resumed now,  
Eye of Eternity. [...]

En estos versos, la poeta intenta comprender el proceso de la resurrección, mediante el cual la parte divina del Hijo de Dios se apropió de su antiguo cuerpo

humano con el que experimentó la finitud y los límites impuestos a su cuerpo físico de hombre. Igualmente, Denise Levertov reflexiona sobre la transformación física que el cuerpo fallecido de Jesús debió padecer para volver a la vida. En estos dos procesos a los que se alude en el poema, resulta especialmente significativo llamar la atención sobre la presencia de los sentidos en el cuerpo de Jesús: “its human cells, molecules, five senses, linear vision endured as Man”. Todo el cuerpo despierta de la muerte, cobra vida progresivamente, desde las divisiones más pequeñas hasta los cinco sentidos, prestando especial atención a la visión “linear” del ser humano. La expresión “linear” aplicada a la visión implica que el tiempo guía al hombre por la existencia, permitiéndole contemplar sólo el despliegue consecutivo y sucesivo de la realidad. Sin embargo, Jesús, después de muerto, de haber disfrutado de la percepción propia de su ser divino y de haber visto a través de su “Eye of Eternity”, ha de anular los rasgos propios de su humanidad para imponer sus proporciones de ser divino al volver a su antiguo cuerpo. Toda la materia orgánica de su cuerpo debe ser anulada para mantener los rasgos divinos que ha recuperado tras su muerte y ascensión. En este poema, el estado de la divinidad se establece mediante la “all-encompassing gaze”, es decir, una mirada que abarca la totalidad de las cosas. En definitiva, para Levertov las características que definen la divinidad residen en una percepción suprema.

Los poemas que ahondan en los problemas de fe siempre albergan un concepto común. La contradicción para la poeta reside en que debe creer en algo que no es verificable mediante los instrumentos de indagación de los que dispone el hombre: sus sentidos. La fe se consolida, por tanto, como un sentimiento que ha de establecer un lazo de unión entre lo mundano y lo divino. La fe es, en consecuencia, el sentimiento humano que permite al hombre creer en la existencia de ese otro mundo, donde moran los seres sagrados concedores de los patrones que conforman este mundo. Además, el cuerpo humano se configura en estos poemas como el tamiz a través del cual han de filtrarse los motivos de la fe, para que ésta sea digerida mediante los procesos fisiológicos.

La reflexión más interesante acerca del sentimiento de la fe y de su estrecha relación con el cuerpo se puede apreciar en “Visitation. Overflow...” (GU: 38-40). El

poema se divide en tres partes. La primera parte examina una frase bíblica, motor último del poema, que enfatiza la importancia de la palabra como medio de representación de la realidad y de constatación de la fe:

I  
The slender evidence...  
  
*The you must take  
my word for it.*  
  
The intake of a word.  
Its taste, cloud in the mouth.  
  
The presence, invisible,  
impalpable, air to  
outstretched arms,  
  
but voiced, tracked easily  
in room's geography,  
among the maps, the gazing-window,  
door, fire, all in place, internal  
space immutable.  
  
The slenderness  
of evidence, narrow backed  
tapir undulating  
away on  
rainforest paths, each tapir bearing  
a human soul.

Según los dos primeros versos, se trata de una evidencia muy frágil y escasa. En la siguiente estrofa, se descubre que la evidencia en cuestión es la que porta la palabra sagrada. La voz lírica profundiza en la frase tomada de la Biblia, donde la única garantía que se ofrece al creyente reside en el poder de la palabra. De ahí que el sujeto despliegue un análisis del proceso mediante el cual la palabra pasa a formar parte de su propio cuerpo, es decir, el mecanismo que le permite aprehender la palabra en su totalidad, y lograr una fe fortalecida. La digestión de la palabra comienza en la boca. El sujeto poético intenta saborear la palabra, que posee la textura de una nube en la boca. La puesta en juego de los sentidos del gusto y del tacto se combina con el carácter inasible de una nube, es decir, con la intangibilidad

de la palabra. La palabra, según se desprende de estos versos se configura como un puñado de vapor de agua insípido. Ni tiene sabor ni tiene forma.

La decisión del sujeto lírico de meter la palabra en su boca recuerda al proceso que hace que un bebé se lleve a la boca cualquier objeto novedoso que aparece ante su presencia, con el fin de conocerlo, de comprobar las posibilidades que éste le ofrece. El hombre se configura ante la presencia y la palabra de Dios como un niño recién nacido, que quiere conocer la realidad que le rodea, pero que únicamente sabe llegar a este conocimiento a través de la exploración con sus sentidos y su cuerpo.

A continuación el hablante poético describe la palabra presente en la habitación, el lugar donde se refugia. Se refiere a la palabra como una presencia que no se puede ver ni tocar porque sólo es aire. La palabra se resiste a ser agarrada por los brazos extendidos, puesto que el aire no se puede asir. Sólo el oído puede aprehender la palabra que resuena en la habitación. La palabra parece desplegarse por una habitación ordenada, donde cada elemento cumple su función y responde a un patrón. El cierre de esta estrofa concluye: “internal space immutable”. En este verso se descubre que el hablante se refiere a su interior, a un espacio privado que se torna inmutable. La palabra se desplaza por el espacio de la habitación, sobre distintos mapas que el sujeto está considerando, y sobre los que la palabra de fe tiene un influjo importante.

La referencia a la geografía interior de la persona poética apunta hacia el espacio espiritual del hombre, donde la palabra se instala como medio de transporte hacia un estado de fe. La última estrofa de esta primera parte dirige su atención hacia la presencia de un animal, el tapir, mamífero que habita en los bosques del Amazonas. Este animal simboliza la duda y la flaqueza en la fe del alma humana. El animal, parecido a un jabalí, se pasea por los caminos de los densos bosques de la cuenca del Amazonas, portando la evidencia exigua que se ofrece a la fe. Esta estrofa muestra el contraste entre la geografía de la habitación (“room’s geography”) y los mapas que en ella residen, donde tal vez se pueda encontrar la descripción cartográfica de la cuenca del Amazonas. Por tanto, esta estrofa establece una

semejanza entre el trasiego del hombre por los caminos del gran tejido del mundo, y el tránsito de estos animales por los senderos amazónicos.

Este fragmento también adopta la visión en perspectiva del hombre, contemplado desde arriba, en este caso transformado en un animal, y antes en un bebé. Este retazo poético, en definitiva, establece una relación invisible, pero estrecha, entre la geografía interior del hablante poético y la geografía física de la Tierra. La conexión establecida entre la geografía espiritual y la geografía cartográfica ha de imitar la estrecha relación entre la palabra sagrada, presente en la realidad dimensionada del tiempo y del espacio, emitida por el ser supremo, y la fe que informa el paisaje interior del hombre.

El poema continúa en una segunda parte, donde se profundiza en el proceso de interiorización fisiológica de la palabra sagrada:

2  
Amazon basin,  
filling, overflowing,  
spirits in every  
plant, in bark, in every  
animal, in  
juice of bark. Words taken  
  
by lips, tongue, teeth, throat,  
down into body's  
caverns, to enter  
  
blood, bone, breath, as here:  
  
as here the presence  
next to that window, appearance  
  
known not to sight,  
                  to touch,  
but to hearing, yes, and yet  
*appearing*, apprehended  
  
in form, in color, by  
some sense unnamed,

El fragmento comienza con la referencia explícita a la cuenca del Amazonas. En esta fase poética, se produce un salto hacia el exterior, y el poema parte de la realidad dimensionada del mundo. El hablante poético percibe la presencia divina invadiendo completamente la geografía física amazónica. Establece una comparación entre el desbordamiento de agua de la cuenca del enorme río y la inundación con la presencia divina, sentida por todos los seres que habitan estos bosques.

A continuación, el sujeto se dirige de nuevo hacia la interiorización física del exterior, y expresa el proceso de adquisición de la palabra mediante el cuerpo. Comienza por los labios, pasa por la lengua, los dientes, la garganta, y desde ahí penetra en las cavidades interiores del cuerpo. El grado máximo de interiorización de la realidad exterior en el cuerpo humano reside en el flujo sanguíneo y en la presencia de la palabra en la estructura ósea que permite al hombre el movimiento. Desde este momento, la respiración provoca que el proceso de aprehensión de la palabra produzca su fruto y dé lugar al proceso contrario. Es decir, tras la interiorización de la palabra, la respiración devuelve el aire hacia el exterior. La voz poética expresa la importancia del sentido del oído en la percepción de la palabra, mientras que resalta la inutilidad de los sentidos de la vista y del tacto en este importante proceso.

En el poema, el color y la forma de la palabra se perciben a través del oído, puesto que la vista y el tacto se revelan incapaces con la palabra. El sujeto lírico descubre la sinestesia funcional, consistente en la capacidad del sentido del oído para percibir el color y la forma, es decir, para desarrollar la función propia de la vista y el tacto. No obstante, se aprecia una transformación indicada mediante el uso de la cursiva en la palabra “*appearing*”, que expresa la transmutación que tiene lugar en el proceso de búsqueda y de exploración del sentimiento de la fe. De esta forma, desde la percepción auditiva de la Palabra que le es dada al sujeto poético, se efectúa un cambio en su interior, que permite que la digestión de la Palabra oída se transforme en forma y en color, es decir, que se transforme en la percepción de una realidad palpable y visible. Por tanto, desde la incertidumbre y la duda de la fe el hablante lírico es capaz de alcanzar la afirmación de su fe a través de un proceso orgánico-fisiológico basado en la percepción.

El último verso, “by some sense unnamed”, hace referencia a la presencia manifiesta de la Palabra en esa habitación interior y exterior, privada y pública del sujeto lírico. En definitiva, ese verso apunta a la presencia de Dios en el entorno cotidiano del sujeto poético. No obstante, el hablante se preocupa de transmitir la cualidad que caracteriza a la conformación de la Palabra divina: no se puede nombrar. Por el contrario, sí se puede percibir su color y su forma una vez efectuada la transformación orgánica. En última instancia, Denise Levertov mantiene en este fragmento el ejemplo de Jesucristo, encarnado en cuerpo de hombre, pero a la vez compuesto también por el Verbo o Logos. De ahí proviene esa dimensión inefable, innombrable, en el horizonte del poema. Esta perspectiva poética permite a Levertov contemplar la contingencia propia del cuerpo humano de Jesús, sujeto al sentido del tacto y de la vista de sus fieles, que se explicita concretamente en el poema del apóstol Santo Tomás Dídimo.

El verso final del fragmento enlaza con la última parte del poema, donde el sujeto poético desgrana, aún más si cabe, el proceso orgánico implícito en la digestión de la palabra que afirma la fe. Esta última parte enfatiza la noción del movimiento cíclico que conecta el exterior con el interior y viceversa y, en última instancia, el encuentro hipostático de lo inmanente con lo trascendente:

3  
moving slenderly  
doorwards, assured, re-  
assuring, leaving

a trace, of certainty, promise  
broader than slender  
tapir's disappearing  
sturdy back, the  
*you can only*  
*take my*  
*word for it*, a life,  
a phase,  
beyond the  
known geography, beyond familiar

inward, outward,  
outward, inward. A

'time and place' (other terms



unavailing)  
of learning, of casting  
off of dross [...]

Esta aprehensión de la Palabra provoca un movimiento hacia la puerta, umbral que dirige al sujeto hacia un lugar desconocido, no se sabe aún si dentro o fuera de sí mismo. El movimiento del sujeto se realiza envuelto en un halo de sosiego, dejando tras de sí una huella de certeza, de seguridad y de promesa, adquirido mediante los procesos biológicos. La figura del animal introducida en la primera parte del poema, reaparece ahora, símbolo de la duda que porta el alma humana. De este animal se afirma que desaparece ante la grandeza de la promesa y la afirmación en la fe lograda. La frase bíblica adquiere una dimensión inusitada al comienzo del poema, puesto que se codifica como una vida o una fase vital que trasciende la geografía física conocida y los espacios privados del ser humano. La mitad de este tercer fragmento coincide con la transposición de las palabras “inward, outward, / outward, inward”. Este recurso permite al lector observar cómo se desarrolla una identificación del exterior con el interior, y viceversa, mediante un efecto visual producido por un espejo. Este juego de palabras apunta de nuevo hacia la hipóstasis, hacia la identificación y la unión de la naturaleza humana con el Verbo divino.

La última parte del fragmento investiga la dimensión espacio-temporal implícita en el proceso de exploración corporal de la frase bíblica. Según se precisa en el poema, sólo experimentar la Palabra divina a través del cuerpo, proceso codificado ineludiblemente en el tiempo y en el espacio, puede conducir al ser humano a un aprendizaje y a un proceso exitoso de depuración espiritual y corporal.

La noción de la hipóstasis trata la unión de la naturaleza humana con el Verbo o el Logos divino en una sola persona. Sin embargo, esta unión florece de un proceso de búsqueda y de exploración intensa de ambas partes. En este sentido, se puede apreciar en la obra de Denise Levertov una identificación poética con la idea religiosa de la hipóstasis. Este concepto encaja además con la idea romántica de la

síntesis de opuestos en el universo. El poema titulado “From Afar (II)” (LF: 87-88) despliega la codificación poética de estas teorías:

*The first poem  
becomes the last.*

The world  
is round.  
I am wayfaring.

I learned  
the tense and slender  
warmth of your body  
almost by heart.

The bluest, furthest distance  
is what you carry  
within you –  
the cold of it  
inexorable.

I know  
you can't hear me.

I'm gleaning  
alone in a field  
in the middle of the world,

you're listening  
for a song that  
I don't know,

that no one  
has yet sung.

*This is not  
farewell.  
I have  
your word for it,  
inviolate.  
The last poem*

*enclosed in the lucid  
amber of the world*

*becomes the first.*

Este poema despliega la imagen circular del universo e identifica las posiciones extremas como lugares de encuentro entre ellas. La idea de la circularidad resulta fundamental porque recoge una idea atávica de esta figura geométrica como la de mayor perfección y la que implica fecundidad, prosperidad y vida. En este poema, la voz poética se expresa con claridad acerca de la forma del mundo. Éste es circular, y se conforma, por tanto, en un lugar donde la vida es posible y donde el paraíso edénico puede encontrarse. No obstante, este poema parece desplegar ideas relacionadas con el amor sexual o de pareja. La voz lírica manifiesta su carácter viajero a través de este mundo esférico.

A continuación, la voz se remonta a un hecho pasado, relacionado con el encuentro físico de los amantes. El sujeto lírico insiste en la calidez tensa y elegante del cuerpo del amante. Entonces este hablante vuelve a referirse a las distancias que gobiernan la geografía del mundo. Sorprendentemente, puntualiza que el trayecto más largo existente en el mundo no se encuentra en la geografía física de la Tierra, sino en el interior de su amante, al que describe con el color “bluest” y una sensación táctil inevitable de “cold”. La distancia entre ambos personajes se ha hecho cada vez más larga. La voz poética se encuentra en medio de un campo, recogiendo trigo y cantando, consciente de no ser percibida por su amante. No obstante, sabe que éste se encuentra escuchando otra canción, una melodía sin voz, no cantada aún por voces humanas. En realidad, es imposible saber a qué música se refiere, puede tratarse de la melodía de la que se trató en el capítulo anterior, esa melodía que acompaña al movimiento de los astros y que recuerda al sonido del gong.

El poema comienza y termina con tipografía cursiva. En el final del poema, la voz poética insiste en que el poema que el lector tiene ante sus ojos no pretende codificarse como una despedida para su amante, puesto que existe una promesa hecha por el amante. La palabra del ser amado adquiere, pues, el rango de Palabra divina, de promesa que otorga tranquilidad y seguridad a la voz poética. La fe del hablante poético no sufre crisis de duda, puesto que la palabra pura, “inviolable”, adquiere el poder de un mantra, que protege la fe del sujeto de tales vacilaciones.

El final del poema vuelve de manera circular al comienzo del poema. las frases que resuenan en el principio y en el final del poema: “the first poem / becomes the last” y “the last poem / [...] becomes the first” de nuevo recuerdan al efecto visual que realiza un espejo. La frase que inaugura el poema aparece sujeta a los efectos ópticos del espejo, o lo que es lo mismo, a la identificación absoluta de los extremos, de los opuestos. En última instancia, este trabajo de identificación entre los extremos de un proceso discreto, sujeto a las leyes inmutables del tiempo, da lugar a la transmutación de un hecho concreto en un fenómeno de carácter infinito. La contingencia de los hechos que ocurren en un proceso cíclico puede, en definitiva, ser considerada como un fenómeno de aparición recurrente y no finita.

La descripción de las actitudes vitales de la voz poética y de su ser querido responden en todo momento a codificaciones sensoriales. La existencia de ambos se explica mediante la atención de cada individuo a diferentes melodías, a la vez que a la emisión de las mismas. El encuentro emocional y físico entre ambos responde a sensaciones táctiles, como es la calidez del cuerpo del amante, que contrasta con el frío dominante en su interior. El despliegue de colores es amplio: el color azul, relacionado con el frío y con la separación, y el color del ámbar, relacionado con la fertilidad de los campos de trigo y la conexión.

El universo descrito en el poema se codifica en una serie de elementos complementarios, antagónicos y opuestos. En definitiva, estos componentes fundamentales del universo esférico que los alberga, llegan al final de poema transmutados también los unos en los otros, sintetizados en un ciclo recurrente que significa la evolución y la transformación inexorable de la existencia.

### **6.3. Los instrumentos de exploración de la red: los sentidos y la imaginación**

La búsqueda constante de la autenticidad realizada en los poemas de Levertov surge de su escrutinio de la realidad. La poeta busca mediante la observación sensorial del entorno la manifestación de los patrones universales ocultos tras la superficialidad de los objetos y los fenómenos. Rudolph L. Nelson describe la poesía de Levertov y de Duncan como un medio de exploración: “For both of them, poetry is a dynamic means of exploration beyond what we already know into a realm of wonder or eternity” (Nelson, 1969: 192). La exploración sensorial de la poeta da lugar a una gran cantidad de perspectivas visuales derivadas de su constante movimiento por el espacio. Estas perspectivas cobran el valor pictórico de la línea del horizonte y de los accidentes geográficos que lo jalonan. Las montañas, los árboles, las rocas, los lagos, los mares y los ríos, junto con sus pobladores, se muestran, unas veces en el trasfondo, y otras en primera línea, como fenómeno fundamental a la hora de situar el constante deambular de los buscadores o exploradores poéticos que desfilan por sus versos. Igualmente, la imaginación se constituye como otro elemento de utilidad exploradora para el peregrino poético. Los sentidos y la imaginación adquieren una importancia primordial en su exploración de la red universal.

El poema “A Straw Swan Under the Christmas Tree” (CEP: 102; en EBH) interroga la forma y el fondo de objetos cotidianos como un cisne de paja:

Its form speaks of gliding  
though one had never seen a swan

and strands of silver, caught  
in the branches near it, speak

of rain suspended in a beam of light,

one speech conjuring the other.

All trivial parts of  
world-about-us speak in their forms  
of themselves and their counterparts!

Rain glides aslant,  
swan pauses in mid-stroke,  
stamped on the mind's light, but aloof—

and the eye that sees them refuses  
to see further, glances off the  
surfaces that  
speak and conjure,  
rests

on the frail  
strawness of a straw, metal sheen of tinsel.

How far might one go  
treading the cleft the swan cut?

Este poema ofrece un ejemplo magnífico sobre el tipo de sondeo que la poeta lleva a cabo de la cotidianidad. En el poema se ponen en juego dos sentidos primordialmente, la vista y el oído. Según la poeta postula en los versos precedentes, las formas de todos los objetos “hablan” de sí mismas y de sus equivalentes. Sin embargo, no sólo hablan, también realizan un acto verbal mediante el cual invocan la presencia de un orden superior al que pertenecen. Si transmiten un mensaje, según la poeta, la labor del ser humano reside en escucharlo. El conjuro y el discurso que los objetos pronuncian, si se escuchan con atención, ofrecerán información al ser humano sobre la totalidad a la que pertenecen tanto los enseres como el individuo que oye. Por tanto, la atención a las características conformadoras de la esencia de estos servirá para que el ser humano aprehenda la inmanencia de los mismos como partes del todo universal.

Asimismo, la capacidad visual desempeña también un papel primordial. “The eye that sees them”, es decir, el ser humano que mira la realidad, se niega a mirar más allá de los rasgos superficiales de los objetos, a trascender la forma para alcanzar el fondo. La mirada curiosa parece rebotar en la topografía cotidiana, aunque finalmente se asienta sobre el terreno idiosincrásico de los enseres observados. En suma, el ojo humano se conforma con observar los rasgos definidores de los objetos y verificarlos en los mismos.

En el objeto de atención lírica del poema, ese cisne de paja, la poeta describe que la forma del ave palmípeda se expresa con sustantivos abstractos como “gliding”. Las distintas ramas entre las que se encuentra el adorno colgado hablan de una escena donde las gotas de lluvia se paralizan al atravesar un rayo de luz. Ambos actos lingüísticos se invocan de forma recíproca, de tal manera que el deslizamiento del cisne y la escena por la que se desliza se integran para dotar de totalidad al hecho.

La novedad de estos versos con respecto a otros donde se interroga a la realidad reside en el uso del recurso de la imaginación. La poeta traslada el objeto real, el adorno del árbol de navidad, a su mente donde recrea a un cisne deslizándose por el agua bajo la lluvia. El cisne se pasea por la imaginación del sujeto lírico “stamped on the mind’s light, but aloof”. La resolución del poema apunta más allá de las ideas que ha venido poniendo sobre el papel. El poema termina con la pregunta directa sobre hasta dónde podría llegar alguien que siguiera la estela que ha dejado el cisne. En realidad, esta cuestión señala con claridad a la posibilidad de conocimiento experiencial a través de la imaginación. La poeta confiere a la imaginación la capacidad no sólo de obtener experiencias vitales, sino también la facultad de acercarse a la realidad para explorar sus posibilidades. La colaboración del ser humano reside en mantener los oídos y los ojos atentos al discurso invocador de los objetos y a la superficie de los mismos, puesto que estas manifestaciones ofrecerán a la imaginación la información necesaria para examinar la cotidianidad con mayor profundidad.

Julian Gitzen (1975) expresa la diferencia existente entre la atención y la imaginación en la obra de Levertov: “while attention or understanding may merely record or classify current experiences, imagination can mentally create phenomena belonging to the author’s past or which are not a part of his own experience. It is thus distinguished as a creative faculty which reproduces or reshapes reality” (Gitzen, 1975: 331). Gitzen elabora un análisis de la imagería de la imaginación. En primer lugar, señala la luna como representante de la imaginación. Seguidamente, añade el fuego como metáfora de la energía que capta y transmite el poema (al igual que lo codifica como la llama amorosa o sexual). Gitzen destaca, en tercer lugar, el equilibrio existente entre la imaginación y la presencia de objetos pertenecientes a la

realidad cotidiana. El movimiento, en cualquiera de sus manifestaciones concretas, se configura como otra posible imagen poética. Según Gitzen: “perhaps because energy is most apparent in visible movement, Levertov makes movement a virtue, and, as she points out, it acquires an almost mythical status in those of her poems which convey ‘the sense of *life as a pilgrimage*’. The journey-motif pervades her verse from earliest to latest” (Gitzen, 1975: 334-335).

El movimiento siempre refleja la evolución y el cambio de la realidad circundante, y la evolución interna del sujeto poético que habla en sus versos. Como bien expresaba Gitzen, el cambio implícito en el movimiento no siempre es placentero, en ocasiones se torna doloroso. Gitzen afirma, aunque se tratará con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, que el movimiento implica cambio y éste puede llegar a ser doloroso en algún momento, “but with admirable consistency the poet welcomes and celebrates change, despite its attendant inconvenience or pain” (Gitzen, 1975: 335).

Una auténtica celebración de la realidad se desarrolla en el poema titulado “Mass for the Day of St. Thomas Didymus”, concretamente en su apartado v “Benedictus” (CB: 111-113). El poema sigue la organización formal de una misa, estructurada en seis estadios. “Benedictus” guarda cierta relación con el poema anterior en el hecho de que el sujeto lírico lleva a cabo una exploración de la autenticidad definidora de la realidad. No obstante, la carga católica de este fragmento se separa de la orientación del poema previo:

Blesséd is that which comes in the name of the spirit,  
that which bears  
the spirit within it.

The name of the spirit is written  
in woodgrain, windripple, crystal,

in crystals of snow, in petal, leaf,  
moss and moon, fossil and feather,

blood, bone, song, silence,  
very word of  
very word,  
flesh and



vision.

El sujeto lírico aplica el término “blesséd” a la existencia de todas las cosas que conforman la realidad, puesto que Dios es el creador de todo. El espíritu habita en todo lo que Dios ha creado, es decir, un halo de divinidad se esconde tras la contingencia de todos los fenómenos y de todos los objetos de los que depende la realidad. La voz lírica señala elementos de la realidad que contienen la presencia divina. En esta enumeración la voz poética se detiene en algunos objetos de la naturaleza de tamaño reducido, que forman parte del mundo vegetal. También incluye al mundo animal y al ser humano con la expresión “blood, bone”. El sentido del oído y la producción sonora reciben atención con “song, silence, / very word of / very word”. Los últimos dos versos aúnan el cuerpo físico del hombre con la presencia de la divinidad en su interior, señalada mediante la capacidad de la visión: “flesh and / vision”. En realidad, ambos términos inciden en la corporeidad del ser humano y en su parte más física. No obstante, “vision” también se refiere a la facultad perceptiva más mística y relacionada con la divinidad, mediante una visión no entendida como capacidad sensorial, sino como trance revelador de las formas de un orden suprahumano. El poema continúa con una reflexión entre paréntesis, un inciso dedicado a profundizar en la capacidad para el mal que el ser humano también posee:

(But what of the deft infliction  
upon the earth, upon the innocent,  
of hell by human hands?

Is the word  
audible under or over the gross  
cacophony of malevolence?  
Yet to be felt  
    on the palm, in the breast,  
by deafmute dreamers,  
    a vibration  
    known in the fibers of  
    the tree of nerves, or witnessed  
    by the third eye to which  
    sight and sound are one?

What of the emptiness,  
the destructive vortex that whirls  
no word with it)

Esta reflexión pretende reconciliar la presencia divina que habita en todas las criaturas y en todas las cosas que conforman la realidad, con la capacidad de infligir el mal que tiene el ser humano. En primer lugar, se refiere a la destrucción progresiva de la naturaleza; en segundo lugar, al daño que el hombre causa a sus semejantes. En la primera estrofa, la voz lírica sitúa el infierno en las manos humanas. Es decir, dota a las manos humanas de capacidad destructiva.

La segunda estrofa dirige la atención hacia la dificultad de percibir la palabra divina en medio de los sonidos malsonantes, producidos por la maldad del hombre. La existencia del ser humano se desarrolla en medio de un ambiente saturado por sonidos cacofónicos, donde la percepción auditiva se convierte en una labor ardua, encargada a personas que han renunciado a la capacidad de oír y de hablar. En definitiva, esta capacidad perceptiva no depende del oído humano, sino que de la aprehensión orgánica de las ondas sonoras. Se trata de percibir mediante el tacto (“be felt / on the palm”) y mediante la interiorización en el cuerpo (“in the breast”). Por otro lado, la recepción de estas sensaciones está restringida a “deafmute dreamers”. En este sentido, la percepción de los pronunciamientos divinos no depende de la capacidad auditiva del ser humano, sino de su atención corporal a las ondas sonoras, al mismo tiempo que un estado de conciencia onírico o emparentado con la imaginación. La atención a la realidad que rodea al ser humano se basa en un estado de escucha multisensorial y físico e imaginativo, que recuerda a los andares ensimismados del perro en “Overland to the Islands”.

La voz lírica profundiza en el proceso perceptivo. En primer lugar, se refiere a la percepción sentida en el sistema nervioso del hombre; y, en segundo lugar, a la capacidad visual suprema percibida a través de la atención imaginativa, la llamada “mind’s eye”, dotada de una percepción superior que unifica la visión y el oído en el ojo de la imaginación, donde las sinestesias gobiernan todos los procesos perceptivos.



La pregunta enlaza con la afirmación previa de la autenticidad de todas las cosas. El sujeto lírico aplica este razonamiento a la existencia del Verbo, de la Palabra, del creador. Por tanto, la cuestión se basa en si “the name”, es decir, el Verbo puede manifestar su divinidad en la dimensión temporal, a la que él no está sujeto. Es decir, se pregunta por la posibilidad de que el ser humano pueda percibir en su universo finito la presencia manifiesta del Verbo en su estado más puro.

La presencia del polvo en la tierra se codifica como el medio a través del cual el ser humano puede percibir las características del mundo donde habita. El polvo da cuenta de la evolución del universo, de los procesos transformadores de la existencia, y del paso del tiempo, tamiz que transmuta los elementos de manera cíclica. Tras saltar de la idea mastodónica del Verbo a la pequeñez del polvo que conforma el cosmos, ambas ideas se reconcilian en la unión perfecta entre el cuerpo humano y el Verbo en la existencia de Jesucristo. La desintegración propia del cuerpo del Hijo de Dios, sujeto al paso del tiempo se identifica con el polvo, mientras que la presencia del Verbo en la dimensión temporal se corresponde con la existencia de hombre que porta en sí el componente divino de Jesucristo.

En definitiva, este fragmento poético aborda los patrones organizadores de la existencia en el universo, partiendo de la presencia física del hombre en la tierra, sujeto a los procesos inevitables de transformación temporal. Al mismo tiempo, profundiza en la presencia del Verbo en el mundo, encarnado en la dimensión física del cuerpo de Jesús. La conexión entre la corporalidad del ser humano y la presencia integradora del universo que es el Verbo, se establece a través de la hipóstasis. Todos los elementos del universo quedan recogidos y contemplados en la presencia de un solo hombre, del Hijo de Dios. Ante este fenómeno integrador de lo múltiple y lo único, de lo contingente y lo eterno, la labor del ser humano reside en reverenciar el universo que lo acoge y en intentar adquirir el conocimiento procedente de la exploración del mismo. El desconcierto que cierra el fragmento proviene de la dificultad de aprehender la idea de un ser superior en un universo discreto y menor.

Como se puede comprobar, los objetos, los fenómenos y circunstancias más complejas y del tono más diverso, reciben atención poética mediante esta dinámica

de exploración lírica. La poeta presta atención constante al mundo exterior y cualquier elemento es susceptible de transformarse en objeto poético. En este sentido, las palabras de Diana Surman Collecott recalcan la importancia de la cotidianidad como vía de acceso a la trascendencia: “yet Levertov’s very sure-rootedness in the *Here and Now* makes her refuse to leave behind the contingent world in pursuit of a transcendent reality” (Surman Collecott, 1980; en A. Gelpi, 1993: 113). La autora se refiere al poema “Overland to the Islands”. Sin embargo, esta afirmación debería extenderse a toda su poesía. El poema “A Supermarket in Guadalajara, Mexico” (CEP: 70; en OI), recrea la magnificencia de un supermercado a la hora de la siesta. El lugar se desvela como un paraíso para los sentidos del sujeto poético, que observa el lento paso del tiempo en un lugar habitado por los dependientes, seres que parecen vivir a otro ritmo y tener un plano de existencia diferente. La música que suena en el establecimiento parece gobernar la escena mejicana:

In the supermercado the music  
sweet as the hot afternoon  
wanders among the watermelons,  
the melons, the sumptuous tomatoes,  
and lingers among the tequila bottles,  
rum bacardi, rompopo. It  
hovers like flies round the butchers  
handsome and gay, as they dreamily  
sharpen their knives; and the beautiful  
girl cashiers, relaxed  
in the lap of the hot afternoon,  
breathe in time to the music  
whether they know it or not –  
at the glossy supermercado,  
the super supermercado.

Sólo el título del poema ya recuerda al que escribiera Allen Ginsberg en 1955 en Berkeley, “A Supermarket in California”, aunque la situación descrita por el poeta *beat* sea muy distinta en tono y en estilo. Levertov incluye la palabra *supermercado* en español, por tratarse de una escena que se desarrolla en tierras mejicanas. Contrariamente al poema de Ginsberg, que se desarrolla durante la noche, la

descripción tiene lugar durante el mediodía y en el momento de la siesta. La recreación sensitiva del poema es magnífica.

Comienza situando el espacio lírico en el supermercado e inmediatamente identifica el elemento poético fundamental, la música. La sinestesia informa el poema en su totalidad. La música es dulce, al igual que lo es la siesta calurosa. En los dos primeros versos, la poeta ha identificado la música y el calor con el sentido del gusto mediante la cualidad dulce del sabor. Los sentidos del oído y del tacto se ven modificados sustancialmente por la aplicación del adjetivo “dulce”. En el tercer verso añade una cualidad inesperada a la música, mediante el uso del verbo “wanders”, puesto que personifica la presencia de la melodía en la tienda. En el supermercado de Ginsberg, el sujeto poético deambula por los pasillos junto a Whitman y a Lorca. En el supermercado mejicano, la música se pasea por entre la fruta veraniega, los montones de sandías, de melones y los enormes tomates. Al llegar a la sección de bebidas alcohólicas, brilla entre las botellas de tequila, y mediante una hipálage, se transfiere el efecto que tiene la luz en los envases de cristal a la música que suena. La música se acerca a los carniceros y revolotea alrededor de ellos, como si fueran moscas, mientras éstos, alegres y atractivos, afilan sus cuchillos de manera inconsciente. La escena adquiere un matiz onírico de relajación y de inconsciencia. A continuación describe a las cajeras del supermercado como chicas bellas, relajadas en el regazo de la siesta, y acompasadas al ritmo de la música por su respiración. Tanto los carniceros como las cajeras se muestran como seres no conscientes de sí mismos sino más bien como seres embriagados por el dulzor y el calor de la música. La conciencia de estos seres se reduce a la conciencia del presente, con una percepción sensorial muy afinada. El tiempo parece haberse detenido y los habitantes del supermercado se recrean despreocupados en el momento presente, interminable en su expansión constante.

El brillo que desprende el supermercado cierra el poema. El espacio poético se ha conformado mediante imágenes muy visuales, acompañadas de recreaciones sensoriales táctiles, auditivas y olfativas. El movimiento rítmico y lento de los cuchillos afilándose y de las cajeras respirando ofrece el *tempo* del poema y marca su ritmo vital. La música se desplaza por el supermercado sin rumbo fijo y varía su

actividad según los elementos que se va encontrando a su paso. El poema es una recreación y una extensión infinita del momento presente. El tiempo parece haberse detenido en un bucle que se repite reiteradamente en el supermercado.

El sujeto poético observa fascinado la escena, donde las partes se encuentran integradas en un todo, que es el supermercado. Cada elemento desarrolla su función y de esta forma la escena se despliega en armonía. La distancia del sujeto poético con respecto a la escena que describe está marcada por la imparcialidad. Más bien se asemeja a un narrador omnisciente con un gran control sobre la descripción del supermercado.

La imaginación evocada de forma literal en “A Straw Swan under the Christmas Tree” se manifiesta en este poema a través del uso de figuras, que otorgan un halo de surrealismo mágico al poema. La escena, gobernada por la música deslizándose por el supermercado como si fuera viento, como si fuera una mosca, como si fuera un olor o una luz, causa la sensación en el lector de que la música, además de percibirse por los oídos, se encarna en todos estos elementos.

La celebración abarca la existencia de un supermercado de características edénicas, pero en otros poemas se celebra, no la existencia de un lugar, sino las características definidoras de la persona poética. El poema titulado “To Kevin O’Leary, Wherever He Is” (P72: 220; en FP) despliega de forma espectacular la autenticidad que caracteriza al sujeto poético:

Dear elusive Prince of Ireland,  
I have received  
from Arizona  
your letter, with no return address  
                                  but telling me  
my name in Hebrew, and its meaning:  
    entrance, exit,  
    way through of  
    giving and receiving,  
    which are one.  
Hallelujah! It’s as if you’d sent me  
in the U.S. mails  
a well of water,  
    a frog at its brim, and mosses;

sent me a cold and sweet freshness  
dark to taste.

Love from the door,  
Daleth.

El poema imita una misiva dirigida a Kevin O’Leary. El irlandés le ha enviado una carta desde Arizona, pero sin una dirección a la que poder responder. De ahí que el poema sea una carta abierta. La composición disfruta de un tono deleitoso evidente. El interés de Denise Levertov por el lenguaje y por sus significados se despliega en este ejemplo poético gracias al mensaje que su amigo le envía. El significado del nombre en hebreo de la escritora, Daleth, apunta hacia el lugar donde el poeta ha de estar situado siempre. El sentido del nombre pone la atención en la identificación de opuestos, de la que se ha tratado anteriormente. En concreto, entrada y salida, “entrance, exit”, se codifican como partes complementarias de una unidad primigenia y auténtica.

El nombre se codifica como un objeto presente en la realidad. Su nombre se revela como un umbral, un pórtico donde tiene lugar el flujo, el intercambio y el movimiento de elementos. El nombre recoge todos los rasgos que se han venido analizando hasta ahora. La totalidad del universo compuesto de partes, donde todas ellas desempeñan un papel único, a la vez que representan una totalidad más reducida. Igualmente, este flujo caracterizador del umbral se conforma como el trasiego de energías a través de la red universal. No obstante, la analogía más interesante reside en la idea del umbral que relaciona dos mundos, donde el poeta se codifica como el mensajero y el conector de ambos. El umbral es el momento de arrebatador creador, donde el poeta se somete a la dictadura de la musa. En este lugar, el poeta da aquello que le es transmitido por la inspiración, aunque también ofrece su imaginación y su labor de creación más puramente artesanal.

Este umbral tan fértil es caracterizado en el poema como si se tratase de un paraíso edénico. La poeta incluye en el fragmento un pozo de agua, con una rana en el borde ribeteado por musgo, y un ambiente de frescor frío y dulce. La sinestesia domina el pasaje. El frescor es perceptible a través del tacto y del gusto. En primer



lugar, el frescor se codifica como un frescor dulce, es decir, un frescor percibido a través de su degustación en el paladar. En segundo lugar, se trata de un frescor frío, más emparentado con el sentido táctil. No obstante, este frescor saboreado en el paladar, se torna “dark”. En realidad, este poema despliega un episodio perceptivo multisensorial, donde el frescor recibido por el sujeto poético a través de múltiples dimensiones sensibles interactúan entre ellas para ofrecer al hablante un conocimiento experiencial. La paleta de colores exhibida en estos versos es muy rica: la transparencia azulada del agua del pozo, el verde intenso de la piel del anfibio, el verde parduzco del musgo y la oscuridad del sabor.

Levertov despide el poema desde el pórtico a través del cual se puede salir o entrar, dar o recibir, saborear el agua, escuchar el croar de la rana, sentir el frescor del paraje y deleitarse con el verdor dominante en la escena. En cualquier caso, se trata de un lugar de tránsito, nunca de un lugar en el que habitar, puesto que ésta es una morada de intercambio constante. Sin embargo, la poeta, por llamarse Daleth, habita en este lugar de paso, punto de transacciones energéticas. En definitiva, éste es el lugar perfecto para que habite un ser dotado para la poesía.

Rudolph L. Nelson expresaba la importancia que tiene en Levertov y en Duncan la idea de la poesía como umbral, entre lo mundano y lo divino: “the metaphor of the threshold or border or boundary dividing realms of experience is common in the writings of both poets. In fact, one would call it a dominating metaphor of their poetic imaginations. [...] In Levertov’s work too we confront the image of the threshold or boundary” (Nelson, 1969: 190-191). Nelson señala los poemas “Threshold”, “The Illustration”, “The Edge” y “Jacob’s Ladder” como el lugar donde la poeta despliega la metáfora del umbral. Sin embargo, a la lista de Nelson, se pueden sumar los poemas de este apartado, puesto que la idea del umbral se aprecia también en aquellos poemas donde la observación de cualquier fenómeno descubre la existencia de otras dimensiones, distintas a la que inicialmente daba cobijo al sujeto poético.

Las recreaciones sensoriales de otros poemas se llevan a cabo por un sujeto poético totalmente involucrado en la percepción como protagonista de la escena. En

estos casos, la conciencia del hablante poético informa el paisaje lírico. Harry Marten (1984) apunta en la misma dirección, al describir conjuntamente la poesía de Levertov y de Rukeyser: “each attends not so much to the qualities of the world perceived, or alternatively to the perceiver’s mind, as to the relationship between the two. The poems of both women reveal a process of discovery in which interiors and exteriors are mutually defining” (Marten, 1984; en L. Wagner-Martin, 1990: 218). Según sus palabras, existe una auténtica construcción de las relaciones establecidas entre el interior del sujeto hablante y el mundo exterior. La poesía de Levertov pretende reconocer, buscar un orden para todas aquellas percepciones que recibe desde el exterior. Asimismo, también la celebración propia de la poesía levertoviana sólo es posible si hay un sentido organizador, tanto del interior del sujeto poético como de la red universal.

En el poema “Night on Hatchet Cove” (P67: 15; en JL) los pensamientos del individuo forman parte del escenario descrito:

The screendoor whines, clacks  
shut.           My thoughts crackle  
with seaweed-seething diminishing  
flickers of phosphorus.   Gulp  
of a frog, plash  
of herring leaping;  
                                          interval;  
squawk of a gull disturbed, a splashing;  
pause  
while silence poises for the breaking  
bark of seal: but silence.  
                                          Then  
only your breathing. I’ll  
be quiet too. Out  
stove, out lamp, let  
night cut the question with profound  
unanswer, sustained  
echo of our unknowing.

El poema resuena a lo largo y ancho de su superficie. Todos los elementos mencionados contribuyen a la recreación sonora del poema. “The screendoor” gime y chasquea al cerrarse, los pensamientos del sujeto crepitan, el trago onomatopéyico

de una rana (“gulp”) resuena y un arenque que salta salpica el agua. Esta composición musical natural, no obstante, tiene sus silencios, que dan ritmo al son: “interval”. Los espacios vacíos en el poema recrean visualmente los silencios que pausan la música. De nuevo los elementos se manifiestan: el graznido de una gaviota que ha sido molestada y un nuevo chapoteo. Los silencios se suceden hasta que una foca aúlla y da paso a otro silencio. El sujeto percibe después la respiración de su acompañante, y es entonces cuando decide imitar la actuación callada del silencio, y prescindir de cualquier elemento visual (“out stove, out lamp”) para percibir con mayor claridad los sonidos nocturnos. El cierre del poema enfatiza la intención del individuo de permitir que la noche dé forma con su silencio contestatario a las preguntas lanzadas desde los elementos del cuadro. Este trasfondo silencioso que la noche brinda en el paisaje sonoro recrea la falta de conciencia de los seres humanos, es decir, el silencio que los hombres se ven forzados a aportar a este bello despliegue musical porque ignoran cómo manifestarse.

El poema en sí mismo, entendido como un paisaje visual en la página y una melodía en su recitación, resulta ser una bella composición musical festoneada por la repetición rítmica de sonidos en sus versos y por el uso de onomatopeyas. Los sonidos más bruscos se expresan en la primera estrofa mediante las consonantes plosivas sordas y sonoras, tanto bilabiales como velares /p/, /k/ y /g/. Los sonidos alveolares fricativos sordos y sonoros, junto a los labiodentales fricativos sordos /s/, /z/ y /f/ se repiten varias veces en el mismo verso y en el mismo entorno sintáctico. Igualmente, las vocales se distribuyen de manera ordenada por los versos, dando lugar a repeticiones y contrastes. El verso “with seaweed-seething diminishing” despliega exclusivamente las vocales /ɪ/ e / i:/, además de utilizar de forma paralelística el sonido consonántico /s/. En el verso siguiente “flickers of phosphorus” el sonido consonántico reiterado es /f/.

A lo largo de todo el poema, los sonidos desplegados a modo de eco se advierten en palabras de gran parecido fónico y gráfico, como son, por ejemplo, “clacks” y “crackle”, “gulp”, “frog” y “gull”, “pause” y “poises”, “breaking” y “bark” (también “breathing” se asemeja visualmente a “breaking”), “plash” y “splashing”. El despliegue de sonidos aislados originarios del mundo natural resulta

muy similar a la técnica de composición musical utilizada por el canadiense Murray Schaffer en la segunda mitad del siglo XX.

En la segunda estrofa predominan, por un lado, las palabras monosilábicas terminadas en consonante plosiva sorda: “quiet”, “out” repetida en dos sintagmas paralelísticos, “let”, “night” y “cut”. Por otro lado, los últimos tres versos ejercen un cambio sonoro cualitativo, debido a la aparición de palabras donde se conjugan en un mismo entorno fónico la bilabial o la alveolar nasal sonora, /m/ y /n/ respectivamente, con secuencias vocálicas largas, como ocurre en las palabras “lamp”, “question”, “profound”, “unanswer”, “sustained” y “unknowing”. Si en la primera estrofa del poema predominan los sonidos consonánticos bruscos (sordos y plosivos) principalmente monosilábicos, hacia el cierre del poema la dimensión sonora cambia de registro hacia producciones sonoras de mayor longitud (las palabras citadas anteriormente son bisílabas en su mayoría) y con secuencias vocálicas abiertas.

Esta modulación musical aporta significado al contenido del poema. Los silencios aparecen con mayor frecuencia en la primera estrofa mientras que en la segunda éstos desaparecen por completo. La percepción del lector de sonidos aislados en la primera parte ofrece la impresión de inconexión entre todos los elementos del paisaje que escucha. No obstante, en la segunda parte se aprecia afinidad entre todos los habitantes de la naturaleza. El silencio ya no se simboliza gráficamente mediante espacios, pero la armonía derivada de los sonidos nasales y vocales emula las sonoridades procedentes del gong universal que aparecía en el poema “Magic”, y que precede al silencio tras el punto y final del poema. La poeta deja entrever la existencia de esta música una vez más, en contraste con el silencio derivado de la ignorancia o de la inconsciencia del hombre incapaz de apreciar esa vibración sonora.

La necesidad de prestar atención a los sonidos procedentes de la realidad es un aspecto de la importancia de la experimentación sensorial. Hasta ahora, los poemas se referían a la percepción visual, táctil y auditiva, pero la percepción gustativa se contempla también. Las necesidades físicas de comer y beber se utilizan

en las composiciones poéticas como metáfora de la interiorización de la realidad exterior y de la transformación de esa energía en el propio individuo. El poema titulado “The Fountain” (P67: 57; en JL) despliega con creces la importancia del agua para saciar la sed, no sólo física sino también emocional:

Don't say, don't say there is no water  
to solace the dryness of our hearts.  
I have seen

the fountain springing out of the rock wall  
and you drinking there. And I too  
before your eyes

found footholds and climbed  
to drink the cool water.

The woman of that place, shading her eyes,  
frowned as she watched—but not because  
she drudged the water,

only because she was waiting  
to see we drank our fill and were  
refreshed.

Don't say, don't say there is no water.  
That fountain is there among its scalloped  
green and gray stones,

it is still there and always there  
with its quiet song and strange power  
to spring in us,  
up and out through the rock.

El camino recorrido por el peregrino de la vida atraviesa las penurias, a las que Levertov aludía en el poema “Journeyings”, de las que necesita reponerse mediante descansos y refrigerios. La fuente de este poema se erige como una pieza fundamental en la vida del peregrino. No sólo se debe saciar la sed que el movimiento constante produce en el cuerpo cansado del caminante, también hay que consolar el corazón reseco. Este mismo corazón, cuyas necesidades son ahora semejantes a las del cuerpo, será objeto de atención poética más adelante por su desligazón del cuerpo físico en el que habita. La fuente no sólo ofrece el agua fresca

al sediento. Su contemplación es también un espectáculo para la vista y los oídos. La visión contempla el agua que brota de la roca ribeteada de gris y verde, con sus asideros y apoyaturas, mientras los oídos perciben “its quiet song” en un paisaje iluminado por la luz cegadora del sol.

Linda Wagner (1966) utiliza este poema para caracterizar la poesía de Levertov mediante los recursos sonoros empleados. De “The Fountain” explica que “it is a poem of awareness, awareness that few people see or believe in the fountain. The poet-speaker is combating what seems to be an omnipresent view, that there is no water” (7). El sujeto lírico se revela como un visionario, puesto que es capaz de saber de la existencia de la fuente aún sin verla con sus ojos. El hablante ruega a una tercera persona de manera enfática con la repetición “don’t say, don’t say” que se abstenga de decir que no hay agua.

La mujer oriunda de la fuente cumple una misión sorprendente: sólo espera para ver que los peregrinos sacian su sed. Su deber reside exclusivamente en ser testigo y dar fe de esta acción. Esta mujer es un personaje misterioso, y tal vez divino, que recuerda a la figura de la musa. Si la labor del poeta radica en realizar su tarea en presencia de un dios, el peregrino ha de recibir este bien en presencia de una figura femenina. De este modo, el acto cotidiano de beber agua se convierte en una acción sagrada.

En la última estrofa la fuente adquiere una dimensión eterna, puesto que se apunta que la fuente existe en el momento presente, siempre ha existido y seguirá existiendo. Se trata, pues, de un lugar atemporal, un refugio y un suministro para caminantes con un “strange power”. Sin duda, la fuente y el agua son metáforas de la inspiración y de la poesía. El agua no sólo brota de la roca, sino que también ostenta el poder de “spring in us”. Esta fuente permite refrescar el corazón abatido del poeta y rozar la eternidad inherente en ella. Al igual que ocurría con la percepción auditiva del sonido procedente del universo, que se emite eternamente aunque no haya nadie para atestiguarlo, la fuente existe en alguna parte de la red cósmica, aunque nadie decida parar a beber en ella.

Los deícticos del poema hacen pensar que este surtidor de agua no se encuentra cerca del hablante poético en el momento de su creación. El verso “you drinking there” incide en la lejanía del mismo mediante el adverbio “there”, que se repite en el poema hasta cinco veces. Asimismo, también el demostrativo deíctico “that” en las expresiones “that place” y “that fountain”, ambas referidas a la localización lejana del mismo. Los tiempos verbales en presente perfecto y en pasado simple “have seen”, “found”, “climbed”, “frowned”, “watched”, “grudged”, “was waiting”, “drank” y “were refreshed” hacen referencia a una serie de hechos que tuvieron lugar en el pasado, distanciados del momento presente en el que se pronuncia el sujeto poético. La distancia temporal y espacial de los hechos acontecidos allí y de la fuente en sí ofrecen una consideración de la misma, entendida como metáfora de la poesía, como un lugar remoto y eterno. Cobra fuerza la idea del poeta como visionario, sabedor de la existencia de este lugar privilegiado, aunque no pueda estar en él de manera permanente ni resulte fácil el camino que lleva hacia allí.

La experiencia táctil se incluye en el poema junto al gusto, al oído y a la vista. Los deícticos y los adverbios locativos de alguna manera sitúan espacialmente al lector. Los asideros para los pies recrean la percepción de la fuente como objeto y el agua se describe como “cool”. Las sensaciones físicas de la permanencia en este lugar o la recreación del mismo desde la distancia se asocian a la experiencia háptica o táctil de la fuente.

Linda Wagner (1966) señala los recursos sonoros que apoyan la poesía de Levertov, convirtiéndola en versos donde el sonido se conforma como parte integral del poema, en lugar de desempeñar un papel meramente ornamental. La asonancia, la aliteración, la onomatopeya, los juegos con el *tempo* de los versos, dependientes de la distribución de los acentos en el verso, o la anáfora se dan cita en “The Fountain”, como Wagner muy bien analiza. Wagner explica que el poema está dominado por palabras monosílabas, añade que la aliteración recae sobre la combinación de los sonidos /r/ y /w/ junto con /f/ y /s/. Por otro lado, explica Wagner, en el poema aparecen con mayor frecuencia las vocales largas. Al emplear palabras iguales en distintos contextos sintácticos, se produce un reconocimiento del valor de la palabra, y se prueba así que ésta es válida para todos ellos. Igualmente, el empleo de estos

ecos internos muestra una nueva forma de revelar las correspondencias o analogías presentes en los versos.

Wagner concluye con el análisis de los rasgos sonoros de la poesía de Levertov y se refiere a la recreación de la experiencia percibida en el poema:

Although such reliance [confianza en los recursos sonoros] is seldom arbitrary, the fact that she does recognize her tendency to emphasize the music of poetry is evident in her description of poetry as “*extended onomatopoeia* –the sounds of the poem imitate, not the *sounds* of an experience, which may be and often is soundless, or to which sounds contribute only incidentally –but the *feel* of the experience, its texture, pace and emotional tone.”

And in that “feel of experience” lies the true significance of sound (Wagner, 1966: 12).

La imagen de la fuente reaparece en varias ocasiones en la obra poética de Levertov. El poema “Sun, Moon, and Stones” (P72: 244; en FP) despliega un repaso no sólo por la fuente, sino por otros elementos de naturaleza, fundamentales en la poética levertoviana:

Sun  
moon  
stones

but where shall we find  
water?

Sun  
hoists all things upward and outward  
thrusts  
a sword of thirst into the mouth.

Moon  
fills the womb with ice.

Stones: weapons that carry  
warmth into night  
dew into day, and break  
the flesh of stumbling feet.

And we were born to that sole end:  
to thirst and grow  
to shudder  
to dream in lingering dew, lingering warmth  
to stumble searching.



But O the fountains,  
where shall we find them.

El título y la organización de este poema están basados en una frase tomada del escritor, poeta y filósofo griego del siglo pasado Nikos Kazantzakis, que reza “I longed to go away, to take to the desolate, denuded mountains opposite me and walk and walk, without seeing anything but sun, moon and stones.” La frase de Kazantzakis hace referencia a la luz del poema y a la necesidad vital que tiene el ser humano consciente de caminar, de dejar atrás espacios físicos para dirigirse a otros distintos. El énfasis recae en la acción de caminar con la mirada puesta en el cielo y en el suelo. Denise Levertov halla, sin lugar a dudas, un oasis vital en esta frase, punto de encuentro poético con el artista griego. Es evidente, pues, que el pensamiento de Kazantzakis ha provocado una reacción en la mente del sujeto poético que se manifiesta en “Sun, Moon, and Stones”.

La poeta se detiene a analizar el significado de cada uno de estos constituyentes, y en seguida, señala la falta de otro importante elemento, como es el agua. El sujeto lírico utiliza una disposición tipográfica en la página que sitúa a los elementos primarios sujetos a escrutinio al comienzo del verso, enfilados en el margen izquierdo. Las anotaciones poéticas añadidas a cada uno de estos objetos se codifican en el mismo o en el verso siguiente, pero siempre manteniendo una sangría que resalta la presencia del nombre del elemento examinado.

La presencia del agua en el poema impregna todas las estrofas. En la primera estrofa, junto a la enumeración de los famosos constituyentes naturales, el yo poético lanza la pregunta sobre el lugar donde se encuentra el agua. A continuación, el examen llevado a cabo de cada uno de esos elementos de la naturaleza revela una estrecha conexión con el agua. El sol provoca sed, la luna llena el útero de hielo, mientras que las piedras portan en ocasiones algunas gotas de rocío. No obstante, ninguno facilita agua al hombre. Sin duda alguna, la importancia del agua también se revela de forma magnífica en poemas como “To Antonio Machado” (P72: 234; en

FP), donde el agua de la fuente y la percepción táctil, gustativa, visual y auditiva se revelan conjuntamente:

I wish you were here alive  
to drink of the cold, earthtasting, faithful spring,  
to receive the many voices  
of this one brook,  
to see its dances  
of fury and gentleness,  
to write the austere poem  
you would have known in it.

Volviendo a “Sun, Moon, and Stones”, el sol y la luna se despliegan en el poema como astros antagónicos, aunque ninguno favorece la vida humana. La espada lanzada a la boca del hombre por el sol lo convierte en un elemento agresivo, destructor y guerrero. Por el contrario, tiene el don de elevar “all things upward and outward”. En definitiva, el sol es también causa del crecimiento de otros seres, a la vez que de tortura con su espada de sequedad en la boca. Levertov también despliega el astro nocturno atendiendo a una dualidad. El efecto de la luna incide sobre la matriz de la mujer, aunque el hielo que inunda el útero más bien es causa de infertilidad que de procreación. Además, la presencia de la luna y del hielo en este poema es significativa, a la luz de la clara referencia poética a la obra del poeta y dramaturgo español, Federico García Lorca. En mi opinión, Denise Levertov brinda su homenaje personal a la poesía española no sólo con “To Antonio Machado”, sino con otros muchos poemas donde se siente el calor de la poesía escrita en español, pero ése sería un tema para otra investigación.

La quinta estrofa es esencial, porque Levertov señala ahí el objetivo vital básico del ser humano. Éste debe sentir sed y crecer, debe estremecerse, debe soñar en esas gotas de rocío brillantes que las piedras lucen al amanecer, al igual que debe soñar en ese calor que arrastran al anochecer. Por último, debe tropezar mientras busca. El objetivo vital del ser humano se revela como una labor ardua, donde el cuerpo sufre carencias y dolores. Sin embargo, el cierre del poema ejerce un cambio de rumbo drástico, puesto que concluye evocando a las fuentes, e insistiendo en la

misma idea que ya apuntase en la primera estrofa: se pregunta por el lugar donde es posible encontrar estas fuentes que aplacan la sed del hombre. Todas las labores vitales encomendadas al ser humano en esta estrofa están ancladas en la percepción y en la sensación corporal. La vista se ejercita con las palabras “lingering”, el gusto sufre con “to thirst”, el cuerpo completo experimenta una transformación con “grow”, “to shudder” y “to stumble”. La calidez de la piedra se percibe mediante el tacto. El oído debe guiar al ser humano para que éste consiga hallar su refugio en el agua que brota sonora de la fuente. Asimismo, no sólo los sentidos han de guiar al ser humano hacia su objetivo. En el camino, la raza humana debe soñar, es decir, debe también seguir los pasos de su imaginación. La búsqueda, en definitiva, ha de realizarse a través de los sentidos y de la imaginación.

El agua se codifica en el poema como la poesía o la imaginación que ofrece consuelo al corazón y que refresca al caminante cansado del duro peregrinaje. La imaginación y el movimiento constante del pensamiento del hombre cristalizan en la imagen del agua en los versos de Levertov, tanto en el brotar de una fuente, como en el suministro que ofrece en un pozo, en los reflejos inesperados de una laguna o los movimientos cíclicos del océano. En el poema titulado “The Lagoon” (CEP: 90; en EBH) se recrean las características de una laguna como semejantes a la actividad de la mente imaginativa del hombre:

This lagoon with its glass shadows  
and naked golden shallows  
the mangrove island, home of white herons,

recalls the Loire at La Charité  
that ran swiftly in quiet ripples  
brimful of clouds from the evening sky.

In both, the presence of a rippling quiet  
limpid over the sandbars, suspended,  
and drawing over the depths  
long lines of beveled darkness,  
draws the mind  
down to its own depths

where the imagination swims,  
shining dark-scaled fish,  
swims and waits, flashes, waits and

wavers, shining of its own light.

El poema desarrolla un doble juego al señalar primeramente una laguna cercana (“this lagoon”) mediante el deíctico que enfatiza su cercanía, para terminar en el recuerdo del río Loira a su paso por La Charité. A partir de la atención prestada a la laguna, el sujeto lírico despliega el poema. La laguna es el elemento referencial de la realidad que se instaura como objeto poético inicial. Ésta se caracteriza por su fondo transparente, por sus bajíos de color dorado por la arena, que recuerdan a una isla manglar, y por la presencia constante de garzas. Todos estos rasgos mencionados llevan al hablante a recordar el río francés, que transcurría con rapidez, aunque con ondas discretas, mientras reflejaba en su superficie el cielo nublado del atardecer.

Las dos primeras estrofas del poema plantean las características de la laguna que hacen al hablante poético acordarse el río. De ahí que ambas estrofas resulten similares en el número de versos y en el contenido evocado. A partir de la tercera estrofa el poema ofrece un giro inesperado. El sujeto poético traza una estrofa de seis versos donde establece una nueva analogía. La laguna y el río Loira se asemejan por las pequeñas ondas de la superficie del agua, ondas cristalinas que permiten ver los bancos de arena del fondo, donde se forman ondulaciones que producen sombras alargadas. Se trata de una imagen llena de brillos y de sombras, de transparencias y de estratos de distinto género. Esta estampa hace pensar de nuevo al hablante en la semejanza de estos rasgos con las características de la mente. La estampa se identifica especialmente con lo más profundo de la mente, lugar donde se encuentra la imaginación, flotando y nadando como si fuese un pez brillante con escamas negras.

Al finalizar el poema, el lector descubre el recorrido sinuoso del contenido. Desde la imagen de la laguna hasta el río Loira, y desde ahí, hacia la introspección de los rasgos de ambos como similares a la mente, donde habita la imaginación, transformada en un pez. La recreación de la existencia del pez en la última estrofa está acompañada por el empleo de sonidos fricativos y aproximantes principalmente, como los sonidos labiodental fricativo sordo y sonoro, /f/ y /v/ respectivamente, el

palato-alveolar fricativo sordo /ʃ/, el alveolar lateral sonoro /l/, el post-alveolar fricativo sonoro /r/ y el labio-velar aproximante sonoro /w/. Los sonidos vocálicos predominantes son los diptongos de transición de una posición frontal o central hacia una posterior. La ejecución de estos sonidos, donde el aire se expulsa sin que ningún obstáculo intervenga, y donde los sonidos vocálicos predominantes son los frontales, ofrece al lector la sensación de movimiento ágil del pez por el medio acuoso y de relampagueos brillantes producidos por sus escamas.

La escenificación de la fisonomía de los ríos se despliega en un ambiente silencioso basada en una atención especial a los elementos visuales. Se ofrecen diversos estadios en la descripción de la laguna, del río y de la mente. Todos ellos poseen una superficie llena de ondas pequeñas y silenciosas. A pesar de las mismas, estas superficies ofrecen imágenes dobles, puesto que se conforman como espejos que reflejan el cielo o como líquidos transparentes que reflejan el fondo. Este contraste entre el reflejo del paisaje celestial y la transparencia brillante del lecho arenoso se imita en el poema mediante las palabras “shadows” y “shallows” colocadas al final del primer y segundo verso, una encima de la otra. Este recurso enfatiza la dificultad inherente en el hecho de observar estos elementos poéticos, puesto que se hace necesario que el lector enfoque correctamente la lente, para discernir si se trata del efecto visual del reflejo del cielo o si, por el contrario, está percibiendo el fondo arenoso a través de la agitación discreta del agua.

En cualquier caso, el observador de la escena contempla una realidad de manera indirecta, puesto que el agua posee el efecto de modificar ligeramente aquello que se observa, tanto reflejado como transparentado. Las “glass shadows” de la laguna se refieren en realidad a las “clouds from the evening sky” reflejadas en su superficie. El reflejo que ofrece el agua, a modo de espejo, se sugiere en el poema mediante el uso trastocado de palabras similares, imitando a la imagen reflejada. Varios juegos lingüísticos apoyan esta idea. Las palabras ya citadas “shadows” y “shallows” parecen ser una reflexión de la otra. El uso cambiado de “quiet ripples” y “rippling quiet” recuerda al efecto provocado por el espejo. El juego oculto a simple vista en el verso “down to its own depths”, donde aparece la palabra “down” dada la

vuelta. Por último, el uso de las mismas palabras de forma repetida y cambiado su orden en la última estrofa, tales como “swims”, “waits” y “shining”.

Igualmente, en el poema se presentan una serie de palabras repetidas, aunque utilizadas en contextos sintácticos y semánticos distintos, como por ejemplo “drawing” y “draws”, cada una con un significado distinto, o la repetición de “depths”, donde la primera vez se aplica a la laguna y el río, mientras la segunda habla de las profundidades de la mente. Estos recursos buscan lograr en el poema la sensación visual de estar mirando la laguna y ver el río, o estar mirando a ambos y percibir la imagen de la mente con nitidez. Los ecos empleados pretenden trazar analogías evidentes para el lector entre los tres elementos identificados, a la vez que dotar de unidad y cohesión al poema. La recreación de los elementos acuosos en el poema se elabora con maestría, debido a que la poeta pone en juego múltiples mecanismos visuales. La percepción visual del hablante poético muestra el camino correcto al lector, puesto que en la forma del poema se revela el contenido que el poeta despliega en la voz del sujeto.

Levertov insiste en desgranar la forma en que la mente procesa las percepciones que recibe a través de los sentidos. El poema “Lagoon” se recrea en el proceso de observación de las propiedades definidoras de un lago, y de ahí pasa al reconocimiento de analogías entre objetos que estima semejantes. Aunque “Lagoon” despliega la investigación meticulosa del entorno a través de los sentidos, el poema también da fe de la dinámica de funcionamiento de una mente despierta y guiada por los destellos y movimientos armónicos de la imaginación. Otro ejemplo fundamental del proceso de relación constante que el ser humano lleva a cabo con la realidad circundante lo ofrece el poema titulado “A March” (P67: 151; en TS):

Out of those hallways  
crossing the street to blue  
astonished eyes

as though by first light  
made visible, dark  
presences slowly  
focus

revelation of  
tulip blacks, delicate  
browns, proportion  
of heavy lip to bevelled  
temple bone

The mind  
of a fair man at the intersection  
jars  
at the entering of this  
beauty, filing

endlessly through his blue  
blinking eyes into  
the world within him

El poema contiene una cita de James Baldwin, que reza como sigue: “...in those wine- and urine-stained hallways, something in me wondered, *What will happen to all that black beauty?*”. Esta composición ofrece mayor dificultad que “Lagoon” debido a la recurrencia del hipérbaton en las tres primeras estrofas. El poema habla de presencias oscuras que emergen de callejones y cruzan la calle para dirigirse hacia una persona, a la que se alude primeramente por sus ojos azules. Este individuo se encuentra asombrado como si las presencias hubieran aparecido por primera vez ante su mirada. Estos fenómenos salidos de los callejones se transforman con lentitud en una revelación de color negro y marrón. Igualmente, estas apariciones oscuras fijan su atención en el rostro del hombre de ojos azules, concretamente en la proporción existente entre el labio y el hueso inclinado de la sien.

El poema realiza un experimento consistente en utilizar la figura del hombre no como sujeto poético, sino como objeto que posee la capacidad de aprehender la realidad. La tercera y la cuarta estrofa aportan más datos acerca del hombre. Su mente situada en la intersección se impresiona por la llegada de la belleza que contempla a través de sus ojos, que archivan de forma constante todos los acontecimientos en el interior del hombre.

La puntuación del poema es irregular, puesto que carece de puntos pero emplea comas. Las separaciones de las estrofas vienen marcadas casi exclusivamente

por una separación interlineal de mayor grosor. Esta extraña puntuación se debe al hecho de que el hablante poético es indeterminado, impersonal. Su naturaleza no parece ser humana, puesto que no se acerca a la figura del hombre desde la empatía o la sensación de pertenencia a un mismo grupo. De ahí se desprende que describa el acto perceptivo realizado por el hombre con una perspectiva muy distinta, distanciada del enfoque humano y más cercano al punto de vista percibido desde la posición de los elementos de la realidad.

El primer verso del poema ya se refiere a los pasillos como “those hallways”, los mismos de los que habla Baldwin en su cita, pasillos manchados de un color negro de mugre, que no por ello dejan de ser bellos. En realidad, el poema recrea el momento de percepción de esa extraña belleza negra en un hombre que camina por la calle. El giro sorprendente en el poema reside en que Levertov ha organizado la estructura sintáctica y semántica de manera que el hombre, sus ojos o su interacción con la realidad no adopta en los versos la posición de sujeto activo. Al contrario, la acción surge de esas presencias negras que emergen de los callejones y se acercan a los ojos escrutadores del hombre. El poema codifica la labor de los ojos como el instrumento a través del cual el hombre puede transformar las circunstancias de la realidad en archivos que entran a formar parte de su mundo interior.

La idea tratada en el poema “Lagoon” sobre la mente del hombre como un estanque de agua se modifica ligeramente con “A March”. El proceso de aprehensión de la realidad se lleva a cabo a través de unos ojos azules que graban y guardan en ella aquello que se ha percibido, prestando especial atención a los acontecimientos que sorprenden a la mente del hombre. El azul de los ojos recuerda al azul del agua, al azul del cielo reflejado en la superficie de la laguna. El título de este poema, asimismo, enfatiza las circunstancias en las que ese hombre dialoga con la realidad: todo el proceso se realiza mientras el hombre va caminando por la calle, de tal forma que este movimiento entronca con la actividad básica del hombre durante su existencia, de la que ya se ha hablado con anterioridad.

En definitiva, el presente poema analiza con exhaustividad el complicado proceso que los seres humanos llevan a cabo en su relación diaria con la realidad. La



percepción sensorial y la actividad mental organizan lo percibido, lo ordenan y lo estructuran en el mundo interior del sujeto. Si en “Lagoon” se comprueba el comportamiento de la mente y de la imaginación, a la vez que el lector presencia la concatenación de analogías a lo largo del poema, en “A March” se ofrece, en primer lugar, una realidad que se desvela ante la percepción sensorial de un individuo. En segundo lugar, se muestra cómo el hombre se apropia de aquello que se le ha mostrado y lo incorpora a su mundo mental.

\* \* \*

Denise Levertov deja translucir a lo largo de toda su obra poética la importancia que adquieren para ella la percepción sensorial y el cuerpo como medios de relación con la realidad exterior y con los demás. La poeta revela en sus versos su concepción del universo, como un organismo envolvente ordenado y regido por las mismas leyes que afectan al ser humano y a cualquier ser vivo. Levertov utiliza las normas que afectan al cosmos para su propia labor poética. De esta manera, la poesía se convierte en un espacio geográfico en el que el lector puede descubrir su propia conciencia, a la vez que el llamado *open secret*, presente siempre en la realidad. Igualmente, Denise Levertov da cita en su poesía a seres no humanos, seres de un orden divino que están semiocultos en esta gran red del mundo, y cuya presencia sólo es perceptible dependiendo del grado de conciencia del individuo que contempla. En cualquier caso, he querido demostrar que, para Denise Levertov, el ser humano tiene una labor encomiable en el universo, basada en recorrer la vida guiado por sus sentidos y por la imaginación, motor último de la percepción de las analogías y las conexiones universales. La poesía adquiere el rango de universo a pequeña escala donde se recrean todas las circunstancias presentes en la realidad de la existencia.

## **CAPÍTULO 7**

---

### **DIVERSAS PATOLOGÍAS SENSORIALES EN LA POESÍA DE DENISE LEVERTOV**

“It should be visible that this bluegreen globe  
suffers a canker which is devouring it”  
*“It Should Be Visible”, Denise Levertov*

## **7.1. Las consecuencias poéticas del entumecimiento sensorial**

Los poemas de Denise Levertov están cargados de imágenes sensoriales que, bien celebran la existencia y la conexión al universo, bien despliegan una denuncia de las consecuencias que comporta no recorrer los caminos de la vida con los sentidos a flor de piel. El capítulo anterior profundizaba en los poemas que se encargan de reflejar la vida del hombre como un camino recorrido con plenitud y con intensidad durante su peregrinaje, que indagan en la realidad con un sentimiento de maravilla, prestando atención a los múltiples detalles perceptivos y experienciales que se revelan a la persona poética. Joyce Lorraine Beck (1986) expresa la poética de Levertov como una ligazón entre varios elementos:

If the end, or purpose, of pilgrimage in Levertov’s poetics is holiness –as it has been in most journeys to Jerusalem or traditional grail quests– then

holiness here is synonymous with wholeness. Such integrity includes wholeness of vision, for Levertov is a poet who 'subtly points the way to see with whole sight'. But it is also a matter of full humanity. If the poet shares the spirit of the theologian Martin Buber in always saying 'thou' to the persons, occasions, and objects she encounters, that is simply an expression of 'her imagination's essential humanizing gesture toward every aspect of existence' (Beck, 1986; en A. Gelpi, 1993: 280-281).

Beck señala las ideas fundamentales que se han estado tratando hasta ahora en la poética de Levertov. El camino que recorre el ser humano por la geografía terrestre se configura como un peregrinaje en busca de la totalidad, del sentimiento de unión con el cosmos. Esta sensación llega mediante dos mecanismos distintos: la visión atenta a la realidad circundante y la empatía con los fenómenos que acontecen a su alrededor. Beck también se detiene en el choque ideológico existente entre este ideal de plenitud y el feminismo:

In her essay 'Poems by Women,' she has written that both women and men have to resist polarization and become more fully human, which is a question of the 'humane comprehensions of the perceptive and receptive being in balance.' Those poems which enrich the lives of readers and which demonstrate 'that transcendence of gender which is characteristic of the creative mind' may, in this very act, have an effect beneficial to the body politic (Beck, 1986; en A. Gelpi, 1993: 281).

Sin embargo, como se tratará en este capítulo, la ligazón problemática entre el pensamiento y los sentimientos con el cuerpo también es motivo de atención poética en muchas ocasiones. La gran mayoría de estos versos ponen de manifiesto las nefastas consecuencias de caminar por el tejido de la vida sin prestar una atención especial a la percepción sensorial. El entumecimiento de los sentidos, el vértigo provocado por el sentimiento amoroso y la falta de visión se conforman como tres grandes vertientes procedentes de esta patología. Resulta sorprendente que los poemas asociados por la crítica bajo el rótulo de *poesía política* contengan una atención especial a trastornos asociados a la percepción. David Perkins describe la poesía levertoviana de temática política con los siguientes calificativos:

Her poetry of antiwar protest fell into loose rhetoric, sensational imagery, and violent emotions. For Levertov could not integrate the shock of war with her vision of human nature. She could not see that she and her friends under other circumstances also have been guilty of the cruelties, such as the use of napalm, that she attacked. As a result the intelligence of her earlier poetry

was lost, and she described a simplified world of heroes, innocents, and demons (Perkins, 1987: 508).

No obstante, Franz Link (2001) presta atención a los poemas políticos para defender la valía de los mismos frente a los denuestos de Perkins:

[A] number of her political poems do not deserve this severe criticism. Her criticism of the inhumanity of modern city in 'City Psalm', for example, is well balanced. She is able to notice humaneness there even beyond all inhumanity. Her 'City Psalm' is more politically convincing than the psalms of Ernesto Cardenal. This is similar in the case of her 'Advent 1966' from *Relearning the Alphabet*. She sees a multiplication 'of a Burning Babe' in the children burned by napalm bombing, of the baby Jesus that the English poet and Jesuit Robert Southwell had seen burning for the sins of mankind in his poem 'The Burning Babe'. But she has to confess, too, in the poem for herself that [...] being stricken by the reality dims her poetic clarity (Link, 2001: 88).

Link, además de expresar su opinión contraria a la de Perkins, señala un aspecto de especial interés. La realidad sobrecogedora afecta a la claridad poética de la escritora. La incapacidad temporal producida por una fuerte impresión se estudiará unas páginas más adelante.

Como se explicó en el capítulo cuarto, de estas dos actitudes vitales emergen poemas compartimentados por la crítica en distintas áreas temáticas. Ralph J. Mills Jr. (1973) ya advirtió sobre el peligro de compartimentar la extensa obra poética de Levertov:

*Footprints* is Miss Levertov's tenth book; it picks up threads of her work which had been partially set aside in favor of the urgency of political commitment prevailing in *Relearning the Alphabet* and *To Stay Alive*. It is, however, false and misleading to compartmentalize her poetry, with one place for a more rhetorical kind of writing, *engagé*, and another given to the sacred speech of the true imagination. The poet herself would deny any division of this sort (Mills, 1973: 219).

A pesar de la división de los estudios críticos desde dicha perspectiva, se puede afirmar, como se ha visto en capítulos anteriores y como se estudiará en este, que la percepción sensorial desempeña un papel fundamental en la poética de Denise Levertov. La experiencia sensible se codifica como el recurso más totalizador de la obra levertoviana.

Catherine Georgoudaki (1989) estudia las imágenes del cuerpo humano en la poesía de Levertov. Georgoudaki defiende la teoría de que Levertov “often creates images of the human body and describes its functions and experiences. The physical body is one of the poetic tools Levertov employs to explore and present individual human lives, values, relationships, and problems, as well as relationships between individuals and society, different nations, human beings and Nature” (Georgoudaki, 1989: 57). Georgoudaki aplica con éxito esta premisa a algunos de los poemas analizados aquí. La estudiosa defiende que, en un gran número de poemas, Levertov “places love relationships and sexuality within the context of natural fertility and growth” (61). Asimismo, menciona los títulos “What She Could Not Tell Him”, “Love Poem”, “Eros at Temple Stream” y “The Poem Unwritten”. Igualmente, Georgoudaki señala la existencia de “another kind of poems in which body images are used to suggest the physical and psychological vulnerability, as well as the mortality of human beings”, y muestra los poemas “Fear of the Blind” y “A Solitude” como ejemplos. En tercer lugar, Georgoudaki estudia los poemas sobre la guerra de Vietnam, y descubre que Levertov también utiliza una imagería realmente rica del cuerpo humano. En este caso, los cuerpos muestran “images of maimed and unburied bodies, parts of bodies [...]. Images of maimed bodies emphasize the helplessness of human beings, and especially children, in war time” (69). El estudio de Georgoudaki realiza un acercamiento parecido al desarrollado aquí, aunque sus argumentos se distancian cuando afirma que “Levertov sometimes uses body language to present women’s insecurities, poor self-image, and acceptance of subordinate social roles” (57).

Levertov reflexiona sobre el proceso de envejecimiento del hombre y enfatiza la forma en la que se van desajustando el cuerpo del espíritu, el corazón y la razón de los procesos naturales de transformación física. En el poema titulado “Broken Pact” (H&T: 132; en ET) la poeta trata la incapacidad temporal de la razón y el corazón de saber qué hacer con un cuerpo que se torna mustio y desgastado con el paso del tiempo:

A face ages quicker than a mind.

And thighs, arms, breasts,  
take on an air of indifference.  
Heart's desire has wearied them, they choose to forget  
whatever they once promised.

But mind and heart continue  
their eager conversation,  
they argue, they share epiphanies,  
sometimes all night they raise  
antiphonal laments.

Face and body have betrayed them,

they are alone together,  
unsure how to proceed.

El poema comienza mediante la comparación de las partes del cuerpo, que si bien se localizan en el mismo sitio, siguen procesos vitales diferentes. El rostro y la mente envejecen a un ritmo distinto. Lo mismo ocurre con los muslos, los brazos y los pechos en comparación con el corazón. El deseo incesante regidor del corazón ha cansado al resto del cuerpo, que decide olvidar todas las expectativas que albergaba inicialmente, para adoptar un gesto de indiferencia. Mientras tanto, la mente y el corazón, incomprendidos en el propio cuerpo, continúan solos con su labor de indagación despierta, que les lleva a percibir la magia y a entonar una música antifonal portadora de sus lamentos. Ambos elementos del cuerpo, más asociados en realidad con el espíritu, se sienten traicionados y perdidos sin la compañía del cuerpo. La inseguridad les abruma por su incapacidad para actuar sin un cuerpo que les responda.

La poeta plantea la falta de coordinación entre el cuerpo y el espíritu, junto con los problemas personales que este desbarajuste comporta. El conflicto reside en el progresivo entumecimiento de algunas partes del cuerpo, que dejan de prestar atención intensa a la realidad circundante, al perder la fe en el corazón y la mente como guías vitales. Mientras esto ocurre, la mente y el corazón, que se identifican con el intelecto y la capacidad sensitiva del hombre, se mantienen despiertas a la existencia. En este poema, Levertov plantea la autonomía de la razón y de los

sentimientos con respecto al cuerpo y apunta que el organismo físico por sí mismo no posee la capacidad de vivir una vida intensa, sino que necesita de la razón y de los sentimientos para que le infundan ese deseo. En definitiva, esta independencia no es sino fingida, porque el plano espiritual del hombre necesita del plano físico para que éste goce de una existencia completa. La lección final del poema reside en que a pesar de la posible supervivencia del uno sin el otro, el cuerpo, la razón y los sentimientos han de estar acompasados para que la existencia del ser humano sea plena.

En “Broken Pact” se aprecia una dicotomía entre los adjetivos que califican al cuerpo y aquellos referidos al corazón y a la mente. Según reza en estos versos, el cuerpo y el rostro envejecen a un ritmo mayor que la dimensión espiritual del ser humano. La parte más física determina que ciertas partes del cuerpo “take on an air of indifference” y “choose to forget”. La indiferencia se opone de forma radical al compromiso expreso asumido por el corazón y la mente de llevar una existencia plena. Asimismo, la decisión de olvidar incide en el entumecimiento racional y la apatía contra las que Denise Levertov lucha a través de su obra.

Por el contrario, las actividades que desempeñan el corazón y la mente contrastan con el adormecimiento del cuerpo físico. Éstos mantienen “their eager conversation”, comparten epifanías y entonan cantos antifonales. Al contrario que el cuerpo, la dimensión espiritual se mantiene despierta, incluso durante la noche. Según las teorías de Martin Buber, ya expuestas con anterioridad en el capítulo quinto, la conversación dialogada se configura como la forma más apropiada de vivir una existencia plena. Sorprende, pues, la coincidencia entre esta idea buberiana y los versos de “Broken Pact”. No sólo el diálogo, sino también el hecho de compartir epifanías entronca con las teorías especificadas en el capítulo quinto. En concreto, compartir algo se identifica con la idea desarrollada adoptada por Denise Levertov acerca de la empatía con el otro. Igualmente, la revelación de epifanías apunta hacia las teorías románticas que desarrollaron William Blake y otros románticos. Por último, la presencia del canto recuerda irremisiblemente a la poesía, ese canto desarrollado en la oscuridad de la noche, motivado muy posiblemente por la vivencia de un momento mágico, una epifanía.



El final del poema insiste sobre la necesidad de mantener la unión entre ambas dimensiones humanas. El cuerpo y el rostro han de permanecer en estrecha relación con el corazón y la mente. De lo contrario, se origina una lucha interna que acaba con dos vencidos y ningún vencedor. Por un lado, el cuerpo físico muere en vida, al permanecer adormecido y apático ante la frenética actividad intelectual y sentimental. Por otro, según el último verso, a pesar de su intensa actividad vital, el corazón y la mente se descubren al final “unsure how to proceed”, puesto que el estado espiritual del ser humano no encuentra apoyo en su soporte físico.

En realidad, este poema expresa el problema de base de la humanidad, sujeta al paso del tiempo. Partiendo del fenómeno desarrollado en “Broken Pact”, resulta mucho más fácil entender la patología endémica de la vejez humana, a la vez que sugiere muchos de los trastornos que se estudiarán a lo largo del presente capítulo. La naturaleza del conocimiento humano continúa siendo una de las cuestiones candentes en la poesía de Levertov. Paul A. Lacey (1985) ancla su estudio sobre conocimiento levertoviano en el cuerpo físico: “for Levertov, deep knowledge has to be known *in the body*, literally incorporated. Even memory is bodily knowledge for her” (Lacey, 1985; en A. Gelpi, 1993: 157).

Una sensación semejante se transmite en el poema titulado “Gone Away” (P67: 131; en TS), donde la implicación del sujeto poético es mayor, puesto que está contado en primera persona del singular. En este caso no se trata de la consecuencia del paso del tiempo en el ser humano, aunque sí se insiste en la idea de la escisión entre el cuerpo físico y el espiritual:

When my body leaves me  
I'm lonesome for it.  
I've got

eyes, ears,  
nose and mouth  
and that's all.

Eyes  
keep on seeing the  
feather blue of the

cold sky, mouth takes in  
hot soup,  
nose

smells the frost,

ears hear everything, all  
the noises and absences,  
but body

goes away to I don't know where  
and it's lonesome to drift  
above the space it  
fills when it's here.

El sujeto poético se configura como una suerte de ente psicológico abandonado por el cuerpo en el que vive. Los dos primeros versos buscan el impacto en el lector, puesto que resulta muy improbable que un ser exista prescindiendo de su soporte corpóreo. La percepción recibe atención poética mediante la enumeración de los órganos receptores de la experiencia sensorial y su posterior análisis de funciones: "I've got / eyes, ears, / nose and mouth". Tras nombrar a los órganos perceptivos, el poema se desarrolla atendiendo a la labor que llevan a cabo cada uno de ellos. Los ojos continúan viendo el cielo, la boca ingiere sopa caliente, la nariz huele la escarcha, mientras los oídos oyen todas las manifestaciones circundantes. No obstante, a pesar de que el cuerpo desarrolla las actividades perceptivas propias, la situación que plantea no se resuelve hasta la última estrofa. Al igual que en el poema anterior, el cuerpo se desvincula de las otras dimensiones con las que debe estar relacionado para un correcto funcionamiento que garantice una existencia plena.

El cuerpo se traslada a un lugar desconocido por la conciencia poética, y allí solo flota y se deja ir a la deriva, por encima del espacio que ocupa cuando está presente. La estrofa final da la vuelta otra vez a las expectativas del lector. Éste alcanza la última estrofa sólo para descubrir que el cuerpo al que el sujeto poético se refiere no es estrictamente el cuerpo físico, sino la dimensión astral del mismo. El hablante poético se identifica pues con el cuerpo físico, que se encuentra abandonado por su dimensión consciente o cuerpo astral.

Este fenómeno descubre a un cuerpo físico incapacitado ante la ausencia de la conciencia que lo rige. El cuerpo físico está capacitado para ver, saborear, oler y oír, pero esto no es suficiente: “and that’s all”. Durante la ausencia de la dimensión astral, el cuerpo continúa con sus labores perceptivas. Sin embargo, sin una conciencia que discrimine estas percepciones, la experiencia sensible carece de validez. No importa que los ojos continúen observando los matices del azul frío del cielo emplumado, en contraste con el calor de la sopa que saborea la boca, o la extremada agudeza olfativa, capaz de oler la escarcha, y auditiva, capaz de oírlo todo. En definitiva, aunque todos estos datos lleguen al cuerpo a través de los órganos perceptivos, este esfuerzo físico carece de importancia puesto que no hay una conciencia, la mente del poema “Broken Pact”, que valore la información recogida a través de los sentidos. La conclusión del poema apunta hacia el gran vacío que asalta al cuerpo cuando éste carece de conciencia. “The space it / fills when it’s here” implica la idea de plenitud en la existencia, la plenitud anhelada también en “Broken Pact”.

El poema destila desarticulación y separación también mediante la forma. La violencia de la separación se aprecia de manera evidente en los continuos encabalgamientos a los que la poeta somete los versos. La gran mayoría de los versos escinden el artículo definido “the” o el adjetivo cuantificador “all” del núcleo del sintagma nominal al que determinan: “the / feather blue”, “the / cold sky”, “all / the noises and absences”. Otro encabalgamiento más brusco aún se aprecia en la separación entre el sujeto y el verbo, dando lugar a confusiones en la función y en el significado de las palabras: “eyes / keep on seeing”, “nose / smells the frost”, “but body / goes away”, “it / feels”.

La presentación poética de los órganos receptivos llama la atención del lector sobre su solitaria existencia, para desarrollar su función acto seguido. La soledad del cuerpo queda enfatizada mediante la repetición de la estructura sintáctica y de la palabra “lonesome” al principio y al final del poema: “I’m lonesome for it” y “it’s lonesome to drift”. De la misma forma, la falta de diálogo entre las distintas partes del cuerpo se codifica una vez más como un problema insalvable para la existencia plena del ser humano en el tejido universal. El cuerpo astral se aleja solitario hacia “I

don't know where", mientras abandona al cuerpo físico enfrascado en sus labores perceptivas.

En definitiva, la totalidad abarcada mediante la percepción sensorial recibe atención poética. Con todo, la reivindicación fundamental del poema reside en la importancia del diálogo entre ambas dimensiones existenciales, es decir, el correcto funcionamiento de los órganos sensoriales y la actitud despierta y consciente, para experimentar una vida completa.

Los poemas analizados hasta ahora estudian la dicotomía intrínseca existente en el ser humano y examinan el fenómeno de la escisión entre el cuerpo y el espíritu. Sin embargo, otros poemas escritos por Denise Levertov, en lugar de centrarse en estos problemas que el ser humano consciente sufre, bosquejan un retrato del ser humano y de la sociedad ya rendidos a la insensibilidad. El poema titulado "Merritt Parkway" (CEP: 60; en OI) esboza un sujeto poético arrastrado por sensaciones y percepciones de entumecimiento:

As if it were  
forever that they move, that we  
keep moving—

Under a wan sky where  
as the lights went on a star  
pierced the haze & now  
follows steadily  
a constant  
above our six lanes  
the dreamlike continuum ...

And the people—ourselves!  
the humans from inside the  
cars, apparent  
only at gasoline stops  
unsure,  
eyeing each other

drink coffee hastily at the  
slot machines & hurry  
back to the cars  
vanish  
into them forever, to

keep moving–

Houses now & then beyond the  
sealed road, the trees / trees, bushes  
passing by, passing  
the cars that  
keep moving ahead of  
us, past us, pressing behind us  
and  
over left, those that come  
toward us shining too brightly  
moving relentlessly

in six lanes, gliding  
north & south, speeding with  
a slurred sound–

El título del poema hace referencia a una avenida situada en Nueva York, conocida por ser muy zigzagueante y sinuosa. La distribución de los versos en el espacio poético recuerda la forma de las curvas de la carretera. El hablante poético comienza estos versos sin saber distinguir muy bien la distancia existente entre los demás y el grupo humano al que se refiere. Así, se corrige a sí mismo: “that they move, that we / keep moving”. La diferencia entre “ellos” y “nosotros” desaparece, y mediante esta autocorrección el sujeto lírico pasa a designar a un grupo de personas que se asocian bajo el mismo signo: el movimiento incesante. El mismo fenómeno ocurre en la tercera estrofa: “and the people –ourselves”. El sujeto poético plural se ve obligado de nuevo a reajustar la lente con la que observa el exterior, para descubrir que “la gente” observada es en realidad la misma que forma parte de su designación mediante “ourselves”. Esta continua redesignación de los otros como propios enfatiza la dificultad que sufre el sujeto poético para apreciar con claridad la distancia entre los demás y uno mismo. En realidad, el lector tiene la sensación de mareo producida por ese movimiento incesante, en el que se insiste hasta dos veces en la primera estrofa. El desplazamiento continuado parece producir la incapacidad para discriminar la identidad de los demás con respecto a la propia.

La segunda estrofa se desplaza hacia la derecha de la página e introduce un aparte en el poema. Sitúa el movimiento constante del tráfico en la avenida mediante coordenadas espacio-temporales. En realidad, establece el desplazamiento de los coches bajo el eterno fluir en esa red universal que sostiene la existencia. No obstante, a pesar de la coincidencia entre el incansable fluir del tráfico rodado sobre la calzada y el de la energía sobre la red cósmica, existe una gran diferencia entre ambos. El continuo sobre la carretera se expresa como “dreamlike”. Es decir, se trata de un movimiento caracterizado por la falta de conciencia sobre sí mismo, muy al contrario que la voluntad que gobierna el tejido universal. Incluso el paisaje parece desgano: el cielo está pálido y la neblina se extiende sobre el lugar. Las luces de los automóviles gobiernan la escena. Mientras éstas se desplazan, sólo una estrella se hace notar al prenderse a la bruma e ir trasladándose sobre el cielo por encima de los seis carriles.

La siguiente estrofa realiza un desplazamiento a lo largo de la página bastante más interesante que las dos estrofas previas. Los versos se inician en el margen izquierdo y se desplazan con sigilo hacia la derecha. En el ecuador de la estrofa, los versos inician el camino de vuelta hacia el origen, y llevan a cabo el reflujo hasta terminar centrados en la página. Esta estrofa vuelve a dirigir la atención sobre la identidad problemática del sujeto poético. Según se desprende de este fragmento, el sujeto representa a los humanos que recorren la autopista. Sólo es posible saber de la existencia de los seres humanos porque paran en las gasolineras y bajan de sus vehículos. El movimiento constante facilitado por los vehículos implica la desaparición aparente de la presencia humana sobre la red universal. Los protagonistas poéticos de estos versos se muestran inseguros, y sólo son visibles porque se detienen en las gasolineras. Una vez allí, las relaciones humanas sufren alteraciones, puesto que se observan recelosos los unos a los otros, ingieren café a toda prisa, y se desvanecen de nuevo en sus coches para continuar ese movimiento motorizado de forma infinita. Las relaciones humanas quedan reducidas a un fugaz contacto visual temeroso de la presencia de los demás. La alimentación, tan alabada en otros poemas, se reduce a la rápida ingesta de un café desvirtuado, expendido por una máquina sustituta de una persona.

La cuarta estrofa despliega un experimento de recreación de la percepción visual de los elementos observados desde el coche en movimiento. A través de las ventanillas del coche se ven casas, árboles y arbustos. Las casas se aprecian “now & then”, es decir, la imagen de la casa se representa en el poema mediante las palabras “now” y “then”. El símbolo “&” encarna aquellos otros elementos percibidos entre casa y casa. Más allá de los caminos cerrados se aprecian árboles y arbustos, pero lo fundamental del verso reside, de nuevo, en su recreación visual. Los dos primeros versos de esta estrofa juegan con la situación espacial de los elementos en el paisaje, y su representación mediante la disposición en el verso de las palabras. El encabalgamiento “beyond the / sealed road” en realidad representa mediante la forma el contenido del poema. Más allá del verso primero se encuentran los caminos cerrados. Las cancelas que guardan dichos caminos se codifican en el poema mediante el símbolo “/”. Los árboles que adornan el camino se sitúan, pues, cercanos a la cancela, antes y después de la valla. Por tanto, el segundo verso representa al camino, cerrado mediante una cancela que está jalonada por árboles y arbustos.

A pesar del incesante movimiento de los coches que recorren la autopista, también los objetos que se van dejando atrás parecen tener su propio desplazamiento. Los árboles y arbustos “passing by”. El poema mantiene el efecto óptico que produce el avance de los coches por la carretera: en lugar de ser los coches los elementos que se desplazan sobre el paisaje, parece ser la escena la que se traslade. En realidad, todos los componentes de este espacio poético se deslizan. Del mismo modo que se mueven los elementos teóricamente fijos del paisaje, se perciben también otros coches que avanzan por los carriles contiguos, y que se mantienen detrás o que se deslizan por delante del coche, llevado por esa extraña primera persona del plural, ese “we”. También se muestran las luces destellantes de los coches que se acercan en sentido contrario. En definitiva, este paisaje poético se despliega en constante movimiento, una agitación que no parece terminar nunca, y que abarca la totalidad del paisaje. Por supuesto, aunque los elementos fijos de la escena se desplacen con más lentitud, se puede afirmar que se desplazan a su propio ritmo, el impuesto mediante el movimiento de traslación que ejecutan diariamente.

La estrofa final de poema insiste en el desenfoque visual que ha gobernado la escena en todo momento. Los seis carriles de Merritt Parkway están recorridos por vehículos que se deslizan a lo largo del paisaje hacia el norte y el sur. Un sonido desdibujado de los motores acelerados emana de esta autopista. El movimiento constante, la neblina que se extiende sobre la calzada, la luz destellante de los coches, el movimiento inesperado de los elementos fijos del paisaje y el ruido difuminado de los motores, todos estos elementos conforman una estampa sintomática del estado adormecido de los seres humanos que conducen sus vehículos. Las relaciones humanas, posibles únicamente en las gasolineras, se revelan inexistentes, puesto que las máquinas expendedoras han usurpado el puesto a los individuos.

El eterno movimiento zigzagueante de los seres humanos por la autopista parece haber adormecido sus sentidos, que sienten soñolientos su propio movimiento a la vez que perciben el movimiento acompasado del paisaje. El vértigo y el mareo alteran su percepción de la realidad hasta tal punto que se muestran incapaces de desarrollar los menesteres más fundamentales y básicos para el hombre, como alimentarse y relacionarse de manera apropiada. En definitiva, estas personas, consideradas un conjunto de seres desprovistos de identidad y personalidad, se han convertido en seres planos y sin profundidad, aletargados y soñolientos. El deambular de estas personas sobre el tejido cósmico pone de manifiesto otra forma distinta de vivir la vida, en este caso se trata, en palabras de Rilke, de “unlived life”. La agudeza sensorial y mental presente en otros poemas contrasta enormemente con “Merritt Parkway”, cuyos versos destilan una denuncia al capitalismo por todos los márgenes. El brillo deslumbrador de las luces de los coches, junto con el rugido ensordecedor de los motores, la neblina que dificulta percibir los contornos con nitidez contribuyen a que este movimiento constante provoque en el ser humano cuadros de ansiedad, vértigo y desconfianza. La vida sentida a través de la conciencia del propio cuerpo y de sus procesos naturales, en consonancia con los del universo, no se encuentra por ningún lado en “Merritt Parkway”.

El malestar físico se aprecia también en otros poemas donde la poeta desarrolla una fuerte interconexión entre los asuntos públicos y los privados,



mediante imágenes de patologías sensoriales y corporales. Se ha podido comprobar la crítica realizada al sistema capitalista en “Merritt Parkway”, caracterizado por la construcción de anchas calzadas para los coches fabricados en cadena, por la sustitución del trabajo manual y artesanal que ejerce la producción mecanizada, como ocurre con el café, y por la modificación de las relaciones humanas que provoca este sistema. Del mismo modo, los conflictos armados se configuran como una invasión sobre el propio cuerpo que impide el correcto funcionamiento de los órganos fundamentales. El poema titulado “Life at War” (P67: 229-230; en SD) despliega imágenes de congestión corporal identificadas con determinados males sociales:

The disasters numb within us  
caught in the chest, rolling  
in the brain like pebbles. The feeling  
resembles lumps of raw dough

weighing down a child's stomach on baking day.

[...] The same war

continues.

We have breathed the grits of it in, all our lives,  
our lungs are pocked with it,  
the mucous membrane of our dreams  
coated with it, the imagination  
filmed over with the gray filth of it:

the knowledge that humankind,

delicate Man, whose flesh  
responds to a caress, whose eyes  
are flowers that perceive the stars,

whose music excels the music of birds,  
whose laughter matches the laughter of dogs,  
whose understanding manifests designs  
fairer than the spider's most intricate web,

still turns without surprise, with mere regret  
to the scheduled breaking open of breasts whose milk  
runs out over the entrails of still-alive babies,  
transformation of witnessing eyes to pulp-fragments,  
implosion of skinned penises into carcass-gulleys.

We are the humans, men who can make;

whose language imagines *mercy*,  
*lovingkindness*; we have believed one another  
mirrored forms of a God we felt as good—

who do these acts, who convince ourselves  
it is necessary; these acts are done  
to our own flesh; burned human flesh  
is smelling in Viet Nam as I write.

Yes, this is the knowledge that jostles for space  
in our bodies along with all we  
go on knowing of joy, of love;

our nerve filaments twitch with its presence  
day and night,  
nothing we say has not the husky phlegm of it in the saying,  
nothing we do has the quickness, the sureness,  
the deep intelligence living at peace would have.

En sus once estrofas, el poema despliega una descripción detallada de los efectos que la guerra produce en el cuerpo del ser humano. La distribución de los versos ofrece estrofas de longitud parecida, oscilando entre los cuatro y los seis versos. No obstante, se da una predominancia clara de las estrofas de cuatro versos. El poema comienza con imágenes de dolor que se extienden por el cuerpo. El título hace referencia a la descripción sobre el verdadero significado, el significado somático de la guerra en la existencia del hombre. El poema, en definitiva, desarrolla las distintas patologías que concurren cuando el ser humano no vive en una sociedad pacífica.

La primera estrofa dirige la atención sobre el corazón y la mente del hombre. Los desastres causados por el conflicto armado se alojan en el pecho y allí provocan que el hombre se insensibilice. También se hospedan en la mente del hombre, donde se agitan como si fuesen guijarros. Por tanto, las catástrofes derivadas de la guerra afectan a la parte más espiritual del hombre, a su capacidad para pensar y para sentir. Sin embargo, “the chest” y “the brain” designan partes del cuerpo, no dimensiones espirituales. La poeta, al igual que en el poema “Broken Pact”, identifica el cerebro con la capacidad racional del hombre, y el pecho con la parte emocional. A continuación, utiliza otra imagen basada en sensaciones de dolor físico. En esta

ocasión, se trata de un niño que sufre una digestión pesada por haber comido masa de pan sin hornear.

El sujeto poético enfatiza la continuidad de la guerra. No distingue entre estos conflictos, puesto que todos producen los mismos efectos sobre el cuerpo y el espíritu de los hombres. El poema se ancla en una voz colectiva, que ya se intuye desde el primer verso con “within us”, pero que se convierte en sujeto en la cuarta estrofa: “we have breathed”. Este sujeto colectivo se diferencia del sujeto poético plural del poema “Merritt Parkway” porque la indefinición que planeaba sobre ese “we” no existe en “Life at War”. El *nosotros* que se expresa en este poema se refiere sin ambages al grupo humano que sufre bajo los efectos destructores de la guerra. Al contrario que en el poema anterior, el problema no reside en la percepción desenfocada de los ojos que contemplan, sino en que la mirada de los individuos de estos versos observa con un sentimiento de comunidad la destrucción propia de la guerra.

Las imágenes de aprehensión de la realidad bélica mediante el cuerpo impregnan la estrofa. El polvo levantado por los conflictos se ha instalado en sus pulmones a través de su respiración a lo largo de sus vidas. El verso despliega la metáfora de la respiración como la forma de interiorizar algo del exterior. Este grupo humano, según expresa el poema, ha introducido en sus propios cuerpos pequeños fragmentos escindidos del conflicto. Si Levertov recurría a la idea de la saturación mediante la imagen del niño en la primera estrofa. En este caso, los pulmones están picados por el polvo respirado durante años.

La patología inicial señalaba la acumulación de estos desastres en el cuerpo humano. Ahora el diagnóstico se modifica y se trata de una exposición prolongada a un agente nocivo, que ha causado efectos similares a los de la viruela. Por tanto, los pulmones están dañados de forma permanente debido a las marcas dejadas por este polvo. Las imágenes más sorprendentes afectan a los sueños y a la imaginación de estos individuos, puesto que se describen como entidades físicas del cuerpo. Así, los sueños poseen una membrana mucosa, mientras que la imaginación es un tejido. Ambos se encuentran gravemente afectados por la presencia de este polvo o arenisca

invasora de sus cuerpos. La membrana de los sueños está cubierta por ese agente contaminador. El tejido de la imaginación está empañado con una capa de porquería gris. Según esto, ni la imaginación, ni los sueños, ni los pulmones funcionan bien.

A partir de este punto comienza la segunda parte del poema, que depende de la primera por los signos de puntuación. Esta parte profundiza en la naturaleza de la raza humana para explicar la contradicción existente entre sus capacidades y la pasividad con la que afronta la destrucción de sus semejantes. En definitiva, tras los dos puntos, el sujeto poético describe la actitud y la capacidad del individuo sano, en comparación con la sintomatología descrita sobre esta infección generalizada. La poeta reflexiona sobre la raza humana y enfatiza las propiedades de su piel, sus ojos, la música que produce, su risa y su entendimiento. Todos estos elementos forman parte de la capacidad corporal del ser humano a la vez que son cualidades asociadas con la imaginación y los sueños.

Este salto de estrofa resulta muy inesperado, debido al fuerte contraste que se establece entre ambos. La distensión de la estructura sintáctica de estas estrofas desorienta al lector, al igual que lo despista la enorme disparidad que se establece entre ellas. El sujeto de la oración, “humankind” y “delicate Man”, encuentra su predicado en el comienzo de la séptima estrofa: “still turns without surprise”. Esta estrofa despliega imágenes de destrucción cruenta y muy violenta de cuerpos humanos. Los individuos afectados por dicha exterminación observan, antes de morir, cómo sus cuerpos quedan reducidos a pulpa. Esta estrofa, sin duda, desarrolla un momento climático dentro del poema.

A partir de estas imágenes horribles de injusticia, destrucción y muerte, la poeta inicia nuevas reflexiones acerca de la naturaleza humana y de las posibilidades de cambio para el futuro. En este momento, el poema comienza su ascensión hacia una consideración más constructiva de la situación. El sujeto poético identifica al pronombre “we” con “the humans”, y señala la capacidad creativa e imaginativa del hombre: “men who can make / whose language imagines *mercy*”, “we have believed one another”. El ser humano se conforma, por tanto, como un ser dotado de cualidades de creador, que imagina palabras que evocan la paz y que considera a sus

congéneres como semejantes a Dios. Sorprende, pues, que este mismo ser humano lleve a cabo estos actos espantosos y se convenza a sí mismo de su utilidad. No obstante, cualquier acto tiene repercusión en las propias carnes del verdugo.

Según se explicó en el capítulo anterior, el tejido universal favorece que cualquier hecho acontecido en una parte de la red, llegue al resto de ella mediante sus conexiones energéticas. La poeta enfatiza la importancia de la conciencia sobre la totalidad del tejido en su doble dimensión espacio-tiempo. Levertov llama la atención sobre la simultaneidad de hechos ocurridos en partes diferentes de la geografía mundial. El objetivo de la poeta es despertar la conciencia del lector, y ofrecer una visión con una perspectiva más amplia del aquí y ahora de la conciencia humana.

Levertov retoma la idea expuesta en el verso aislado del poema: “the knowledge that humankind”. Ese conocimiento del bien y del mal, tan difícil de reconciliar, se abre paso a empujones para hacerse un sitio en el cuerpo humano, junto al conocimiento del amor y del deleite. Una vez que el cuerpo físico del hombre consigue albergar en su interior el conocimiento de estos extremos, el individuo sufre alteraciones nerviosas constantes y sus capacidades para hablar y para actuar quedan mermadas, en comparación con aquellas personas que no se ven afectadas por vivir en paz.

El poema está marcado por anáforas en distintas localizaciones. El hecho de que la guerra continúe teniendo lugar, provoca en el poema la constante repetición de palabras y estructuras sintácticas semejantes. El efecto fisiológico del envenenamiento a causa de vivir en guerra se observa en construcciones semejantes del tipo: “pocked with it”, “coated with it” y “filmed over with the gray filth of it”. Al describir el valioso potencial humano, se repite constantemente “whose”, el pronombre relativo que apunta de forma directa hacia el antecedente “delicate Man”. Además de esta palabra, una estructura paralelística iniciada por “whose” marca un ritmo machacón en el verso, que pretende acentuar la gran cantidad de cualidades que posee el hombre. Jean M. Hunt (1969) describe las características fundamentales

de los poemas sobre Vietnam y se refiere también a “Life at War” como un poema donde:

[A] deep involvement is apparent in her evocation of how “Life at War” feels. She renders this feeling in vivid terms by using a favorite device: the presentations of the abstract in terms of the concrete [...]. Her use throughout the poem of the first person plural pronoun and the assertion that ‘these acts are done to our own human flesh’ subtly suggests the ‘no man is an island’ theme [...]. Miss Levertov might be motivated by something akin to Shelley’s assertion that ‘the great instrument of moral good is the imagination.’ Thus, she suggests that man’s inhumanity to man represents blind and automatic action performed without thought of its outcome.

The chief purpose behind the war poems seems to be to make men feel more deeply and see more clearly by showing them the terrible consequences of their acts (Hunt, 1969: 175).

Varios críticos marcan una evolución importante en la poesía levertoviana en los volúmenes previos a *The Sorrow Dance* y los posteriores. Lorrie Smith (1986) señala las características que marcan la evolución del poemario de la danza del dolor:

With *The Sorrow Dance* she begins to question the value of a visionary poetics disengaged from political commitment. [...] Images of blurred vision and distorted language are frequent in this period of traumatic disruption: she sees too well or not at all, is driven to both protest and silence (Smith, 1986: 216-217).

La poesía posterior a *The Sorrow Dance*, según explica Smith, busca la reconciliación entre la historia y el presente, la realidad más allá de la aprehensión personal, y las dualidades existentes en el tejido universal, difíciles de reconciliar en el espacio poético. Smith expone que “not until she learns to live with paradox, relinquishing the desire to reconcile good and evil, can Levertov move beyond defeat toward new, though diminished, forms of affirmation”. Igualmente, para Smith, se produce una evolución como consecuencia de su deseo ferviente por la síntesis de estas dualidades: “her deep yearning for synthesis gradually moderates into a sort of detente which eases the polarized tension between personal life and public contingency, lyric revelation and didactic statement” (Smith, 1986: 217).

Para Peter Middleton, el poema “Life at War” “marked a new stage in Levertov’s work, when she began to write with more conscious control about current political developments”, en consonancia con “personal experiences of loss,

separation, political struggle and her travels” (Middleton, 1981: 12). Sin duda, la fusión entre las experiencias personales y las públicas logran un poema válido.

En definitiva, los efectos fisiológicos que sufre el ser humano al vivir en un estado bélico constante se codifican en el poema mediante la imagen de un polvo o una arenisca grisácea que se posa sobre los órganos y los inutiliza. La capacidad del hombre para pensar se vuelve obsesiva, recurrente, como si los pensamientos fuesen guijarros agitados por el agua. Se produce una necrosis de los órganos vitales, que quedan entumecidos, como son los pulmones, que permiten al hombre caminar por la red universal, la imaginación, que le permite crear y los sueños, que lo conectan con un nivel de conciencia superior. Además de la destrucción física que causa aprehender la guerra, también se señalan los efectos que el derramamiento de sangre ejerce sobre el cuerpo humano. Al contrario que la muerte en vida provocada por la vivencia de la guerra, los seres humanos que mueren víctimas directas del efecto bélico destructor sufren una muerte más violenta, cruenta y demoledora. Los cuerpos se destruyen porque su entidad física queda reducida a una masa corporal licuada e irreconocible.

El efecto de “Life at War” ejerce un efecto especial en una persona con el don de la poesía, que hasta ahora había disfrutado de una visión privilegiada. Levertov escribe en el poema “Advent 1966” (P72: 124; en SA) sobre la alteración perceptiva que la guerra de Vietnam ha provocado en ella:

[...] because of this my strong sight,  
my clear caressive sight, my poet's sight I was given  
that it might stir me to song,  
is blurred.

There is a cataract filming over  
my inner eyes. Or else a monstrous insect  
has entered my head, and looks out  
from my sockets with multiple vision,

seeing not the unique Holy Infant  
burning sublimely, and imagination of redemption,  
furnace in which souls are wrought into new life,  
but, as off a beltline, more, more senseless figures aflame.

And this insect (who is not there—  
it is my own eyes do my seeing, the insect

is not there, what I see is there)  
will not permit me to look elsewhere,

or if I look, to see except dulled and unfocused  
the delicate, firm, whose flesh of the still unburned.

El fragmento expresa las consecuencias de la constante matanza de bebés y niños pequeños arrojados a las llamas. Para el sujeto poético, que en este poema adquiere más que nunca carácter autobiográfico, saber de estos hechos tan despiadados, implica que el don de la visión poética se enturbie. Levertov describe el proceso de creación poética, que parte de su visión “clear caressive” y la mueve a cantar. El origen del canto poético queda, por tanto, truncado. La poeta ya no puede percibir porque su visión poética se ha nublado. La descripción de la anomalía visual continúa a lo largo del fragmento de manera similar al poema “Life at War”. En este caso, se trata de una catarata que empaña la visión que le ofrece su imaginación, esos ojos de otro orden que perciben realidades más sutiles. A continuación retoma la idea del poema anterior que afirmaba que el conocimiento del mal se hace hueco dentro del propio cuerpo. Sólo que en este caso, el conocimiento adquiere la forma de un insecto alojado en la cabeza, que observa desde las cuencas de los ojos todos los seres inocentes que son quemados.

El insecto en realidad no presencia estos hechos atroces, sólo sus ojos de poeta y lo percibido se encuentran en el tiempo. El insecto, en definitiva, se convierte en el compromiso moral procedente del conocimiento indiscutible e injustificable de la masacre. Este insecto alojado en su cuerpo de poeta jamás le permitirá mirar hacia otro lado, y si lo hace, será con el único objetivo de contemplar con la mirada desenfocada y embotada los cuerpos bellos de quienes no han perecido. En conclusión, el efecto de la destrucción bélica en la poeta guarda una estrecha relación con el estado del cuerpo físico, de los procesos perceptivos y orgánicos de la poeta. El motor de la creación poética emerge de la visión, que ha quedado nublada tras contemplar la muerte de bebés inocentes. A partir de este hecho, Levertov adquiere el compromiso público de dedicar su atención visual y poética a estas injusticias que tanto afectan a la gran red del mundo. La poeta establece un orden de prioridades



encabezado por la poesía comprometida con los más débiles y que denuncia las atrocidades cometidas en la guerra. Estos poemas se alimentan de la percepción como forma de interrogar a la realidad.

Los insectos también aparecían en el poema “Journeyings”, estudiado en el capítulo anterior. Sin embargo, los insectos de dicho poema se caracterizaban por su halo de majestuosidad y divinidad. Los insectos de “Journeyings” eran los guías del hombre a través de la red. La metáfora continúa en “Advent 1966”, puesto que el insecto dirige la intención poética y vital de Denise Levertov con respecto a la guerra durante esta época.

Al comienzo del capítulo ya se apuntó la impresión que las experiencias del conflicto bélico producen en la poeta. Franz Link (2001) se hace eco de las palabras de este poema y afirma sin reservas que “being stricken by the reality dims her poetic clarity”. Según afirma Perkins (1987) en su descripción de la obra levertoviana:

Levertov has the dubious merit of being a completely representative poet. She illustrates poetic styles of the times and places in which she has lived, and is lacking, as a poet, in strong individuality. Her gift lies in the sensitivity of her responses, and yet, strangely, failure of sensitivity is her glaring weakness, for her taste and tact are uncertain (Perkins, 1987: 509).

La tesis defendida en estas páginas pretende asentar una idea opuesta a estas palabras. La sensibilidad que emana de los versos levertovianos, tanto si las percepciones revelan hechos diáfanos, como si muestran nebulosas e incertidumbres, se conforma como la base vital y poética de la labor de Levertov.

Otro poema que refleja la actitud crítica de Denise Levertov contra el capitalismo también recurre a imágenes de percepción embotada o ensimismada con objetos y con actos sociales inútiles. El poema “Tenebrae” (P72: 125-126; en SA) resulta especialmente interesante puesto que utiliza a la familia americana como modelo de los efectos de la sociedad capitalista en Estados Unidos. Los primeros versos están basados en repeticiones: “Heavy, heavy, heavy, hand and heart. / We are at war, / bitterly, bitterly at war”. Esta estrofa recuerda al énfasis observado también

en “Life at War”. A partir de esta estrofa introductoria, la voz poética desarrolla las imágenes del intercambio comercial capitalista y sus consecuencias en la sociedad:

And the buying and selling  
buzzes at our heads, a swarm  
of busy flies, a kind of innocence.

Gowns of gold sequins are fitted,  
sharp-glinting. What harsh rustling  
of silver moiré there are,  
to remind me of shrapnel splinters.

And weddings are held in full solemnity  
not of desire but of etiquette,  
the nuptial pomp of starched lace;  
a grim innocence.

And picnic parties return from beaches  
burning with stored sun in the dusk;  
children promised a TV show when they get home  
fall asleep in the backs of a million station wagons,  
sand in their hair, the sound of waves  
quietly persistent at their ears.  
They are not listening.

Their parents at night  
dream and forget their dreams.  
They wake in the dark  
and make plans. Their sequin plans  
glitter into tomorrow.  
They buy, they sell.

They fill freezers with food.  
Neon signs flash their intentions  
into the years ahead.

And at their ears the sound  
of the war. They are  
not listening, not listening.

El poema desarrolla una recreación auditiva y visual muy interesante. El intercambio económico produce un sonido desagradable, que se instala en las cabezas de los individuos implicados. Se trata de un zumbido semejante al realizado por un enjambre de moscas atareadas en algo. Las imágenes reproducen desde este momento a seres humanos que se ensimisman, se afanan en alguna actividad inútil, e

ignoran hechos realmente importantes y urgentes, como es la guerra. Estos seres humanos se asemejan a bebés que quedan embelesados con colores, con formas o con brillos. Sin embargo, estos individuos tienen el deber existencial y moral, como se analizó en el capítulo anterior, de conducir sus vidas de forma consciente.

“A swarm of busy flies” se refiere a los seres humanos que se afanan en las labores de compra-venta, ignorantes de todo lo demás. De esta forma, la personalidad y la diferencia, que hace de cada ser humano un ser único, queda anulada de manera inmediata. Las acciones capitalistas llevan a cabo una eliminación de las diferencias que caracterizan a un ser humano y lo distinguen de otro. El resultado último queda expresado en este verso: seres despersonalizados que se agitan y se relacionan sólo mediante estos intercambios comerciales. El sujeto poético menciona la inocencia en dos ocasiones. El verso “a kind of innocence” muy probablemente se refiere a la acepción del diccionario donde reza “freedom from guile or cunning; simplicity”, o también “ignorance”. En definitiva, esta extraña inocencia señalada en el poema provoca que los habitantes de países capitalistas entretengan sus vidas con actividades y pensamientos alejados de la justicia y la paz mundial.

En “Tenebrae”, Denise Levertov lleva a cabo el acto prometido en el poema anterior: contempla a los no afectados por la guerra, pero muestra imágenes difusas que pongan de manifiesto el enorme contraste existente entre vivir en paz o en guerra, y la pasividad generalizada ante esta última. La tercera estrofa desarrolla imágenes de tejidos brillantes, como son “gold sequins” o “silver moiré”. Este despliegue visual lleva asociados sonidos discordantes, como “harsh rustlings”, puesto que para el sujeto poético estos lujos únicamente le recuerdan a “shrapnel splinters”. La asociación de tejidos empleados para la creación de prendas de lujo y de esquirlas de metralla resulta sorprendente. Sin embargo, esta conexión cumple el objetivo poético anunciado en “Advent 1966”.

A partir de esta estrofa, el poema estudia los hábitos de una familia media estadounidense, y muestra cómo viven sin ser conscientes de la realidad, sólo guiados por el consumismo capitalista. La cuarta estrofa pone el acento en el desplazamiento de los verdaderos sentimientos de los seres humanos por “etiquette”

y “nuptial pomp”. Según se desprende de estos versos, la inocencia de los seres humanos ha llegado hasta el extremo de someter sus sentimientos a la hipocresía de la parafernalia de ciertos actos. En este sentido, se muestra a un grupo humano cuyos sentimientos se disuelven y se vuelven falsos.

La siguiente estrofa desarrolla otro episodio en la vida de estos hombres sometidos al capitalismo. Un simple día de playa se convierte en el síntoma que refleja el progresivo entumecimiento de los sentidos y de la conciencia humana. El sonido de las olas queda prendido a los oídos de los niños, mientras se les asegura que podrán ver su programa de televisión favorito. Con esta promesa sin valor, los niños se quedan dormidos “in the backs of a million station wagons”. En definitiva, los millones de niños que crecen bajo el capitalismo perciben los mismos sonidos y las mismas vivencias. El verso “they are not listening”, por tanto, sugiere la incapacidad adquirida de percibir con claridad la realidad de los hechos que ocurren en el mundo. En su lugar, estos seres llevan una existencia anclada en un mundo irreal y atractivo, construido para anular conciencias y generar seres iguales y privados de su único medio de conocimiento del mundo: la percepción.

Si los niños parecen ser engañados con más facilidad, lo mismo ocurre con sus progenitores. Los padres también llevan una existencia adormecida, que únicamente parece recibir destellos de realidad en los sueños que sueñan por las noches. Sin embargo, estas revelaciones son olvidadas al despertar. Sus objetivos vitales se basan en planificar actos que queden bonitos, que sean “sequin plans”, y que “glitter into tomorrow”. Sin embargo, estas actividades se logran con el simple intercambio económico: “They buy, they sell”. Estos planes sólo se cumplen con el dinero capitalista.

Las necesidades básicas como alimentarse se convierten en un acto compulsivo de atiborrar sus congeladores con comida procesada. Del mismo modo, sus necesidades y objetivos de vida a largo plazo son establecidos por la sociedad capitalista, a través de nuevas luces brillantes que les indican lo que todos ellos deben hacer. La existencia en este mundo prefabricado sólo tiene que dejarse llevar por sus percepciones entumecidas y adormecidas. Las luces brillantes y los sonidos

sordos y continuados procedentes de las lentejuelas y del enjambre de transacciones capitalistas han atrofiado los órganos perceptivos y la capacidad crítica de estos individuos. De esta forma, se revelan incapaces para percibir el sonido de la guerra y para actuar en el mundo real.

La voluntad de los seres humanos que viven bajo la influencia capitalista se doblaga con facilidad a los principios que sustentan el sistema. El capitalismo se asegura su supervivencia al hipnotizar los sentidos del ser humano y enfrascar sus vidas en percepciones sublimes, pero falsas, de tal modo que su existencia se mantenga aislada de la cruda realidad.

El poema despliega un juego de contraluces. Por un lado, el título hace referencia a las sombras y la oscuridad. Esto contrasta con los brillos de las lentejuelas y las luces de neón. La oscuridad de la noche que envuelve a los padres sirve de refugio para la percepción auténtica de la realidad en sueños, pero la luz del día y de sus nuevos planes consumistas lo borra. La oscuridad se configura, por tanto, como el estado en el que la verdad se muestra en todo su esplendor, mientras que cuanto más luz hay, y cuanto más se abandonan a sensaciones impuestas por luces de neón, más consumen y viven con menor intensidad. La intensa luz y el sonido que se aloja en sus cabezas no les permite ver ni oír lo realmente esencial.

Ambos poemas, “Advent 1966” y “Tenebrae”, hacen referencia a celebraciones religiosas. El adviento se refiere al tiempo litúrgico de cuatro semanas que prepara la llegada de la navidad, mientras que el tenebrario es una celebración nocturna que se lleva a cabo de miércoles a viernes santo, donde se recitan los maitines y los laúdes del día siguiente, en memoria a la muerte y la sepultura de Jesucristo. Según esta referencia, se deduce que este poema conmemora la muerte de la conciencia humana y de su atrofia perceptiva como motor de una existencia feliz y auténtica.

Denise Levertov también basa otros poemas en la belleza terrible de las armas de destrucción que el hombre ha inventado. Los contrastes de luces y sombras persisten. La inocencia o la ignorancia se revelan a través de estos versos. El poema

“Overhead over S. E. Asia” (P72: 202; en FP) otorga voz poética al napalm usado en Vietnam:

‘White phosphorus, white phosphorus,  
mechanical snow,  
where are you falling?’

‘I am falling impartially on roads and roofs,  
on bamboo thickets, on people.  
My name recalls rich seas on rainy nights,  
each drop that hits the surface eliciting  
luminous response from a million algae.  
My name is a whisper of sequins. Ha!  
Each of them is a disk of fire,  
I am the snow that burns.

I fall

wherever men send me to fall—  
but I prefer flesh, so smooth, so dense:  
I decorate it in black, and seek  
the bone.’

El verso inaugural del poema ya señala el color blanco fosforescente que caracteriza a esta “mechanical snow”, el napalm. El sujeto poético da voz al napalm, quien responde a la pregunta de su interlocutor sin dudarle. Éste, según declara, cae de manera indiscriminada sobre la superficie de Vietnam. A continuación, el sujeto explica su propio nombre y lo compara con imágenes de la naturaleza. Sin embargo, la palabra *napalm* no se menciona en ningún momento a lo largo del poema. El nombre de esta arma de destrucción masiva es sugerido mediante el goteo nocturno de la lluvia en ricos mares, que golpea la superficie del agua suscitando la respuesta brillante de las algas marinas. Igualmente, la palabra *napalm* recuerda a una imagen acústica, la imagen de “a whisper of sequins”, que caen como copos de nieve y abrasan. En esta descripción, la recreación cinética, visual y auditiva hace referencia al contraste de luces y sombras, al claroscuro de la nieve y las lentejuelas con la oscuridad del mar durante la noche. Sin duda, el movimiento evocado en el poema imita la caída de la nieve, mientras que el sonido recuerda al susurro de la nevada y de las gotas de lluvia sobre el agua.

La caída del napalm sobre el paisaje vietnamita se representa visualmente en el poema mediante el desplazamiento de la palabra “fall” hacia la derecha, para que parezca haber caído desde el verso anterior.

El clímax poético aún está por llegar de la mano de los últimos versos. Tras identificarse finalmente mediante la paradoja “snow that burns”, el sujeto confiesa estar a las órdenes de los hombres. Sin embargo, admite que prefiere quemar la carne humana y transformar el blanco brillante que le caracteriza en el negro de la piel abrasada hasta los huesos. Se trata de un sujeto poético cargado de cinismo y de contradicciones paradójicas. La expresión “I decorate it in black” implica una visión artística de la destrucción de los hombres. En este sentido, se trata de un sujeto poético aquejado de un trastorno psicológico semejante al de la psicopatía, puesto que encuentra placer estético en la muerte de los demás, y no siente ningún tipo de remordimiento por sus actos destructivos.

Denise Levertov juega con este sujeto poético, al que dota de estos atributos psicológicos humanos, y utiliza la prosopopeya para caracterizarlo. No obstante, no parece descabellado transferir esta descripción psicológica a los hombres que lanzan esta bella nieve asesina. La poeta, una vez más, ofrece imágenes plagadas de paradojas, de términos opuestos, con el fin de poner de manifiesto el trastorno físico o psicológico fundamental que provoca estos desastres. En definitiva, la percepción del sujeto poético se encuentra gravemente alterada al encontrar belleza en la destrucción de la vida.

La muerte y las injusticias tienen un lugar tan importante en la poesía de Denise Levertov como lo tiene la celebración de la vida y de la paz. Los poemas que denuncian los delitos cometidos en Vietnam, como se ha visto en “Overheard over S. E. Asia”, o en cualquier otro lugar, pretenden despertar las conciencias dormidas de los lectores. Las consecuencias de estas muertes se sienten en otros territorios de este tejido universal. En concreto, se aprecian en el propio cuerpo de quienes son testigos de la masacre, a través de la disfunción inmediata de los procesos físicos o psicológicos. El efecto físico y psicológico que provoca una situación como los

asesinatos de personas inocentes se trata en el poema “Thinking about El Salvador” (OP: 33-34):

Because every day they chop heads off  
I'm silent.  
In each person's head they chopped off  
was a tongue,  
for each tongue they silence  
a word in my mouth  
unsays itself.

From each person's head two eyes  
looked at the world;  
for each gaze they cut  
a line of seeing unwords itself.

Because every day they chop heads off  
no force  
flows into language,  
thoughts  
think themselves worthless.

No blade of *machete*  
threatens my neck,  
but its muscles  
cringe and tighten,  
my voice  
hides in its throat-cave  
ashamed to sound  
                  into that silence,  
the silence

of raped women,  
of priests and peasants,  
teachers and children,  
of all whose heads every day  
float down the river  
and rot  
and sink,  
not Orpheus heads  
still singing, bound for the sea,  
but mute.

A primera vista, el poema se puede dividir en dos partes fundamentales, tanto por su contenido como por su forma. El contenido de esta primera parte pone el acento en los actos llevados a cabo de forma impune por los llamados “escuadrones



de la muerte” y los efectos que causa en el sujeto lírico. La forma se sustenta sobre estructuras sintácticas semejantes donde cada verso introduce un elemento nuevo. La segunda parte del poema profundiza en la imposibilidad física para hablar y añade nuevos datos sobre las muertes de inocentes.

La primera estrofa comienza, al igual que la tercera, con una oración subordinada causal que introduce el cruento motivo que afecta al sujeto poético: “because every day they chop heads off”. Este acto sanguinario provoca que el sujeto poético se mantenga en silencio. El tercer verso insiste en el motivo, mediante la insistencia de la frase “they chopped off”. El silencio provocado por el asesinato en el hablante poético es un eco del silencio impuesto a la persona muerta. En esta primera estrofa, el sujeto conduce la acción desde la decapitación física hasta la consecuencia en la creatividad del sujeto testigo. Comienza por dotar a cada persona muerta de la capacidad de expresarse: “In each person’s head [...] was a tongue”. A continuación, se produce una fuerte empatía entre “each tongue they silence” y la mudez que invade al sujeto tras esta acción. Por tanto, el silencio impuesto con la violencia provoca que las palabras de la boca del sujeto se desdigan. La capacidad de hablar desaparece en el hablante por los actos acontecidos en Centroamérica.

Además de la conexión establecida en el poema entre el silencio impuesto por la muerte y el silencio del sujeto lírico, una nueva relación se establece entre la falta de visión de los fallecidos y la mudez que afecta al sujeto. Si antes se mencionaba la lengua para referirse a la capacidad de hablar, ahora se recurre a los ojos para hablar de la visión. Antes de que se cortasen las cabezas “two eyes looked at the world”. La estructura se repite de nuevo, y ahora sustituye la voz por la percepción visual: “for each gaze they cut”. Cada mirada que deja de observar provoca que un verso sobre lo contemplado se deshaga.

La última estrofa de esta primera parte continúa con la repetición de estructuras sintácticas. En este caso, el nuevo elemento introducido es la energía que se emite en el lenguaje, mediante la transmisión de pensamientos. Al cortar las cabezas, la energía deja de brotar del lenguaje, y los pensamientos se descubren a sí mismos inútiles. Levertov ha incluido tres elementos distintos en un discurso

repetitivo. Mediante este énfasis la poeta logra llamar la atención sobre los efectos orgánicos que provocan estas injusticias en el cuerpo de una poeta. En realidad, este poema recuerda mucho a “Advent 1966”, donde Levertov profundizaba, de forma casi autobiográfica, en las graves consecuencias del sufrimiento de los demás en su creación poética.

La segunda parte del poema ahonda en las sensaciones físicas del sujeto poético, con el que Levertov se identifica. A pesar de que no tenga ningún machete acechando su cuello, puede sentir el encogimiento y la tirantez de sus músculos. Igualmente, su voz se oculta en la garganta, porque no se atreve a manifestarse en el silencio reinante. Levertov muestra la incapacidad de hablar ante un silencio de destrucción y muerte como el de “raped women”, “priests and peasants”, o el de “teachers and children”. En verdad, todos los habitantes inocentes de la red universal parecen pasar bajo la dictadura del machete. Estos actos tan crueles no encuentran respuesta en la red, sólo hallan respuesta en la mudez y el silencio. La mudez de las cabezas cortadas que van río abajo no forma parte de ningún relato mitológico, como “Orpheus heads / still singing, bound for the sea”, sino que recorren el viaje “mute”. La reacción del sujeto poético y del resto del universo hace honor a la muerte de estos inocentes mediante un silencio. Para estos casos extremos el lenguaje se muestra insuficiente. La sensación física que causa conocer estos actos es la mudez, la inefabilidad de hechos atroces y de las sensaciones que éstos provocan.

## 7.2. La percepción en las relaciones humanas. Poemas amorosos y eróticos

La crítica ha señalado la importancia de la percepción de forma ocasional en los poemas sobre el amor y el erotismo, aunque siempre han estado contemplados desde un punto de vista feminista. La percepción en la obra de Levertov se configura como un recurso poético fundamental y fundacional. Por tanto, en este apartado se estudiará la percepción en los distintos poemas como estructura poética donde se recrean sentimientos amorosos y encuentros sexuales. Según Denise Levertov expone en *The Poet in the World*, “in organic poetry the metric movement, the measure, is the direct expression of the movement of the perception” (Levertov, 1973: 11). Ya en el capítulo anterior se trató la dimensión sonora del poema, de tal forma que “the sounds [...] are a kind of extended onomatopoeia”, no en el sentido de que imitan los sonidos que caracterizan a una experiencia determinada, sino entendiéndose que el poema imita con su recreación onomatopéyica “the feeling of an experience, its emotional tone, its texture”. Según esta frase de Levertov, el poema se configura como un espacio de “emotions recollected in tranquility”, en palabras de Wordsworth. En el espacio poético, Levertov recrea la experiencia original: “the varying speed and gait of different strands of perception within an experience (I think of strands of seaweed moving within a wave) result in counterpointed measures” (Levertov, 1973: 11).

Las palabras “recollected”, “recreación” y “recrea” mencionadas anteriormente, contienen el prefijo latino “re-”, que enfatiza la necesidad de repetir la acción designada por el verbo al que acompaña. La imagen de la ola volviendo una y otra vez hacia la orilla incide en esta idea también. En todo caso, la noción intrínseca presente en este proceso reside en la labor de reconsideración por parte del poeta del fenómeno percibido, teniendo en cuenta el material lingüístico necesario para elaborar el poema. Se trata, en definitiva, de la elaboración artesanal de la obra de arte, mediante la esculpida manual de la materia prima lingüística, a la luz de la reconsideración sensitiva del fenómeno epifánico fundacional.

Como se exponía al comienzo, los poemas de temática amorosa han sido estudiados casi en exclusiva desde un punto de vista feminista. Los autores se embarcan en la descripción del papel que la mujer desempeña en estos poemas como sujeto poético plenamente consciente de su sexualidad. También se estudian las construcciones poéticas, como espacios donde el sujeto lírico femenino adquiere conciencia de su propia entidad física, complementaria y distinta de la masculina que ha dominado la tradición literaria. La figura de la mujer que aparece en estos poemas se advierte unas veces como plenamente consciente de sí misma, mientras que, en otras ocasiones, se dibuja como un ser cubierto de dudas y sufriente por su inseguridad. En definitiva, la crítica se ha dedicado a estudiar la dualidad intrínseca existente en estos versos, sobre la identidad femenina escindida en dos partes, una más pública y otra más privada, en un intento de reconciliación de ambas.

El poema titulado “Love Poem” (CEP: 35; en HN) especula con el origen del sentimiento amoroso, de tal forma que la percepción del sujeto poético se torna confusa:

Maybe I'm a 'sick part of a  
sick thing'  
    maybe something  
    has caught up with me  
certainly there is a  
mist between us  
                    I can barely  
see you  
    but your hands  
are two animals that push the  
mist aside and touch me.

El sujeto poético comienza expresando sus dudas sobre el estado personal en el que se encuentra. Parece ignorar los límites entre sí mismo y el exterior. En cualquier caso, tanto el sujeto como la otra parte, que parece habersele añadido, están enfermos. Los límites que separan al sujeto de la realidad comienzan a desdibujarse. El sujeto adquiere la entidad de “sick part”, de tal manera que la entidad personal queda reducida a una suerte de duda existencial acerca de la autonomía de la propia

identidad. Una nueva teoría emerge en el poema, consistente en la idea de que algo no identificado ha dado con el sujeto y lo ha encontrado. No obstante, tras la expresión de los dilemas previos, el hablante se aferra a una certidumbre: “certainly there is a / mist between us”. La sensación física concerniente al conflicto sobre la plenitud física de la propia identidad encuentra paliativo en la expresión de una certeza: ambas entidades inacabadas están rodeadas por la niebla. La presencia de la niebla reafirma la indeterminación sobre los límites que perfilan la silueta de los amantes en la bruma. Además de la sensación angustiosa derivada de la confusión identitaria, se suma la imposibilidad de percibir al amante mediante la vista. Los sentidos del tacto y de la vista resultan los más afectados por el estado descrito en el poema. No obstante, la recreación sonora del poema es altamente rítmica y las repeticiones parecen dominar el verso. “Maybe” y “mist” se repiten en dos ocasiones. Los sonidos fricativos abundan: /s/, /ð/ y /ʃ/, que recrean la sensación del silencio dominando la escena.

Tras la afirmación sobre la imposibilidad de ver a la otra persona, su presencia física queda constatada a través del sentido del tacto. No sólo se establece la relación táctil, sino que también la forma en la que ésta se lleva a cabo se plasma en el poema: “but your hands / are two animals that push the / mist aside and touch me”. Los dos animales tienen la capacidad de disipar la niebla y permitir la visión. El tacto se configura como el sentido perceptivo fundamental en el poema.

El movimiento del poema se desarrolla desde el sentimiento físico de una patología que invade el propio cuerpo, hasta la falta de conocimiento de uno mismo y de un otro, y la posterior afirmación sobre la presencia de un halo nebuloso que envuelve a ambos cuerpos desfigurados por la visión. A pesar de las incertidumbres iniciales, el poema se dirige irremisiblemente hacia la afirmación del sujeto poético y de su amante. La niebla desaparece en cuanto las manos del amante ejecutan el movimiento de acercamiento hacia el cuerpo del sujeto. Esta bruma se identifica con el sentimiento de desorientación derivado de la ausencia del amante. En este sentido, la presencia táctil del amante es el signo que mantiene al sujeto firme en un terreno donde los límites aparecen difuminados. En todo caso, sin la presencia del amante, el

hablante poético se encuentra en la duda sobre su propia existencia y la salubridad de ésta.

A pesar de su brevedad, el multiperspectivismo domina el poema: la evolución transcurre desde la sensación física de mareo y de vértigo, pasando por la sensación de haber sido atrapado por otra entidad, hasta la certeza sobre la presencia de la niebla, que dificulta la visión y despierta el tacto. El poema comienza desde una angustia vital fundamental y termina con la sensación confortable del tacto del amante sobre el propio cuerpo.

La designación de las manos como animales descarta la idea de racionalidad del hecho. El acto está dominado por el instinto propio del ser animal, sin capacidad lógica. La razón se sitúa al margen de los límites del poema, y las sensaciones físicas se erigen como verdaderas protagonistas del espacio poético. Igualmente, la sensación de vértigo del poema entronca con la tradición de poesía amorosa procedente del petrarquismo. No sólo se trata de la alteración del funcionamiento normal de los sentidos, también hay que considerar la sensación de ceguera producida por la niebla. La sensación física de la enfermedad con la que el poema comienza forma parte de la tradición poética petrarquista, junto con la ceguera y la sensación de vértigo. El fenómeno atmosférico, que se disipa mediante la intervención física del amante, afirma la importancia de la relación física entre los amantes. La vista no calma la sensación vertiginosa sentida por el hablante, sólo el tacto disipa la desorientación, clarifica la visión y redefine los límites, antes confusos, del cuerpo físico del sujeto poético y de su amante.

Los versos de “Love Poem” emergen ante la vista del lector como salidos de la niebla. Resulta muy difícil precisar de dónde surgirá el siguiente verso, de tal forma que el lector experimenta una sensación análoga de desorientación en la lectura del poema. No hay puntuación a lo largo del desfile de versos, sólo un punto y final remata el poema. Sin embargo, el poema se puede dividir en dos partes, atendiendo a su forma y a su contenido. La primera parte comprende hasta el verso “mist between us”, centrado en las sensaciones y en la persona del sujeto poético. Dos versos centrales realizan la transición del poema desde el hablante hacia el “tú”,



La parte femenina comienza con una oración causal. La mujer siente miedo de dejar de ser bella, puesto que ha sido el hombre quien la ha convertido. La belleza ha sido atribuida por el hombre a la mujer atendiendo a sus propios criterios, desconocidos para la mujer. Por tanto, la cualidad de bella no depende de la parte femenina, sino más bien de la masculina. A continuación se introduce el motivo del espejo en el poema. Éste es descrito como un espejo oscuro. El espejo devuelve la mirada a la voz femenina y se mantiene en silencio. El espejo se conforma como un ente vivo, capaz de percibir activamente y de manifestarse. En definitiva, el espejo simboliza la presencia del amante, en cuya presencia se refleja el ser femenino. El silencio que la voz femenina sufre es el silencio propio derivado de la ausencia del ser amado.

En definitiva, la voz lírica femenina necesita de la presencia de la masculina para reafirmar su presencia física y su entidad de belleza. Acto seguido, la voz lírica femenina expresa un deseo: desea que se manifieste el amor que profesa hacia su amado en forma de luz proveniente desde sus ojos y sus cabellos, de tal forma que “all the world wonders / at the light your love has made”. En realidad, este amor, a igual que cualquier otra manifestación humana, se encuentra localizado en la gran red, analizada en el capítulo previo, donde todas las acciones tienen consecuencias en el resto de esta malla conductora.

Se establece una dualidad en el poema entre la oscuridad y el silencio originarios del espejo, en contraste con la luz y la manifestación de maravilla del mundo. La decisión tomada por la voz femenina procede de la incomodidad derivada del silencio y la oscuridad en que se ha sumido su ser tras la ausencia del amante. La determinación de la mujer busca convertir la situación presente en otra totalmente opuesta. En lugar de asumir con tristeza el estado en el que se halla, decide actuar y reconvertir la ausencia del amante en presencia. La voz femenina, por tanto, desarrolla una actitud activa.

La estrofa dedicada a la voz masculina recrea desde una perspectiva distinta los motivos amorosos. La voz masculina despierta solo durante la noche y percibe la presencia de la amada como un halo de luz que destaca sobre la negrura nocturna.



Compara la voz femenina con una flor y, por tanto, incide en la idea de belleza presente en la primera parte. El espejo adquiere un valor añadido en este apartado. De nuevo se personifica el espejo, ya que se le atribuye la posibilidad de creer en alguien. Sin embargo, el espejo solitario no se identifica con la figura masculina, sino que ésta se desvincula de la actitud del espejo para superarla. En definitiva, la voz masculina cree en la amada más de lo que el espejo pueda creer.

La función del espejo en esta ocasión desarrolla un juego de percepciones, sentidas de manera diferente en el interior de ambos sujetos. Es decir, el espejo solitario y oscuro muestra la percepción que cada uno de los amantes tiene del otro. Sin embargo, el espejo no emite un reflejo fiel a los sentimientos de ambos. El silencio domina la escena, al igual que en el poema anterior, expresado fundamentalmente en el silencio que rodea al espejo y a la noche. De igual forma, la gran mayoría de los sonidos del poema son fricativos y recrean el silbido del silencio. Los protagonistas parecen no poder acercarse el uno al interior del otro, puesto que el espejo distorsiona y dificulta la llegada al interior del otro. La unión auténtica entre ambos resulta imposible de lograr en este poema. Más adelante se comprobará que lograr esta unión entre ambos es irrealizable, a menos que exista la presencia del otro y ésta se compruebe mediante la percepción del otro en el encuentro sexual. En definitiva, el juego de luces y sombras del poema enlaza con la presencia de ambos seres en la gran red. Pero en la distancia, el espejo de la soledad desdibuja la verdad y la percepción auténtica.

Los poemas que reflexionan sobre encuentros sexuales enfatizan la unión total de la voz poética con un otro. El poema “Initiation” (P72: 61; en RA) describe el órgano genital femenino en tono de alabanza: “Black, / shining with a yellowish / dew, / erect, / revealed by the laughing / glance of Krishna’s eyes: / the terrible lotus”. En este poema también se ejercita el juego de luces y sombras, implícitas en el color negro del vello púbico, en contraste con el flujo brillante que brota de su interior. El poema, parecido al haiku por su brevedad y concisión, se sitúa dentro de la filosofía erótica védica. La mirada de los ojos de Krishna, posiblemente los pezones erectos del pecho de la mujer, se revelan sonrientes ante la flor de loto, terrible porque permite olvidar a quien lo contempla.

Como se apuntaba unas líneas más arriba, los encuentros sexuales tratados en la poesía de Levertov con frecuencia implican la unión o la salvación de ambos amantes. La percepción sensorial adquiere en estos poemas un estadio muy alto debido a que la atención a los sentidos se codifica como medio de comunicación y comunión con el exterior. El poema titulado “Love Song” (P67: 78; en TS) exhibe el deseo amoroso mediante su transformación en un paisaje:

Your beauty, which I lost sight of once  
for a long time, is long,  
not symmetrical, and wears  
the earth colors that make me see it.

A long beauty, what is that?  
A song  
that can be sung over and over,  
long notes or long bones.

Love is a landscape the long mountains  
define but don't  
shut off from the  
unseeable distance.

In fall, in fall,  
your trees stretch  
their long arms in sleeves  
of earth-red and

sky-yellow. I take  
long walks among them. The grapes  
that need frost to ripen them

are amber and grow deep in the  
hedge, half-concealed,  
the way your beauty grows in long tendrils  
half in darkness.

El poema recrea la belleza del ser amado como si ésta fuese un paisaje natural, ya que está adornado de los colores de la tierra. Sin embargo, el motivo que facilita unidad al poema es la referencia constante a la palabra “long” aplicada a distintos objetos. La belleza del ser amado es prolongada (“long”). El poema comienza su descripción de la belleza como prolongada, belleza que dejó de percibir

durante bastante tiempo. No se trata de una belleza canónica, puesto que no es simétrica, pero al llevar los colores de la tierra, permite que el sujeto poético la aviste. La voz poética intenta describir el significado de “long beauty” y lo explica recurriendo al sentido del oído. Se trata de una canción que se puede cantar una y otra vez, con notas prolongadas o con huesos largos. Levertov mezcla hábilmente la descripción de una canción con la descripción del cuerpo físico del amante. En definitiva, esos largos huesos pueden ser tocados una y otra vez.

En la tercera estrofa continúa la descripción: “Love is a landscape the long mountains / define”. La voz poética lanza una afirmación que desarrollará en las siguientes estrofas. El amor adquiere las características de un paisaje natural jalonado por montañas altas, (“long mountains”). A pesar de su altura, la presencia de las montañas no produce sensación de aislamiento frente a otras existencias no visibles en la distancia. Esta descripción del amor se sitúa en la red cósmica que organiza el universo. En paisajes de este tipo, y en otros de carácter menos festivo y más doloroso, transcurre la vida del ser humano.

La segunda mitad del poema se ocupa de la descripción del ser amado a partir de las metáforas procedentes del paisaje. Durante el otoño, los árboles del ser amado alargan sus brazos vestidos de color rojizo y amarillento, mientras la voz poética pasea entre ellos. De nuevo, “long” describe los acontecimientos poéticos: “long arms” y “long walks”. El hablante poético transmite la sensación de seguridad implícito en el hecho de caminar entre los múltiples y coloridos brazos de su amado. Un nuevo fruto se menciona: las uvas, que requieren frío para madurar en su viña. Las uvas de color ámbar se protegen entre las ramas de los arbustos, al igual que el vello del amado crece en zarcillos ocultos en la oscuridad. En esta última imagen sobre el cuerpo del amado aparece el término “long”, aplicado a los rizos de vello.

La recreación perceptiva en el poema es muy completa. La visión inaugura estos versos, donde el sujeto poético indica haber perdido de vista esa gran belleza asimétrica durante mucho tiempo. Por otro lado, la belleza se configura en el poema como una cualidad perceptible sólo a través de los sentidos. La recreación de la belleza tiene lugar mediante los colores de la tierra que, más adelante en el poema, se

enriquecerán con el color rojo del suelo y el amarillento del cielo. La segunda estrofa centra su atención en la percepción sonora y táctil. Esta melodía entonada repetidas veces equivale al tacto de los huesos de las piernas y de los brazos. La visión vuelve a conformarse como el sentido fundamental en la estrofa tercera, donde se identifica al amor con el paisaje. También el sentido háptico adquiere importancia en la descripción del paisaje, puesto que la situación física del hablante poético ha de establecerse con respecto al paisaje. La orientación de la voz poética en ningún momento se muestra angustiada, más bien se trata de habitar el lugar con la sensación de tranquilidad y desahogo personal en el espacio físico.

La segunda parte del poema comienza con un énfasis en el primer verso: “In fall, in fall”, que sitúa temporalmente la acción poética. Durante el otoño tienen lugar una serie de cambios en el paisaje amoroso. Los brazos del amado, cubiertos de mangas rojizas y amarillentas, se estiran, mientras el sujeto lírico pasea entre ellos. El poema no sólo presta atención al espacio que se sitúa por encima de la cabeza del hablante, también se centra en el suelo, para resaltar la equivalencia entre las ramas de los árboles y las ramas de los viñedos. Las uvas maduran en su color ámbar (la mezcla de los colores mencionados anteriormente) gracias al frío propio del otoño escondidas entre las ramas. De la misma forma, la belleza de su amado se oculta en los rizos ocultos en la oscuridad del color del vello.

Este poema adquiere un valor fundamental en la poesía de Levertov, porque pone en juego una serie de parámetros poéticos, apuntados con anterioridad, que enriquecen la aportación filosófica esgrimida en su obra. Los elementos recreados son múltiples: la música, sentida al percibir el tacto del cuerpo del amante; el gusto implícito en la maduración de las uvas; la percepción del propio cuerpo situado en un paisaje acogedor; la visión del contraste de luz y sombra establecido entre el ámbar y la oscuridad de la zona pública; el juego de colores desplegado a lo largo de ese paisaje identificado con el amor, donde todos estos elementos tienen cabida. La metáfora del amor como paisaje resulta aún más significativa al tener en cuenta las nociones previas sobre la existencia entendida como una red de conexiones. El amor se plasma en el paisaje mediante el establecimiento de relaciones entre los diversos elementos que lo conforman. De este modo, tiene sentido que los colores de las hojas

de los árboles se identifiquen con la tierra o el cielo, puesto que los árboles emergen del suelo pero tienden a acercarse al cielo. En definitiva, el establecimiento de distintas analogías en el poema simplemente entronca con la existencia de conexiones fundamentales en el tejido universal. De la misma forma, el sonido que resuena en el tejido cósmico se escucha también en este poema, gracias a la repetición de la palabra “long” en ese gong cósmico.

Otro poema de gran representatividad es “Eros at Temple Stream”, puesto que recoge muchas de las reflexiones hechas con anterioridad y enfatiza el proceso de percepción que tiene lugar durante un encuentro sexual o amoroso:

The river in its abundance  
many-voiced  
all about us as we stood  
on a warm rock to wash

slowly  
smoothing in long  
                                  sliding strokes  
our soapy hands along each other's  
slippery cool bodies

quiet and slow in the midst of  
the quick of the  
sounding river

our hands were  
flames  
stealing upon quickened flesh until

no part of us but was  
sleek and  
on fire

El poema se distribuye sin signos de puntuación, organizado en estrofas diferenciadas por el doble espaciado entre ellas. Cierta rima domina el poema, el ritmo procedente de la organización de las estrofas en grupos de entre tres y cinco versos. El comienzo del poema sitúa al hablante poético dentro de un río sonoro. Se trata de una corriente abundante, adornada con el canto del agua que fluye. “Warm

rock” hace de la situación un lugar agradable donde asearse. El torrente de agua y el sonido que éste produce contrasta con la roca cálida, donde el sujeto y su acompañante se detienen para lavarse. Una nueva oposición emerge con la segunda estrofa: la rapidez del agua al deslizarse contrarresta la lentitud de movimientos de las dos personas que se enjabonan mutuamente los cuerpos fríos haciéndose escurridizas caricias. El carácter resbaladizo de las manos sobre los cuerpos se traslada a los versos mediante el desplazamiento de “sliding strokes” hacia la derecha. Asimismo, la sensación de movimiento rápido y descontrolado se aprecia en la transición desde la segunda hacia la tercera estrofa, debido a la falta de puntuación.

La tercera estrofa comienza mediante la descripción de los cuerpos como “quiet and slow”, a diferencia de “the quick of the / sounding river”. La siguiente estrofa enfatiza aún más la diferencia existente entre los distintos elementos que conforman el paisaje poético. Si anteriormente los cuerpos estaban fríos, ahora las manos se convierten en llamas que prenden sobre la piel, cada vez más acelerada y erógena. La última estrofa concluye con la excitación sexual en pleno auge, en oposición al comienzo del poema, donde el elemento del agua dominaba la escena. El poema ha descrito la evolución y el cambio desde el agua hasta el elemento del fuego.

“Eros at Temple Stream” describe el proceso de excitación sexual rodeado de múltiples recreaciones sensoriales. El oído se recrea mediante el murmullo del fluir del agua, y se alterna con la atención que el sujeto poético presta alternativamente al silencio que guardan los amantes. El movimiento en el poema es fundamental, cuya recreación parte también del rápido transcurrir de la corriente, en contraste con los movimientos lentos de las dos personas. Pronto los movimientos de las manos de ambos adquieren intensidad y rapidez de manera progresiva, al igual que el frío de los cuerpos desaparece para transformarse en calor corporal y sexual. Como Rodríguez Herrera (1996) bien apunta, “in the erotic encounter, the lovers, fated to discontinuity, tend to *dissolute* –not by chance has this word been traditionally linked to eroticism –themselves and blend their souls together into a single, continuous entity” (Rodríguez Herrera, 1996: 325).

El título del poema engarza con el poema analizado en el capítulo anterior donde también se evocaba al dios Eros. El apartado “To Eros” del poema titulado “Holiday” invocaba de forma directa al dios griego del amor. En “Eros at Temple Stream” se infiere que el dios hace acto de presencia cuando los amantes lo alaban mediante el acto erótico. La unión de los amantes, que según demostraba el poema “The Lovers” parecía imposible en la distancia, se supera con creces mediante la interacción táctil de sus cuerpos, cuyos sentidos se hallan alerta ante la rica manifestación sensorial del paisaje que los envuelve.

La naturaleza estadounidense atrae en algunas ocasiones la atención poética de Levertov, de tal modo que las características geográficas de la costa este y oeste de Estados Unidos aparecen en los versos de Levertov. En este poema, Temple Stream hace referencia a un río que transcurre por Maine. En el apartado anterior, por ejemplo, la famosa autopista Merritt Parkway se convierte también en objeto poético.

A diferencia de los poemas que se acaban de examinar, otros poemas derivan en una imposibilidad del sujeto poético para expresar con palabras los sentimientos experimentados. En este sentido, cuando la emoción amorosa se manifiesta en un grado sumo, el hablante poético sufre incapacidad para expresarse lingüísticamente. La inefabilidad del sentimiento amoroso se expresa en poemas como “What She Could Not Tell Him” (FD: 18):

I wanted  
to know all the bones of your spine, all  
the pores of your skin,  
tendrils of body hair.  
To let  
all of my skin, my hands,  
ankles, shoulders, breasts,  
even my shadow,  
be forever imprinted  
with whatever of you  
is forever unknown to me.  
To cradle you sleep.

El sujeto poético realiza una excursión poética por el cuerpo del ser amado. La pieza lírica lleva a cabo una confesión en toda regla, puesto que el título proporciona el contexto en el que el poema ha de entenderse. El hablante poético, incapaz de expresarlos en su momento, exterioriza sus sentimientos amorosos y sensuales en estos versos. De esta forma, la voz femenina precisa las palabras reprimidas en un momento del pasado. El yo del poema expone un discurso plagado de repeticiones y de enumeraciones que demuestran el efecto producido por no expresar sus sentimientos al ser amado. En su lugar, ha esperado a manifestarlos cuando el objeto poético no se encuentra presente. Esa espera ha provocado alteraciones lingüísticas, evidencias de la obsesión que ha desarrollado.

Asimismo, la necesidad no cubierta del encuentro físico entre los amantes también contribuye a la inquietud mental de la voz lírica, cuya alteración se manifiesta en el poema mediante la organización verbal. En este sentido, los versos del poema emanan de la voz poética con cierto grado de desbordamiento. La repetición de la palabra “all” hasta en tres ocasiones denota el estado inquieto de la voz femenina. En concreto, la necesidad de abarcar el cuerpo del ser amado y de recorrerlo por completo para memorizarlo físicamente se manifiesta en el énfasis producido por “all”, que señala la idea de la totalidad. La doble enumeración, la del cuerpo masculino y la del femenino, también incide sobre la sensación de perturbación que embarga a la voz lírica. La repetición de “forever” en un espacio de dos versos confirma el trastorno del sujeto poético. El significado de “forever” se asemeja al de “all”. La noción de totalidad y de infinitud expresada en términos temporales complementa a “all”, que abarca así la totalidad de la geografía física y el espacio temporal de los amantes.

La recreación de ambos cuerpos, el de la voz poética y el del ser amado, se realiza mediante una atención especial al sentido del tacto. El conocimiento al que la voz poética desea tener acceso no es un conocimiento racional, sino un aprendizaje sensorial. El sujeto declara que “I wanted / to know”. A continuación enumera la serie de accidentes geográficos del cuerpo del amado objeto de atención: los huesos de su columna, la piel y el vello de su cuerpo. Estos tres elementos seleccionados del cuerpo del hombre en cuestión se pueden conocer mediante el tacto y la vista. No



obstante, unos versos más adelante, cobra mayor énfasis la idea del conocimiento del cuerpo a través del tacto. No se trata de un conocimiento intelectual, sino físico.

La siguiente oración continúa la estructura sintáctica de la primera. Al comenzar con “to let”, se presupone que la oración completa es “I wanted to let”. El significado del verbo “let” insiste en una actitud de abandono ante los actos, sin dejar que la razón intervenga en ellos. Una nueva enumeración enriquece los versos. En este caso, se señalan las partes del cuerpo que pertenecen al sujeto lírico: la piel, las manos, los tobillos, los hombros, los pechos y la sombra del cuerpo. La trabazón verbal continúa tras el inventario corporal: la voz femenina anhelaba que su cuerpo se imprimiese con las partes del cuerpo masculino, desconocidas aún para el tacto del sujeto poético.

La noción de la impresión de un cuerpo en otro entronca, de nuevo, con la tradición poética petrarquista. Según esta tendencia, la mente de los amantes quedaba marcada con la imagen del otro, y esto provocaba una serie de síntomas físicos que podían trastornar las facultades mentales de la persona. Sin duda, algo de esta perturbación se observa en el poema.

El verso que cierra el poema continúa el régimen verbal impuesto desde el primer verso. “I wanted to cradle” es la frase que debe entenderse. La conclusión del poema lleva a la observación y al movimiento que la voz lírica querría ejercer sobre el amado. “Cradle” implica un balanceo, a la vez que la noción de vigilancia y de protección hacia lo mecido. No obstante, “your sleep” apunta hacia el poema “The Lovers”, donde los amantes lanzan su discurso envueltos en la oscuridad de la noche. La noche se configura como el momento donde se hace posible la revelación de epifanías y la confesión de los sentimientos ocultos de la voz lírica. “What She Could Not Tell Him” se constituye como un poema de incapacidad, trastorno, desbordamiento y sublimación del sentido del tacto.

El poema “The Poem Unwritten” (P72: 224; en FP) se encuadra en la misma dirección que el anterior. En este caso, el título se refiere a la imposibilidad de manifestar en un poema el encuentro físico de los amantes. “The Poem Unwritten” va un paso más lejos que “What She Could Not Tell Him”, puesto que ahora no se

trata de declarar el deseo sexual al ser amado, sino de expresar en un constructo poético el encuentro amoroso:

For weeks the poem of your body,  
of my hands upon your body  
    stroking, sweeping, in the rite of  
    worship, going  
    their way of wonder down  
    from neck-pulse to breast-hair to level  
    belly to cock—  
for weeks that poem, that prayer,  
unwritten.

    The poem unwritten, the act  
left in the mind, undone. The years  
a forest of giant stones, of fossil stumps,  
blocking the altar.

La crítica literaria ha querido ver en este poema una evolución en la poesía erótica de Denise Levertov. José Manuel Rodríguez Herrera (2003) expresa un cambio desde el empleo poético idealizado del dios Eros hasta la concreción en el cuerpo físico del amante:

The poet continues with her personal redefinition of the erotic; in this specific case, the sacrosanct qualities attributed to Eros in mythology and echoed in her first poems are now transferred from the god to the material body; thus, the rite of god worship present in former poems changes into a rite of body worship where her hands must map out the parts of the beloved's body in a sort of magical tour: the geography of desire, the first stirrings of sexual desire in the body, are by this act explored and discovered anew. [...]

The temple of Eros which had remained an idealized, abstract form in her poem of the same title is now replaced by the temple of the material body, the place where the "rite of worship" is accomplished (Rodríguez Herrera, 2003: 169-170).

Sin embargo, la utilización del dios Eros en ningún momento se ha elevado al plano de la abstracción. Muy al contrario, como se ha pretendido demostrar en las páginas precedentes, la presencia del dios Eros o la devoción a su divinidad en ningún momento del poema adquiere visos de abstracción o de idealización, sino más bien permanece anclado en la realidad inmediata percibida y recreada a través de los

sentidos. En palabras de George Bowering “continuing the Movement of Emily Dickinson and Walt Whitman, Miss Levertov denies all separation between the material and the divine” (Bowering, 1971: 82).

El control poético que domina este fragmento contrasta con el desbordamiento predominante en el anterior. El poema adquiere un valor metapoético evidente, puesto que el poema recoge el contenido de ese otro nunca escrito por el hablante poético. En realidad, se trata de un poema dentro de otro. El hablante poético comienza el fragmento dirigiendo la atención del lector hacia el poema que trata de “your body”, no sin dejar pendiente una expectativa. La compleción de la estructura sintáctica de la oración que rige esta estrofa no llega hasta el último verso: “unwritten”. Por tanto, esta estrofa desarrolla un poema dentro de otro, marcado visualmente por el sangrado del margen izquierdo, donde tienen cabida las acciones propias del encuentro erótico.

El segundo verso de la primera estrofa ejecuta un magnífico cambio de perspectiva, al variar el centro de atención desde el cuerpo del amante hasta las manos del sujeto poético recorriendo la anatomía masculina. El efecto visual que produce en el lector imita el ajuste de una lente que se desarrolla en la comunicación audiovisual. Este nuevo enfoque proporciona al lector la sensación de un nuevo descubrimiento que emerge ante sus ojos, una revelación en la manera de percibir el cuerpo masculino y la interacción entre ambos.

El seudo-poema, disimulado en una arquitectura mayor mediante el sangrado de sus versos, expone el encuentro sexual entre los amantes. Las manos del hablante poético adoptan una actitud activa con respecto al cuerpo masculino. Este poema se desarrolla mediante verbos en gerundio, que enfatizan la inmediatez del proceso que está teniendo lugar, a pesar de haber sucedido hace semanas. Las manos acarician y recorren el camino rozando la anatomía adánica desde el cuello, pasando por el torso hasta el genital masculino.

Cuando termina el poema del encuentro sexual, el margen se regula de nuevo y vuelve a su lugar inicial, para retomar el hilo mediante la anáfora de “for weeks” y la referencia al verso inaugural del poema: “that poem”. No obstante, el verbo

principal de la estrofa se omite, y se sobreentiende el verbo copulativo “is” o “remain” con el atributo “unwritten”. La primera estrofa introduce una idea que se desarrollará en la segunda estrofa. El sujeto poético iguala la función del poema con la de una oración. Se trata de una oración probablemente elevada al dios Eros, del que se ha hablado con anterioridad.

La segunda parte del poema está marcada por un nuevo sangrado, distinto en extensión al del pseudo-poema erótico. Con este desplazamiento tipográfico, la poeta señala una acotación donde reflexiona sobre el peligro implícito en permanecer pasivo, sin escribir los versos del encuentro erótico que resuenan recreados visualmente en su cabeza. La conclusión de “The Poem Unwritten” retoma la idea de la poesía entendida como una religión. La resolución última del poema insiste sobre la necesidad de no dejar sin escribir ningún poema u oración con los que facilitar la alabanza ante el altar poético. De lo contrario, el paso de los años producirá todo un bosque de rocas enormes y piedras fósiles que impedirán rendir culto ante el altar de la poesía.

La recreación poética del encuentro erótico realiza un recorrido que se inicia en el cuello palpitante, pasa por el vello del torso, hasta el bajo vientre y de ahí termina en el genital. La poeta, al igual que en el apartado “To Eros”, incluido en “Holiday”, denomina al aparato genital masculino mediante la palabra “cock”. La crítica feminista resuelve que la presencia de estos vocablos en la poesía de Levertov responde a una reapropiación femenina del encuentro sexual, tradicionalmente desarrollado desde una perspectiva masculina. No obstante, esta decisión responde a la intención poética de Levertov de permitir que la poesía se enriquezca, mediante la inclusión de objetos y de vocablos tradicionalmente no considerados aptos para la poesía. Así lo afirmó la poeta en 1972: “from Williams and Pound I learned that anything and everything is potentially germane to the poem” (Reid, 1972; en J.S. Brooker, 1998: 72). Un año más tarde, en su ensayo titulado “William Carlos Williams, 1883-1963”, Levertov reflexiona sobre la importancia del “American idiom” y de su inclusión en la poesía americana:

He has given also a great gift within time: that is to say, his historical importance is, above all, that more than anyone else, he made available to us

the whole range of the language, he showed us the rhythms of speech *as poetry*- the rhythms and idioms not only of what we say aloud but of what we say in our thoughts. It is a mistake to suppose that Williams's insistence on "the American idiom" ever implied a reduction; on the contrary, it means the recognition of wide sources (Levertov, 1973: 254).

Estas palabras explican adecuadamente la inclusión en sus poemas de vocablos de este tipo. Igualmente, la influencia de Walt Whitman resulta indiscutible, puesto que el padre de la poesía americana, ya en el siglo XIX, creía que la poesía había de reflejar el cuerpo humano sin tapujos.

### 7.3. La exploración poética de la ceguera

Denise Levertov muestra un interés inusitado por los invidentes, reflejado en poemas que abarcan desde sus inicios poéticos hasta sólo unos años antes de su muerte. La crítica ha pasado por alto este interés poético dirigido hacia la incapacidad permanente de ver. Las distintas reflexiones desarrolladas sobre la ceguera ofrecen una evolución de poema a poema. Calibrar el lugar que estos poemas ocupan en la cosmogonía poética de Levertov, una poeta instalada en la percepción como vía fundacional de acceso a la realidad, a la inspiración y a la escritura poética, adquiere un valor inusitado. Aunque los invidentes recorren el tejido universal envueltos en una oscuridad que capta sus extrañas miradas, lo realmente fascinante para Levertov son esos otros métodos que emplean para dejarse conducir por el paisaje cósmico. La poeta se siente desconcertada, aunque atraída, por estas nuevas formas de acercamiento a la realidad. En definitiva, las nuevas vías de exploración le demuestran que hay otros métodos, igualmente válidos, de acceso al mundo exterior.

El primer poema que escribe Levertov está datado en París en 1947. El poema, titulado “Fear of the Blind” (CEP: 8; en EU), despliega una escisión fundamental entre las personas afectadas por la ceguera y el sujeto poético. Para la voz lírica, despierta un miedo irracional la asunción de esta diferencia esencial:

The blind tap their way from stone to stone  
feel from shadow to shadow, suncaressed  
between the plane-trees.  
I listen with closed eyes to the dry  
autumnal sound of their searching.  
Whom the tree grows in, whom clouds compel,  
green enters, red, blue of a bell  
of a ringing sky; whom wings delight  
or waving weed on frayed sleeves of the sea,  
I fear the blind: they cannot share my world  
but stop its spinning with their heavy shadows.

El sujeto lírico subsume a todos los ciegos en un mismo grupo humano. La generalización sobre el grupo afecta a la forma en la que se orientan al caminar por la

calle. Los invidentes golpean las piedras de los bordes del camino por el que transitan. El verso inaugural imita el sonido de los golpes de sus bastones en el suelo mediante los sonidos secos y sordos de las palabras “tap” y “stone”. El siguiente verso ofrece un gran contraste con el anterior. Los sonidos del verso se suavizan y predominan los sonidos fricativos y aproximantes como /f/, /j/ y /w/. En esta ocasión, el verso se refiere al sentimiento táctil que perciben al caminar entre sol y sombra bajo los árboles plataneros. Hasta ahora la percepción de la presencia de estos extraños seres, de un orden casi mítico, ha sido recreada mediante el oído y el tacto. La vista es la gran ausente, como se comprueba en el verso posterior.

El poema se inaugura con la descripción de la presencia de los ciegos. Sin embargo, la atención poética se desplaza hacia el sujeto lírico, “I listen”. Se enfatiza de nuevo la falta de visión y se promocionan los sentidos auditivo y táctil. El sujeto dice escuchar el sonido de la búsqueda que desempeñan los ciegos en su caminar. Percepciones táctiles se suman a la percepción auditiva anterior, la sequedad y el frío del sonido seco y otoñal.

El poema sigue centrado en la voz poética. Una serie de oraciones subordinadas de relativo se suceden de forma enumerativa. El hipérbaton se instala en estos versos y la palabra repetida es “whom”, cuyo antecedente no aparece hasta el penúltimo verso del poema: “I”. La justificación de ese miedo, que la voz lírica confiesa al expresar “I fear the blind”, contiene una enumeración de elementos que hacen referencia a los objetos percibidos a través de la visión. La frase “whom the tree grows in” expresa la enorme capacidad del sujeto para observar el platanero con tanta intensidad que consigue incorporarlo a su propio cuerpo. Esta frase ofrece una de las claves poéticas máximas de Levertov. La observación atenta de la realidad permitirá al ser humano incorporar a su interior lo contemplado. Los ciegos, sólo pueden caminar bajo el árbol, sentir su sombra, tocar sus hojas o su tronco, pero jamás podrán observarlo de esta forma.

La siguiente oración subordinada “whom clouds compel” insiste en el mismo proceso. Si al comienzo del poema ha señalado la presencia del sol, en este caso se refiere a las formas que las nubes adquieren, figuras que incitan al hablante en su

propia existencia. El siguiente elemento descrito es el cielo, asociado en el poema con una campana multicolor. El verde, el rojo y el azul pertenecen a esa campana celestial que repica. Lo más significativo es que todos estos elementos se adentran en el sujeto. Las alas de los pájaros que viven entre el cielo y el mar deleitan al sujeto vidente. El último elemento de esta enumeración vira desde el cielo hacia el océano, espejo que refleja los mismos colores, lucidos por las plantas marinas que se agitan mecidas por las olas. La dimensión sonora del poema en estos versos resulta impresionante. El movimiento de las olas en el océano se recrea mediante sonidos aproximantes, como /w/ en “wings”, “waving” y “weed”, y sonidos vocálicos diptongados, tales como /aɪ/ en “delight” y en “blind”, o como /eɪ/ en “frayed”.

El sujeto poético ha enumerado todos esos objetos de la realidad que observa mediante sus ojos despiertos. La interacción entre el paisaje observado y el hablante se codifica como el único modo de vida posible. Los invidentes no pueden acogerse a esta opción existencial y, ante este hecho, el sujeto se muestra asustado y perdido, por no conocer otra posibilidad para ellos. En definitiva, según constata el hablante, la ceguera sólo puede encontrar su propio camino a través del repique constante y acompasado del bastón sobre la corteza terrestre. Este sonido, según siente el sujeto poético, resulta insuficiente para que la interacción, la identificación y la analogía entre el ser humano y la realidad acontezcan.

Los últimos dos versos del poema explican la razón ilógica de su miedo a los ciegos: “They cannot share my world / but stop its spinning with their heavy shadows”. El problema no reside en que los ciegos sean incapaces de llevar a cabo acciones similares a las del hablante, sino en que el mundo rinde su movimiento natural a la ciega presencia. La expresión “their heavy shadows” pretende trasladar al mundo la falta de visión de estas personas. Las sombras, en realidad, sólo afectan a la percepción visual de los ciegos, nunca al mundo exterior. No obstante, Levertov traslada la oscuridad en la que habitan los ciegos a la realidad circundante, percibida en su plenitud por el ser humano vidente. Esta oscuridad atormenta al sujeto poético, cuyos argumentos se revelan incongruentes ante este pánico irracional.



Rudolph L. Nelson insiste en las claves poéticas de Levertov: “respect of the transcendent within the here and now involves not only the realization of the full dimensions of one’s own humanity, a major theme in her poetry, but respect for the humanity of others” (Nelson, 1969: 201). Por tanto, a pesar de ese pavor tan peligroso en las relaciones humanas, al final, en la poesía de Levertov siempre se establece un puente, un intento de comprensión de la naturaleza de la ceguera que asombra a la poeta.

Un nuevo acercamiento a la ceguera se produce en el poema titulado “A Solitude” (P67: 70-72; en JL), donde el sujeto poético observa descaradamente a un ciego:

A blind man. I can stare at him  
ashamed, shameless. Or does he know it?  
No, he is in a great solitude.

O, strange joy,  
to gaze my fill at a stranger’s face.  
No, my thirst is greater than before.

In his world he is speaking  
almost aloud. His lips move.  
Anxiety plays about them. And now joy

of some sort trembles into a smile.  
A breeze I can’t feel  
crosses that face as if it crossed water.

The train moves uptown, pulls in and  
pulls out of the local stops. Within its loud  
jarring movement a quiet,

the quiet of people not speaking,  
some of them eyeing the blind man,  
only a moment though, not thirsty like me,

and within that quiet his  
different quiet, not quiet at all, a tumult  
of images, but what are his images,

he is blind? He doesn’t care  
that he looks strange, showing  
his thoughts on his face like designs of light

flickering on water, for he doesn’t know

what **look** is.  
I see he has never seen.

El poema está compuesto de diecinueve estrofas de tres versos cada una. La regularidad exhaustiva de las estrofas permite desarrollar un episodio narrativo, a la vez que reflexionar sobre el mismo. La composición carece de experimentación en la forma y se centra en la vivencia de la voz lírica. El poema presenta al ciego de forma directa: “a blind man”. El sujeto poético reconoce su debilidad de observar al ciego con atención. Este sujeto escruta al ciego “ashamed, shameless” sucumbiendo a este extraño placer que le comporta sentimientos contradictorios. Se pregunta si realmente el ciego tiene conciencia de ser observado, pero concluye que no se da cuenta de nada. Además, el sujeto deduce que el ciego se encuentra aislado del mundo exterior. La voz lírica expresa su necesidad de observar al ciego en términos referidos a la percepción gustativa. Se trata de una sed que aumenta a medida que lo observa.

Las siguientes estrofas reproducen un relato de lo observado. El invidente mueve los labios con ansiedad y habla muy alto, cuando de repente un halo de placer atraviesa su rostro hasta que se cristaliza en una sonrisa. La imagen utilizada por Levertov es excepcional: “a breeze I can’t feel / crosses that face as if it crossed water”. El sentimiento de regocijo se convierte en una brisa que cruza el lago que es el rostro del ciego. La imagen evoca el sentido del tacto y el sentido háptico.

El poema se retrotrae hacia un plano más amplio, y desde este rostro, el objetivo poético se amplía hacia el paisaje donde los hechos se desarrollan. La escena tiene lugar en un tren ruidoso que se dirige hacia la ciudad. El movimiento de sonido irritante del vehículo contrasta con la quietud del vagón, lleno de personas en silencio, que miran al ciego puntualmente sin atreverse a observar con el ansia del sujeto lírico. Junto a este paisaje poético, la quietud del ciego se configura como un estado de un orden distinto a los expresados anteriormente: “within that quiet his / different quiet, not quiet at all”. La extraña tranquilidad del ciego parece ser una pasividad gobernada por una sucesión de imágenes en su cabeza, aunque esta idea

resulte ridícula por su incapacidad visual. Los paraísos que frecuenta su mente le dotan de un aspecto extraño, aunque eso no debe importarle, ya que no sabe el sentido de “parecer” (*look*) algo. Su rareza reside en que su rostro muestra los pensamientos placenteros como brillos sobre la superficie de ese lago que es su rostro. El ciego en realidad jamás ha podido ver, el sujeto lo descubre por su escrutinio intenso de sus facciones.

Hasta este momento, la voz lírica se ha limitado a observar la escena, prestando especial atención a la ceguera de una persona del vagón. A partir de los siguientes versos, el hablante se involucra en la existencia del invidente observado con anterioridad e interactúa con él con el fin de adquirir un mayor conocimiento de su ceguera:

And now he rises, he stands at the door ready,  
knowing his station is next. Was he counting?  
No, that was not his need.

When he gets out I get out.  
'Can I help you towards the exit?'  
'Oh, alright.' An indifference.

But instantly, even as he speaks,  
even as I hear indifference, his hand  
goes out, waiting for me to take it,

and now we hold hands like children.  
His hand is warm and not sweaty,  
the grip firm, it feels good.

And when we have passed through the turnstile  
he going first, his hand at once  
waits for mine again.

'Here are the steps. And here we turn  
to the right. More stairs now.' We go  
up into sunlight. He feels that,

the soft air. 'A nice day,  
isn't it?' says the blind man. Solitude  
walks with me, walks

beside me, he is not with me, he continues  
his thoughts alone. But his hand and mine  
know one another,

it's as if my hand were gone forth  
on its own journey. I see him  
across the street, the blind man,

and now he says he can find his way. He knows  
where he is going, it is nowhere, it is filled  
with presences. He says, **I am.**

Esta segunda parte del poema relata el desenlace de la escena. El ciego se prepara para bajarse en la próxima estación, la misma que la del sujeto poético. Éste se pregunta cómo ha sabido cuál era su parada, si no le ha visto contarlas. El hablante se dirige a él para ofrecerle ayuda y éste acepta con un aire de indiferencia, aunque esta apariencia se contradice con su lenguaje corporal: el ciego tiende la mano. La sensación física del sujeto poético al cogerse las manos es muy agradable. La mano del ciego es “warm” y “not sweaty”, y se agarra con firmeza a la suya. Caminan de la mano hasta separarse para pasar por el control de salida, y el ciego vuelve a ofrecer su mano. La voz se dirige al ciego para indicarle los obstáculos y la dirección correcta. Una vez que salen al exterior, el invidente siente la luz del sol y comenta el buen día que hace.

Para el sujeto lírico, la soledad es quien realmente va de su mano. Se trata de la soledad porque el ciego dialoga con sus pensamientos y, aunque camine de la mano del sujeto, en realidad no está con él. Finalmente, el ciego se despide de su acompañante y se aleja hacia ninguna parte con sus presencias. Con esta actitud, el ciego reafirma su propio ser y su existencia: “I am” identifica al ciego con la soledad.

La soledad se identifica con la ceguera. A diferencia del poema “Fear of the Blind”, en este poema no hay sombras ni oscuridad asociadas a la figura de la ceguera. En realidad, se trata de lo contrario. Los pensamientos, reflejados en la expresión de la cara de este objeto poético ciego, cristalizan en los versos como los brillos del sol sobre la superficie del agua. La presencia del ciego se asocia, por tanto, con un paisaje marino, de clima agradable, recorrido por una brisa suave y cuya superficie emite patrones brillantes producidos por el reflejo del sol. El tono del poema carece de la angustia presente en “Fear of the Blind”. En “A Solitude”, la

presencia del ciego adquiere un orden casi mítico. La soledad se personifica en la figura de un invidente. Atendiendo a esta elección poética, la soledad goza de varios sentidos aplicada al personaje poético. La soledad reside en la incapacidad para percibir mediante la vista la realidad circundante. Del mismo modo, la soledad es la incapacidad de establecer una conexión dialogada con otras personas, más allá de comentarios corteses, impedida por su embelesamiento con su interior. Por último, la soledad reside en que el ciego se halla absorto en sus propios pensamientos e imágenes interiores, completamente desconectado y distraído ante los acontecimientos de su alrededor. Harry Marten (1984) ofrece su propia visión del poema:

The brief narrative of “A Solitude” describing the poet’s encounter with a blind man on the subway is neither about absence of vision nor “solitude”. Rather it concerns that aspect of human relationship which Rilke once explained as “the mutual bordering and guarding of ... solitudes” [...]. A poem of process as well as pattern from the first, “A Solitude” continues to present and explore perceptual possibilities. Following an irregular path to meaning by moving forward and backward from ambiguous and dislocating key words and linebreaks, Levertov reveals a situation filled with surprising correspondences and contraries (Marten, 1984; en L. Wagner-Martin, 1990: 221-222).

En contraste con el personaje escrutado en el poema, las sensaciones y pensamientos del sujeto lírico se encuentran expresados en clave perceptiva, como apunta Marten. La utilización de los comentarios entrecomillados en el poema de forma directa sirve para retratar la escena con mayor fidelidad y cercanía al lector. En realidad, el poema reproduce los pensamientos del sujeto poético como si se tratase de la técnica narrativa del *stream of consciousness*. El lector recibe cumplida cuenta de los pensamientos interiores de sujeto lírico a medida que se van desenvolviendo los hechos.

El sujeto utiliza diversas expresiones sobre la observación visual: “I can stare”, “to gaze my fill”, “he looks strange”, “I see he has never seen”, “I see him / across the street”. Cada una de estas expresiones hace referencia a una forma distinta de mirar. “I can stare” expresa la capacidad del sujeto para mirar fijamente a otra persona, inconsciente del escrutinio al que está siendo sometido. La expresión “to gaze my fill” mezcla palabras referidas a percepciones distintas. Esta sinestesia

insiste de nuevo en la mirada atenta “gaze” y la sensación física de estar saciado hasta “my fill”. Por otro lado, el sujeto ofrece planos generales de la figura observada con la expresión “he looks strange”. Esta oración resulta contradictoria puesto que despliega dos significados posibles. El primero, y único válido, facilita una perspectiva general del ciego. El segundo, e imposible, juega con la posibilidad de “he looks”, en la que “he” adquiriera un papel activo que realiza la acción del verbo. Las expectativas que esta construcción despierta, pronto son frustradas mediante el adjetivo “strange”. La construcción “I see he has never seen” utiliza el mismo verbo, “see”, en dos sentidos diferentes. La primera vez, el verbo está empleado con el sentido de “entender”, mientras que la segunda se refiere al significado literal de percibir visualmente. El último ejemplo extraído, “I see him / across the street”, contiene un uso estrictamente connotativo del verbo.

Con respecto a la percepción gustativa, las expresiones más sorprendentes son aquellas referidas al deseo irrefrenable de observar al ciego, asociadas siempre a la sensación de sed. Los enunciados como “My thirst is greater than before” o “not thirsty like me” utilizan la necesidad fisiológica fundamental de ingerir agua como metáfora del placer prohibido de observar el rostro de un extraño. La imagen posterior del rostro ciego, descrito como una ligera ondulación en la superficie del agua, sin duda sacia este deseo.

La recreación sonora del paisaje poético comienza con el tono de voz elevado de las palabras emitidas por los labios del ciego. A continuación se amplía el campo auditivo hacia el sonido estridente y molesto del tren, en contraste con el silencio que mantienen los pasajeros del vagón y la quietud extraña del invidente que parece estar en conversación con imágenes de su interior. Desde esta situación, el poema deriva hacia el diálogo fingido que entablan el sujeto poético y el invidente. La voz lírica sólo escucha indiferencia en las palabras de su interlocutor. El diálogo con el ciego resulta frustrante, puesto que el significado de las palabras y el matiz de indiferencia, se revelan contradictorios con el lenguaje corporal: “even as he speaks, / as I hear indifference, his hand / goes out, waiting for me to take it”.

El sentido del tacto y el sentido háptico, o del movimiento, también reciben atención poética en estos versos. El tacto se recrea mediante la atención a las sensaciones táctiles que puede percibir tanto como aquellas que no están a su alcance. El sujeto expresa la sonrisa en el rostro del invidente como un temblor y como una brisa que “I can’t feel”. El movimiento brusco del tren agita a todos los pasajeros que se mantienen en silencio. A partir de la bajada del tren, el sujeto y el objeto poético se dan la mano “like children”, hecho agradable para el hablante por la calidez y el agarre firme del ciego. La salida al exterior de la estación de tren comporta un nuevo elemento táctil. El sol y un viento suave llevan al ciego a expresarlo: “a nice day, isn’t it?”. El sujeto en ningún momento se refiere a las sensaciones propias, sino a las de su extraño acompañante: “he feels that, / the soft air”. Sin embargo, la sensación háptica del invidente acompañando al sujeto, de ambos caminando al compás, adquiere en el poema una dimensión casi mítica. En este punto, el hablante nombra al compañero como “solitude”. Estos versos enfatizan la presencia del acompañante ciego mediante la repetición: “solitude / walks with me, walks / beside me”. A pesar de estar a su lado, el invidente “is not with me”. Se establece un contraste significativo entre la presencia y la cercanía física con la ausencia y la implicación del ciego en sus propios pensamientos. Sin duda, el alejamiento del invidente que pone fin al poema apoya la asociación oscura del ciego con la soledad. En realidad, no importa a dónde dirija sus pasos, este personaje estará solo, ensimismado con sus presencias y separado de la realidad que lo envuelve.

Los poemas que analizan la existencia de los invidentes insisten en el conocimiento que éstos poseen para saber orientarse en esta red universal. En un mundo eminentemente regido por la visión como capacidad cardinal para el peregrinaje de la vida del hombre, las personas aquejadas de esta carencia sorprenden a la poeta porque siempre saben dónde están y hacia dónde se dirigen. El poema titulado “Consulting the Oracle” (FD: 110) reutiliza muchos de los motivos poéticos empleados con anterioridad, pero de forma sorprendente:

I asked a blind man the way east,  
because I’d not seen him,  
not looked before asking.  
He smiled, and walked on,

sure of his felt way,  
silent.

El poema recuerda a los relatos épicos, en los que los héroes preguntan por su destino y piden consejo a los oráculos sobre su futuro. La paradoja reside en que estos héroes, a pesar de todos sus dones, se ven abocados a pedir ayuda a personas marcadas por una existencia calamitosa debido a su ceguera, aunque con extraños poderes que beneficiarán a estos triunfadores. Desde la oscuridad de sus cuchitriles, estos seres míseros ayudan a que estos héroes sigan siéndolo. En el poema, el hablante poético pregunta una indicación a alguien, sin fijarse en sus ojos. El precio de esta acción reside en descubrir que ha pedido ayuda a quien probablemente la necesite más que él. Se establece un contraste entre la seguridad del ciego al dirigirse a su lugar de destino, y la sensación de desorientación de quien goza de la visión.

En definitiva, en los poemas anteriores la existencia de estos individuos se codifica como perteneciente a un orden distinto de la vivida por los seres humanos videntes. Se muestran dotados de la capacidad de saberse conducir por el terrero donde se desarrolla la existencia con mayor seguridad que quienes pueden ver. Este hecho asombra a la poeta una y otra vez, incapaz de averiguar de dónde surge esa seguridad que los caracteriza.

En “Fear of the Blind”, la poeta analiza personas ciegas, pero hay otros poemas donde esta ceguera se expresa de forma transitoria, causada por fuertes impresiones vividas por el individuo. En estos casos, la irracionalidad también se apodera de los versos, donde la voz poética manifiesta una serie de trastornos físicos y psicológicos. El fragmento poético siguiente se titula “The Seeing” (P67: 235-236; en SD), y constituye la segunda parte del poema “Two Variations”:

Hands over my eyes I see  
blood and the little bones;  
or when a blanket covers  
the sockets I see the  
weave; at night the glare softens  
but I have power now



to see there is only gray  
on gray, the sleepers, the  
altar. I see the living  
and the dead; the dead are  
as if alive, the mouth of  
my youngest son pulls my  
breast, but there is not milk, he  
is a ghost; through his flesh  
I see the dying of those  
said to be alive, they  
eat rice and speak to me but  
I see dull death in them  
and while they speak I see  
myself on my mat, body  
and eyes, eyes that see a  
hand in the unclouded sky,  
a human hand, release  
wet fire, the rain that gave  
my eyes their vigilance.

La voz lírica representa a una madre vietnamita que ha perdido a sus cinco hijos pequeños a manos de soldados estadounidenses. Este sufrimiento se ha transformado en trastornos de orden perceptivo visual. El poema comienza con la confesión de las imágenes que percibe al taparse los ojos con las manos. En concreto, esta mujer ve la sangre y los huesos de sus hijos. Igualmente, cuando una manta le cubre la cuenca de los ojos, la vietnamita es capaz de ver el tejido a través de sus párpados. La noche parece dar tregua a la visión patológica de esta madre: “at night the glare softens”. Sin embargo, el desorden consiste en una suerte de poder para percibir la realidad en escalas de gris, sin color alguno, y sólo para observar a los dormidos y el altar.

Se produce una confesión de las visiones que su mirada percibe. Sus ojos alcanzan a ver a los vivos y a los muertos: “I see the living / and the dead”. La realidad percibida está completamente desordenada, puesto que los vivos parecen estar muertos y los muertos, vivos. Esta madre percibe cómo su hijo pequeño asesinado intenta mamar de sus pechos ya sin leche, pero mantiene la cordura para discriminar que sólo se trata de un fantasma. No obstante, la voz poética también observa a los vivos, que no hacen sino morir poco a poco. Sus actividades son comer arroz y hablarle a ella: “but I see dull death in them”. Esta visión terrorífica que la

mujer tiene también goza de carácter reflexivo, dado que ella puede verse en su colchoneta. La percepción que la voz lírica contempla de sí misma es la siguiente: “I see myself on my mat, body and eyes, eyes that see”. El sujeto poético acusa una visión muy potente que alcanza todo. El motivo de esta visión proviene de la lluvia abrasadora que es el napalm. Dirigido por la mano de una persona, este fuego quemó sus párpados de tal forma que sus ojos se han convertido en vigilantes eternos.

El sujeto poético parece haber perdido su naturaleza humana y haber alcanzado un nivel superior. Esta capacidad anómala para ver la convierte en un ser supremo, un espectador ya no humano que da testimonio de las injusticias que profanan el tejido universal. En este pequeño monólogo dramático se comprueba la teoría de Jean M. Hunt: “the strong primary colors of the earlier poetry are absent, nor does a closer look show that the gray is really a compound of many hues” (Hunt, 1969: 177). De hecho, los colores brillantes que enlucen la escena poética de “Tenebrae”, se transforman en las percepciones de las víctimas como “gray on gray”.

Desde el descubrimiento de una pequeña fracción de la red cósmica, donde se erige la figura misteriosa de una madre sin párpados que vigila la existencia de los vivos y los muertos al margen del espacio y del tiempo, Levertov explora de nuevo la ceguera. Otros territorios y misterios descubren en esta ocasión la presencia de la ceguera escondida en el interior de seres videntes. “Uncertain Oneiromancy” (SW: 4), cronológicamente el último poema que Levertov dedicó a esta extraña figura, abre un nuevo acercamiento a la consideración de esta patología sensorial. Ya desde su título, el poema apunta hacia la imposibilidad de conocer el significado del sueño:

I spent the entire night leading a blind man  
through an immense museum  
so that (by internal bridges, or tunnels?  
somehow!) he could avoid the streets,  
the most dangerous avenues, all the swift  
chaotic traffic ...                    [...]

As he could perceive nothing,  
I too saw only the obstacles, the objects  
with sharp corners; not one painting, not one carved  
credenza or limestone martyr.      We did at last  
emerge, however, into that part of the city  
he had been headed for when I took over;

he raised his hat in farewell, and went on, uphill,  
tapping his stick. I stood looking after him,  
watching as the street enfolded him, wondering  
if he would make it, and after I woke, wondering still  
what in me he was, and who  
the *I* was that took that long short-cut with him  
through room after room of beauty his blindness  
hid from me as if it had never been.

El sujeto poético cuenta un extraño sueño que ha tenido durante toda la noche. La voz lírica cuenta que el sueño consistía en guiar a un ciego por un atajo que discurría por un museo muy grande, con el fin de evitar los peligros de las calles. Sin embargo, este rodeo se torna un viaje complicado también, puesto que había muchos obstáculos que dificultaban el camino. La voz poética sólo podía atender a su labor de guía, pero no pudo contemplar las obras de arte expuestas en el museo. Cuando este recorrido alternativo termina y el ciego por fin ha llegado a la parte de la ciudad a donde se dirigía, se despide de su guía con un movimiento de su sombrero, y se aleja guiado por su bastón. Cuando el sujeto poético despierta se pregunta por el sentido del sueño, y se pregunta por estos dos personajes que recorren los pasillos laberínticos de su sueño, como partes escindidas de su interior. Qué parte de este sujeto era el ciego y qué parte de él era este guía que no percibió ninguna obra de arte por la presencia del ciego. En definitiva, el guía que hay en su interior se vuelve ciego hacia la presencia del arte debido a la otra parte ciega a la que acompaña.

En este caso, la ceguera se instala en el interior del sujeto poético. La ceguera se conforma como una parte del interior del sujeto del poema, no como una presencia independiente de su ser interno. Esta ceguera provoca que el sujeto no aprecie la belleza contenida en un inmenso museo. Esa parte de su interior huye de la realidad exterior, aunque una vez protegida por el museo, tampoco puede apreciarlo. Se trata de una sección de su interior poco adaptada a cualquier medio.

Matilde Martín González (2000) analiza la subjetividad y la visión poética en la obra de Levertov. Una de las conclusiones fundamentales del trabajo reside en que la identidad no es una dimensión humana estática, sino dinámica. Según Martín González expone:

Levertov's poetry exhibits the transitoriness of life itself, the contingency of human nature, subjected to the changes that external reality certainly enforces. By the same token, life is an endless discovery and so is poetry for her: a constant effort to find the inherent qualities of language. From this perspective, life, work and subjecthood yield multiple and different accounts of the same physical person, which doesn't mean that the subject is necessarily absurd or unreliable, but rather the contrary. Precisely because human nature partakes of an unsettled and shifting condition we cannot attain a unified self-consciousness but a provisional sense of one's identity (Martín González, 2000: 382).

En definitiva, la identidad poética adquiere distintas apariencias y capacidades que llegan, incluso, a sorprender a los sujetos que tienen voz en la poesía de Levertov. En el poema "Uncertain Oneiromancy", el sujeto se queda fascinado por el descubrimiento reciente de una dimensión interior donde existe la ceguera. De igual modo, "The Seeing" muestra la evolución en las capacidades identitarias de un personaje poético.

Tras estos dos poemas en los que Denise Levertov aborda la existencia de la ceguera, por un lado como consecuencia de un sufrimiento indescriptible, que deriva en una patología que eleva la naturaleza del ser humano a un orden supremo, y por otro como una parte interna del ser humano que alberga características propias de la ceguera, la poeta continúa un estudio de la naturaleza de esta carencia. Levertov desarrolla un nuevo acercamiento a estas fascinantes figuras en "For the Blind" (LF: 94), donde la voz lírica procede de un ciego:

Listen: the wind in new leaves  
whispers, smoother than fingertips,  
than floss silk smoothing through fingertips...

When the sighted  
talk about *white* they may mean  
silence of sullen cold, that winter—  
no matter how warm your rooms  
—waits with at the door.  
(Though there's another whiteness,  
more like the weightlessness of a flake of snow,  
of a petal, a pine-needle...)

When they say *black* they may mean the persistence  
of cold wind hopelessly, angrily,  
tearing and tearing through leafless boughs.

(Though there's another blackness,  
round and full as the notes of cello and drum...)

But this:  
this lively, delicate shiver  
that whispers itself caressingly  
over our flesh  
when leaves are moist and small  
and winds are gentle,  
is green. Light green. Not weightless,  
light.

Se podría decir que este poema ofrece la respuesta sabia del oráculo que quedaba en suspenso en “Consulting the Oracle”. El sujeto poético es un invidente que describe los colores blanco, negro y verde. Las sinestesias y las asociaciones inesperadas informan el paisaje poético. El poema está organizado en cuatro estrofas de diferentes dimensiones. La primera estrofa comienza con un imperativo: “listen”. De estos versos se desprende el sonido del viento susurrando entre las hojas aún tiernas de los árboles. Esta imagen se ve acompañada de la recreación auditiva de la escena a través de sonidos fricativos sordos y sonoros y aproximantes. La estrofa sólo apela a una situación de manera auditiva.

A continuación, el sujeto poético desvela su ceguera: “when the sighted / talk about *white*”. El invidente intenta descubrir el significado de la palabra *blanco*. La imagen acústica de “white” recibe un énfasis inusitado, puesto que sólo ésta ofrece pistas al ciego acerca de la realidad a la que se refiere. La recreación de /wait/ cristaliza en una situación multisensorial, donde dominan las percepciones de orden táctil y sonoro. Tanto en la descripción de blanco como de negro, el ciego ofrece dos descripciones alternativas de ambos colores. En el primer caso, el ciego asocia la estación climática del invierno con el color. Se trata de un invierno silencioso, que parece apostarse en el umbral de las casas. Esta situación se asocia con la ausencia de sonidos y con un frío hosco, poco agradable: “silence of sullen cold”. Esta descripción de “white” sólo es parcial, puesto que los paréntesis abren una nueva posibilidad a este color. El ciego se expresa con total seguridad acerca de ese otro significado: “though there's another whiteness”. Ese otro blanco es la levedad de

elementos provenientes de la naturaleza de tactos diversos: un copo de nieve, un pétalo o una pinocha. Esta segunda descripción del color resalta la percepción física de estos elementos sobre el cuerpo del ciego, como objetos casi inapreciables por su liviandad y pequeñez.

La estrofa siguiente trata de describir la calidad del color negro en clave sensitiva. Pese a la oposición lógica existente entre blanco y negro, el primero es la suma de todos los colores del halo de luz solar y el segundo es la ausencia de luz, el sujeto poético no relaciona de forma opuesta ambos colores. Al igual que hiciese con el color blanco, la descripción del negro se basa en la evocación sonora de la palabra /blæk/. En ambos casos, los sonidos plosivos sordos /t/ y /k/ se asocian con el frío. El color negro describe el viento frío golpeando insistente en las ramas desnudas de los árboles. La violencia del céfiro provoca la rotura de esas ramas, que crujen al igual que la palabra “black”. La negrura alternativa que ofrece el sujeto construye la percepción auditiva del sonido procedente de las cuerdas de un chelo o de la piel de un tambor. Se trata de notas redondas, es decir, de sonidos mantenidos de forma prolongada.

Los sonidos plosivos sordos predominan en las descripciones de los paisajes dominados por el blanco y el negro. Al igual que los sonidos sordos imperan en la pronunciación de las palabras “black” y “white”, las escenas descritas bajo estas tonalidades mantienen los mismos sonidos: “cold”, “winter”, “matter”, “waits”, “flake”, “petal” y “pine-needle”. Estas palabras contienen sonidos plosivos sordos, cuya producción las vincula con los sonidos de la palabra “white”. De igual forma, los sonidos procedentes de “black” obtienen respuesta similar en las palabras que describen el fenómeno de la negrura: “cold”, “hopelessly”, “tearing and tearing”, “boughs”, “notes”, “cello” y “drum”.

A pesar de la belleza de los versos previos, la última estrofa alcanza el clímax poético. Éstos apuntan hacia el comienzo del poema, logrando así un poema perfecto de estructura circular. Un nuevo vocativo seguido de dos puntos dirige la atención poética al hecho descrito inicialmente: “But this”. El pronombre demostrativo deíctico desempeña la función de señalar la presencia de un fenómeno inmediato y

cercano al sujeto poético. Este vocativo, junto con el que inaugura el poema, sitúa el color verde mucho más cerca de la experiencia del hablante y del lector que los escenarios evocados mediante el blanco y el negro.

La recreación sonora del paisaje poético reincide, por tanto, en el sonido de las hojas nuevas agitadas por el viento. Los últimos versos del poema retoman también las descripciones previas. Según el hablante ciego, no se debe confundir la levedad del color blanco con la claridad del verde. Este color, al igual que los otros ya descritos, se asocia con una situación multisensorial: el verde es la suavidad con la que soplan los vientos sobre las hojas nuevas aún tiernas y pequeñas. Más aún, el verde se describe como ese suave rumor percibido en la propia piel del sujeto. La dimensión sonora de la palabra “green” carece de sonidos sordos, muy al contrario, /g/, /r/ y /n/ son sonidos sonoros cuyo punto de articulación sitúa la producción de esta palabra en la zona velar del aparato fonador. La pronunciación de esta palabra realiza un movimiento desde la zona velar de la boca hacia el interior del cuerpo del hablante, hacia la zona nasal. Sin embargo, las palabras “white” y “black” sitúan su punto de articulación en una zona más frontal del aparato fonador, debido a la zona articuladora de las vocales que las componen.

La repetición de patrones ideológicos y sintácticos otorga al poema un halo de exhaustividad en la descripción. El sujeto poético produce un discurso cuyas estrofas centrales coinciden en lo fundamental. Ambas comienzan con una oración subordinada temporal, y articulan una idea semejante: cuando los videntes hablan sobre uno de estos dos colores. Acto seguido, la oración principal se repite en ambos casos: “they may mean”. En las dos estrofas se ofrece una segunda descripción alternativa: “though there’s another”. Las estrofas inaugural y final también mantienen un estrecho parecido. Ambas comienzan con una llamada de atención al lector. En el primer caso, se trata de un apelativo que incita a poner en práctica el sentido del oído. En el segundo, estas dos palabras (“but this”) emplazan al lector para que asista a la manifestación del color verde. La palabra “this” alude sin ambages a la inmediatez, a la presencia, a un fenómeno experiencial anclado en percepciones táctiles y auditivas: la brisa suave que envuelve los cuerpos de los individuos que presencian la manifestación del verde, el tacto de las hojas aún no

sólidas por completo, la sensación de frescor que produce tocar estas yemas. La exhibición del proceso de percepción táctil se revela mucho más amplia y compleja que la percepción auditiva. El sentido del tacto abarca incluso parte de la manifestación sonora: “delicate shiver / that whispers itself caressingly / over our flesh”. El sujeto poético percibe este suave temblor gracias al ligero rumor que las hojas emiten. Sin embargo, este susurro se transmite fundamentalmente a través de las vibraciones de las hojas sobre la piel del hablante invidente. El susurro del viento en las ramas se puede percibir en estos versos mediante la aliteración de sonidos fricativos como /s/, /f/, /f/ y /v/.

Asociaciones inesperadas emergen de los versos del poema. El peso de los objetos se asocia con la oscuridad, mientras que la ligereza se asocia con la luz. El frío se asocia con estados de ánimo violentados. Los colores negro y blanco se asocian con la presencia continuada de fenómenos atmosféricos, mientras que el verde muestra una situación finita, concreta y puntual. Estos colores complementarios se asocian con estados de ánimo negativos. El blanco se asocia con la tristeza “sullen” y el negro con el enfado: “hopelessly” y “angrily”. Sin embargo, el verde despierta sentimientos más positivos, como son muestras de amor y cariño: “lively”, “delicate”, “caressingly” y “gentle” evocan una actitud más distendida, un talante humano más en consonancia con la celebración de la existencia propuesta por Levertov en su obra poética. Asimismo, la oposición de los colores blanco y negro reside en la codificación del primero como un silencio intenso persistente, y del segundo como un crujido insistente en las ramas de los árboles. Tanto uno como otro dan muestras de estados anímicos intranquilos y molestos, mientras que la recreación del verde se realiza en parámetros diametralmente opuestos: el sonido discreto y un talante más festivo y alegre describen este color.

Levertov realiza este ejercicio poético con el fin de explorar la forma de acceder al conocimiento que un individuo invidente lleva a cabo para ordenar la realidad en su mente. No obstante, la poeta mantiene esta suerte de admiración y de curiosidad ante la presencia, siempre orientada, de personas ciegas en la abrupta geografía física del mundo. El poema titulado “Blind Man’s House at the Edge of the Cliff” (H&T: 22; en DH) evidencia un salto importante en la comprensión de la



poeta del fenómeno de la ceguera y de sus consecuencias sorprendentes en el tejido universal:

At the jutting rim of the land he lives,  
but not from ignorance,  
not from despair.  
He knows one extra step from his seaward  
wide-open door would be  
a step into salt air,  
and he has no longing to shatter himself  
far below, where the breakers  
grind granite to sand.  
No, he has chosen a life  
pitched at the brink, a nest on the swaying  
tip of a branch, for good reason:

dazzling within his darkness  
is the elusive deep horizon. Here  
nothing intrudes, palpable shade,  
between his eager  
inward gaze  
and the vast enigma.  
If he could fly he would drift forever  
into that veil, soft and receding.

He knows that if he could see  
he would be no wiser.  
High on the windy cliff he breathes  
face to face with desire.

El poema está organizado en tres estrofas de longitud disimilar. Los primeros tres versos introducen al lector en la situación. A continuación, la primera estrofa expone los motivos que llevan a un invidente a habitar un lugar tan insospechado. El acercamiento del sujeto poético a la persona ciega y la indagación en su existencia destilan admiración y enaltecimiento. La evolución desde el miedo irracional del primer poema resulta indiscutible.

El sujeto poético se refiere de manera constante a una persona ciega como “he”. El poema comienza con un hipérbaton en el primer verso: “at the jutting rim of the land he lives”. La presentación alterada de esta situación connota que no se trata de un fenómeno habitual. En primer lugar, el lector tiene acceso a un espacio

geográfico abrupto y peligroso. En segundo lugar, sabe que alguien ciego habita allí. Los motivos por los que este hecho ocurre no se deben, como explica el sujeto, ni a la ignorancia de este individuo ni a su desesperanza. El sujeto poético se configura como un narrador omnisciente que conoce los pensamientos de su objeto de atención lírica. El ciego es buen conocedor de los peligros que entraña vivir en lugar tan bello y tan terrible como un acantilado: “one extra step from his seaward / wide-open door would be / a step into salt air”. Este precipicio con vistas al mar se conforma como una puerta abierta hacia el mar, pasillo con escalinatas donde se pasa del elemento sólido de la tierra, al líquido del agua marina, pasando por rellanos de aire salado. El sujeto expresa los deseos del invidente morador de estas alturas: no pretende seguir los pasos del granito desecho en arena. La decisión que el ciego ha tomado de vivir en un plano tan vertiginoso es una opción elegida por él de forma consciente: “he has chosen a life”.

La segunda estrofa expone el motivo que guía los pasos vitales del ciego hacia un lugar tan inseguro y frágil al borde del vacío. Un nuevo hipérbaton inaugura estos versos. El sujeto y el atributo de la oración se intercambian: “dazzling within his darkness is the elusive deep horizon”. Dos ejes de ordenadas distintos se entremezclan en este verso dislocado. La luz y la oscuridad presentes en el interior del ciego se complementan con la lejanía de los límites de la red y la profundidad del abismo que se abre a los pies del acantilado. En definitiva, se borran los límites entre el interior y el exterior de la existencia de este ser sin visión. “Here” apunta de forma palmaria a esta zona de solapamiento entre el individuo y la realidad que lo envuelve. El adverbio en cuestión dirige la atención poética hacia el punto de esta tierra amenazante, donde confluye sin obstáculos la mirada deseosa del interior del ciego con el enorme enigma universal que se arremolina en este vacío. Las ansias de conocimiento de este ser, objeto de escrutinio poético, lo colocan en un lugar superior, elevado por encima de las miradas ciegas de otros individuos con mentes dormidas, como los protagonistas de “Tenebrae”. Esta extraña confluencia de contrarios se expresa mediante una paradoja: “palpable shade”. La reunión de estos elementos irreconciliables da lugar a un fenómeno imposible, a una sombra, una oscuridad que adquiere la solidez suficiente para ser percibida por el tacto. El velo es una nueva imagen que simboliza esta reconciliación, al permitir la deriva aérea del

cuerpo físico del ciego sobre el vacío del acantilado. El velo ofrece la resistencia propia de la nueva solidez adquirida, a la vez que se muestra huidizo y se retrae de forma progresiva en el aire salado.

La estrofa que cierra el poema, sin duda ofrece una evolución en esta búsqueda vital poética que Levertov desplegó: “he knows that if he could see / he would be no wiser”. El conocimiento del ser humano no reside en la capacidad de ver, sino en el anhelo fehaciente de percibir la entidad macrocósmica fusionada con la visión del microuniverso que significa la existencia del hombre. Sin embargo, la última oración cierra este magnífico poema en una altura poética semejante a la del acantilado. En las alturas de esta cumbre elevada, el ciego “breathes / face to face with desire”. El ciego se enfrenta a sus propios deseos y toma del universo aquello que necesita, para incorporarlo a su propia existencia. El azote del viento se oye en el verso, en los sonidos fricativos sordos y sonoros de “breathes”, “face”, “with” y “desire”: /ð/, /f/, /s/.

La disposición de los versos en la página lleva al lector de forma constante hacia un acantilado poético. Los versos más prolongados sobresalen por encima de otros más discretos, de tal forma que el lector, a medida que va recorriendo los versos con la mirada, cae una y otra vez en el precipicio del poema. Desde el miedo prístino que dominaba los versos desbocados de “Fear of the Blind”, en este poema Levertov ha llegado a la comprensión del papel que desempeña la existencia de personas ciegas, dotadas de capacidades perceptivas distintas a las habituales en el esquema universal.

\* \* \*

La concepción de Denise Levertov sobre la importancia de los sentidos y de la actitud de contemplación del ser humano hacia la realidad se perfecciona con la reconciliación en su poética de los problemas que dificultan la existencia en el universo. Levertov consigue integrar en su poética la existencia de la dimensión más inhumana del hombre cuando utiliza metáforas que ilustran las catástrofes, la muerte, la destrucción y la crueldad de la que es capaz el ser humano, basadas en el mal

funcionamiento de los órganos perceptivos. Los sentidos embotados, adormecidos, incapacitados para cumplir su función son el síntoma evidente de que no exista armonía en el universo y que, en su lugar, la existencia en la geografía cósmica se torne dura, cruenta y difícil. Esta situación da muestras de la importancia crucial que tienen los sentidos como *el* medio del que dispone el ser humano para relacionarse con la realidad. Si el mecanismo falla, la relación no es posible y la interferencia en la conexión de la red cósmica da lugar al sufrimiento. Por tanto, el cuerpo se constituye como el órgano de percepción y de relación con la realidad. Esto se observa de manera especialmente clara en los poemas de amor, donde los amantes conocen a su amado sólo a través del cuerpo. Sin la presencia del cuerpo del amante, el organismo deja de percibir con normalidad y experimenta sensaciones de claustrofobia, de ahogo y de angustia. Igualmente, la poeta, fascinada por la posibilidad de llevar una existencia privada del sentido de la visión, profundiza en la naturaleza de la ceguera. A pesar de ser un sentido primordial para la poeta, sus versos ponen de manifiesto que la falta de visión significa estar dotado de una forma de conocimiento superior, incluso emparentada con la divinidad. El conocimiento más auténtico, según Levertov ha mostrado en sus versos, se codifica en la aprehensión de la realidad a través de los procesos fisiológicos más prosaicos. Respirar, moverse, beber y comer, entre otros, son mecanismos que dotan al ser humano de una capacidad inusitada para conocer la realidad y para sentirse parte de ella. La sensación de conexión con el torrente energético del ser humano pasa por llevar a cabo estos actos utilizando de forma equilibrada el uso de la capacidad racional del hombre. En definitiva, Denise Levertov estima que el ser humano debe aprender a utilizar su inteligencia con sentido común, en equidad con la capacidad de sentir.

## **CONCLUSIONES**

---

---

Denise Levertov ha demostrado ser testigo fiel durante 74 años de la maravilla implícita en la existencia del ser humano, así como de la constatable impronta de éste sobre la realidad. Fiel a esta vocación, la poeta ha dejado huellas indelebles en las letras inglesas a la hora de reflejar, desde su personalidad, los procesos fundamentales de la vida humana y el lugar privilegiado que ocupan en el mundo. La extensa obra de Denise Levertov comprende una visión fuertemente engarzada con la naturaleza y sus ciclos vitales, con la convivencia entre la vida humana y la no humana, prestando especial atención a la ineludible tarea del arte y, por ende, del poeta en su tarea de desvelar los patrones cósmicos.

En los capítulos precedentes, he querido demostrar que la percepción sensible adquiere una importancia cardinal en la producción poética de Levertov. La poética, la ética y la estética de esta poeta dependen de forma clara de la atención sensorial a la realidad. De ahí que haya pretendido dejar constancia del protagonismo de los

procesos perceptivos en el conocimiento humano, y de la preocupación poética de Levertov por los fenómenos cognoscitivos evidenciada en su obra. Se puede afirmar sin reservas que el pensamiento levertoviano trata los procesos perceptivos como un medio para alcanzar el conocimiento desde el aquí y el ahora, hasta cobrar dimensiones trascendentes. También es, claro, un fin en sí mismo, que permite al individuo incorporar la realidad a su propia existencia y aprehender en su organismo el mundo que le rodea. El proceso de conocimiento del ser humano requiere la capacidad de olvidar las percepciones, para vivirlas repetidas veces a lo largo de la existencia, sin que éstas pierdan su frescura. Así, he intentado explicar que la teoría poética levertoviana está enraizada en la percepción tanto de la realidad como de la obra de arte en sí. De esta forma, Levertov desarrolla mecanismos poéticos que llamen la atención sobre los procesos perceptivos que tienen lugar en el espacio lírico.

La ética levertoviana hace uso de la percepción como forma de acercamiento a la presencia del otro en el mundo, expresando la necesidad imperiosa de ejercitar la capacidad única en el hombre de la empatía. El proceso empático consiste en identificarse con el estado mental y afectivo del otro, pero también en utilizar la imaginación para recrear en el propio organismo las sensaciones físicas vicarias.

La estética desarrollada por Levertov en su obra radica en la utilización del espacio poético como un microcosmos donde se recrea el retazo del universo descubierto por la poeta. La ausencia de leyes métricas establecidas y la disposición en la página de recursos visuales, auditivos y táctiles regeneran el paisaje lírico poema tras poema. La utilización de la forma orgánica pone el acento en la entidad del poema como un organismo vivo, sujeto a procesos de transformación y de evolución constantes, sin un patrón de comportamiento fijado por las leyes métricas, sino por esas mismas reglas que justifican y mantienen la vida en el universo. Se justifica, de esta forma, la independencia del poema con respecto a su creador. El poema, al igual que cualquier ser vivo, es portador de energía cósmica que se transmite en el acto de la lectura o la recitación.

En definitiva, mi principal empeño ha consistido en demostrar que la percepción vertebró la poética desarrollada por Denise Levertov, con independencia

de la orientación temática de su producción. Espero haber justificado la necesidad de abordar la enorme aportación de la poeta desde este nuevo eje y haber expuesto con claridad los rasgos perceptivos que dan unidad y coherencia a su quehacer poético.

El cálamo de Denise Levertov describe el universo como una entidad que abarca la totalidad de las existencias. El cosmos está constituido por una malla de conexiones energéticas que produce cambios constantes en la geografía terrestre y en todos los seres que la habitan, determinados por el paso del tiempo. El movimiento provoca pautas de cambio en la realidad, reveladoras de las leyes que rigen el universo. Sólo la atención permanente ofrece pistas al ser humano de estos “open secrets”, desvelados únicamente a quienes consiguen el objetivo de “know and forget” de forma cíclica durante sus vidas. La existencia del hombre depende de manera directa de dicha conexión con la energía universal, que mantiene al cuerpo humano activo como si se tratase de una marioneta.

Los cuatro elementos fundamentales en la naturaleza reciben una atención especial en los versos de Levertov, junto con otras metáforas importantes relacionadas con ellos. El agua, codificada en distintas versiones como el pozo, la fuente, el arroyo, el lago, la laguna, el río y el océano, adquiere diversos sentidos. Su significado, en cualquiera de sus manifestaciones, siempre resalta procesos naturales y se identifica con el poder de la imaginación del ser humano. Igualmente, el pensamiento y la conciencia del hombre se equiparan con el movimiento incesante del agua. En otras ocasiones, se enfatiza la existencia de distintas dimensiones dentro de esta tercera dimensión, al usar la duplicidad que brinda el reflejo del agua, parecida al umbral que abre un espejo a otros mundos. La recreación del sonido del agua en la fuente, el murmullo del arroyo, los movimientos rápidos de la corriente y el frescor de la orilla son, de esta suerte, las percepciones que acompañan siempre a estas metáforas.

El elemento tierra también toma forma en su poesía como arena, roca, montaña y polvo. Estos símbolos representan distintos estadios dentro del proceso natural evolutivo. Sus espacios poéticos insisten en el carácter cambiante del paisaje geográfico. Al final del proceso, todo se ha convertido en polvo. La imagen poética de estas finísimas partículas es extremadamente valiosa, puesto que es el fruto de la



transformación última. Éste, por insignificante que parezca, forma parte del proceso que tiene lugar en el universo vivo. La vista del sujeto poético y la del lector perciben el color de la tierra o el tacto de la arena, de la roca y del polvo. También el olor de la tierra mojada por la lluvia hace de la percepción de este elemento una experiencia única para el ser humano.

El elemento aire se identifica en los versos levertovianos con los vientos y con el oxígeno que respira el ser humano. La agitación constante de los objetos del paisaje, a causa del viento, concuerda con el movimiento permanente del universo y de la vida en la tierra. El viento produce frescor en el cuerpo humano, despierta los sentidos aletargados de los sujetos poéticos, y trae nuevos olores y perspectivas. El aire se respira y, de esta manera, parte de la naturaleza se adentra en el cuerpo del ser humano, y se transforma en él. El olfato, la respiración y la percepción del movimiento en el tacto se revelan como procesos fisiológicos fundamentales relacionados con este elemento.

Por último, el elemento fuego adquiere diversas representaciones. La luz procede del sol o de la luna, en contraste con la oscuridad de la noche. Los amaneceres y los atardeceres dan cuenta del paso del tiempo y sirven de transición entre la iluminación y su ausencia. Del mismo modo, el calor y el frío se relacionan con el día y la noche, es decir, la luz y la oscuridad. También la compañía y la soledad se asocian con la fertilidad y la muerte, relacionadas estrechamente con imágenes poéticas de luces brillantes y sus ausencias. El sentido del tacto y de la vista dan fe de estas situaciones. Las imágenes brillantes se establecen como símbolos de la inspiración, de la iluminación repentina conseguida al percibir un retazo del esquema universal.

Denise Levertov despliega un sinfín de imágenes y metáforas que profundizan en su propia filosofía sobre la existencia humana. El hombre se compone de mente y corazón, de razón y de emociones. El desequilibrio entre ambos tiende a imponerse en su vida, porque el hombre escucha más a la parte lógica que a la sentimental. El ser humano se ha equivocado en esta elección, porque ha fallado a su propia naturaleza. Cuando decide de esta forma, se coloca en una situación inferior con respecto a la de seres naturales como los animales y las plantas.

Sin embargo, el hombre es superior a otros seres en su capacidad única de ponerse en el lugar de los otros. La empatía le permite acercarse a la realidad con reverencia y alabanza. Esta facultad acerca la diferencia existente entre el sujeto y la comunidad, entre lo cotidiano y lo excepcional, entre lo propio y lo vicario. La empatía elimina barreras, rompe espejos, acaba con la amargura existente en la sociedad actual y favorece una catarsis necesaria para acceder a una vida digna.

La metáfora del peregrinaje en la obra poética de Levertov goza de un lugar prominente. Dicha peregrinación del ser humano consiste en el caminar constante por los caminos de la vida. Este movimiento tan básico enlaza con el cambio propio del cosmos. El ser humano ha de respirar, de digerir alimentos, de beber líquidos, etc. durante su deambular, para así incorporar la energía que el universo le brinda a sus movimientos propios, tan necesarios para la vida. En definitiva, el caminar y los demás fenómenos de transformación recrean el proceso de la evolución y del cambio de la existencia universal. El peregrinaje en ocasiones se convierte en un camino recorrido “from grief to grief, from love to love”. Con ello, el trayecto aglutina las experiencias vividas durante toda una vida.

La poeta se mantiene en el umbral de una poesía metafórica y metonímica, como expresaba con acierto Diana S. Collecott. La poesía de Levertov no pertenece del todo a la tradición de Eliot ni tampoco a la tradición de Williams. La poeta se establece en una posición idiosincrásica, plena y consciente, desde donde escribir versos auténticos, en el sentido de que responden por completo a su ética y a su estética personales. La poesía escrita por Levertov hace un uso propio de las imágenes y de las metáforas, que si bien son seguidoras de una tradición literaria innegable, aparecen adaptadas a una concepción muy particular de la poesía y de la vida.

Otros símbolos como el espejo, mencionado unas páginas antes, adquieren un valor poético excepcional. El espejo se conforma a la vez como obstáculo y como medio de acceso a otras dimensiones. Refleja la realidad o la hace extraña a los ojos del sujeto poético, a la vez que permite el acceso a otras dimensiones. Lo divino y lo humano quedan de este modo prendidos en la imagen del espejo, al igual que lo uno y lo diverso. El espejo condensa en su propia presencia los contrarios existentes en el

universo. Ofrece el umbral para acceder a otros terrenos, a la divinidad, o a la multiplicidad, desde una posición segura, ordinaria y única.

Las existencias no-humanas más significativas en la poesía de Levertov suelen ser los árboles y los perros, como símbolos de conciencias superiores, aunque no racionales. Su existencia se configura en forma de vidas vividas de manera más auténtica que la del ser humano, al permanecer atentos al equilibrio entre razón y corazón. Igualmente, hay entidades divinas que merodean por los espacios cotidianos del ser humano, sin que éste se percate de su presencia. En un momento dado, estos seres interfieren en la vida del hombre para ejercer una fuerza violenta sobre él, acto fundamental que lo obliga a tomar conciencia de las normas cósmicas que rigen el universo, y que el individuo contradice con su apatía. Estos actos violentos pasan necesariamente por la experimentación de la inmediatez de la realidad a través de los sentidos.

Las patologías producen un corolario de destrucción y de muertes evitables. La falta de empatía, la ausencia de equilibrio interno, la alteración de los procesos naturales de movimiento, digestión y respiración, la falta de atención intensa a la realidad inmediata provocan grandes catástrofes, que trascienden la existencia del individuo y alcanzan a la comunidad humana y al cosmos en general.

El amor también se configura como una patología, provocada por la separación de los cuerpos de los amantes. La oscuridad domina los espacios líricos donde el sujeto se encuentra solo y aislado del ser amado. La luminosidad inunda las escenas de encuentros sexuales, junto a una recreación sensorial espectacular. La realidad vuelve a ser percibida con intensidad y nitidez en el encuentro amoroso.

La investigación de la ceguera parte de la desconfianza y el miedo. Sin embargo, desemboca en la profundización de los mecanismos exploradores de la existencia que es propia del ser invidente. Finalmente, la poeta supera todos los obstáculos que lo marcaban como un ser peligroso, subversivo y desubicado en la red universal. El gran logro de Levertov reside en haber sido capaz de poner en valor la existencia misteriosa de un ser semejante, aunque distinto, de haber superado las

trabas que despertaban la sensación de amenaza, y haber conseguido comprender los entresijos experienciales de un ser carente de visión.

Existe una relación muy estrecha entre el camino de la fe y el camino del arte. Para Levertov, en ocasiones, el arte lleva hacia la fe. La poeta siente que su fe se reafirma al establecer analogías entre la fe y el arte. Tanto uno como otro deben atender de manera prioritaria a la experiencia perceptiva. No en vano, las imágenes que identifican al poeta se representan como animales susceptibles de regenerar la vida.

La forma orgánica impera en los versos levertovianos. El contenido de sus poemas no es concebible sin las formas que contribuyen a crear su significado. El espacio poético adquiere un dominio indiscutible, donde cabe con holgura la organización del universo y las normas que lo rigen, además de su efecto concreto en la geografía poética. El proceso dialógico y la reconciliación de contrarios en el universo dan testimonio del movimiento fluctuante que caracteriza la poesía de Levertov. Para la poeta, el hombre tiene una responsabilidad irrenunciable en el mundo. El ser humano debe subsanar los problemas derivados del lenguaje y de sus acciones, que siempre obtienen una respuesta del universo.

La música brota de la vida, del movimiento propio del universo, del discurrir del tiempo en los seres que moran por el paisaje universal. La poesía de Levertov contempla la música que acompaña la existencia del hombre y la recrea en sus versos. Del mismo modo, la reflexión sobre la vida provoca en el dominio poético múltiples perspectivas, paisajes heterogéneos y coloridos, jalonados por múltiples elementos representativos del orden que gobierna el universo.

Asimismo, la pintura, la fotografía y el cine suscitan una reacción poética en la obra de Levertov. La poeta extiende el poema sobre el espacio de la página de forma parecida a la estrategia mediante la que un pintor distribuye el espacio sobre la perspectiva del lienzo. La descripción de paisajes naturales responde a una mirada consciente de la poeta sobre la realidad, descrito con pinceladas extremadamente finas, definidoras de detalles reveladores y de claroscuros realmente significativos. En otras ocasiones, el realismo de la imagen es tal que el lector se adentra en la

fotografía de una escena de guerra o de un motivo cotidiano. Sin embargo, una de las técnicas mejor empleadas por la poeta radica en la distribución visual del poema en la página, de acuerdo con las leyes orgánicas tan caras a los poetas de Black Mountain. También destaca la técnica verbal, que revela los escenarios poéticos como si una cámara recorriese la estancia. El cine, al final, se adentra en los versos de Levertov, de tal forma que poesía y cine comulgan en el espacio poético, puesto que ambos reflejan el desvelo último del misterio de la vida, al percibir el sujeto poético de forma inesperada la revelación del conocimiento.

El deber del poeta es dar testimonio de los retazos de universo que se desvelan ante él, como una gran red de conexiones, de hebras que conectan a unos seres con otros, de tal forma que los actos de unos revierten en el resto. El poeta es el canalizador y también el catalizador de esa serie de conexiones, puesto que puede sentirlas con más nitidez que otros.

La poeta cree que el lenguaje poético emerge como una destilación del ser. El pensamiento humano se encarna en lenguaje, y éste se dispone en la página, listo para ser leído, degustado, digerido y, finalmente, incorporado a la propia existencia por el lector. El lenguaje a veces oculta la visión, porque se anquilosa, perdiendo frescura y capacidad referencial. Otras veces, el objeto poético dificulta el fluir natural del lenguaje. El mundo visto por los niños y por los místicos se parece mucho al mundo que percibe el poeta. La poesía posee la capacidad de relajar el cuerpo, de distender la actitud violenta y subsanar la falta de comunión con la realidad circundante. Levertov otorga a la poesía tres funciones principales. La primera, como mediadora del conocimiento del hombre con la realidad circundante, con los demás y consigo mismo. La segunda, como despertador de conciencias. Y la tercera, en fin, como mitigadora del estado de ánimo decaído, que mejora al dialogar con los semejantes, y evita a su vez los conflictos bélicos.

El sueño se ofrece como fuente de revelación poética. Éste elimina las barreras impuestas al hombre en la tercera dimensión. El sueño libera una conexión especial y transitoria con un orden superior. En el mismo se funden el detalle realista y la liberación onírica. Esta fusión dota al sueño de la capacidad creativa por excelencia, donde la realidad y la imaginación establecen un diálogo fecundo. La

poeta debe permanecer preparada para escribir en la oscuridad, nada más despertar. El sueño también implica una preparación, un descanso, para vivir intensamente durante la luz del día.

Para concluir, reconoceré que he llevado a cabo este trabajo con el orgullo de saber que aportaba una nueva mirada a los estudios levertovianos, aunque también con la humildad necesaria para comprender que este trabajo sólo ofrece un acercamiento más a la obra de Denise Levertov, complementario de los ya existentes. Hasta donde es posible, he intentado aportar una nueva perspectiva, mi propio punto de vista, sobre el tributo valiosísimo que suponen sus poemas. Sin duda, la labor del crítico carece de sentido si éste no es capaz de entender su trabajo en consonancia y en diálogo perpetuo con las diferentes voces que componen una comunidad internacional. Con este esfuerzo, he querido integrarme dentro del citado grupo humano, de la pequeña comunidad científica que viene pregonando la importancia de la obra de Denise Levertov, así como su significación para las letras anglonorteamericanas.

A mi entender, Denise Levertov merece un puesto de honor en la poesía, no sólo estadounidense, sino universal, puesto que sus versos trascienden lo inmediato y se elevan a un plano distinto, por encima del cotidiano y efímero. Como se citaba en la introducción, la calidad de un poema reside principalmente en dos hechos: la capacidad de sus versos para impresionar al lector y su sentimiento de que éstos alcanzarán un lugar prominente en el futuro. Por tanto, hemos de dar testimonio de que, en nuestra intensa exposición a la misma, la poesía de Levertov subyuga y sobrecoge como ninguna otra que hayamos leído, conmoviendo al lector con el “marvellous crispy sound” de sus versos y sacudiendo su espíritu con la carga existencial de sus escritos.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

---

### **Libros de poesía de Denise Levertov:**

LEVERTOV, Denise (1979) *Collected Earlier Poems 1940-1960*, Nueva York: New Directions Paperback.

\_\_\_\_\_ (1983) *Poems 1960-1967*, Nueva York: New Directions Paperback.

\_\_\_\_\_ (1987) *Poems 1968-1972*, Nueva York: New Directions Paperback.

\_\_\_\_\_ (1975) *The Freeing of the Dust*, Nueva York: New Directions Paperback.

\_\_\_\_\_ (1978) *Life in the Forest*, Nueva York: New Directions Paperback.

\_\_\_\_\_ (1982) *Candles in Babylon*, Nueva York: New Directions Paperback.

\_\_\_\_\_ (1984) *Oblique Prayers*, Nueva York: New Directions Paperback.



- \_\_\_\_\_ (1987) *Breathing the Water*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1993) *A Door in The Hive and Evening Train*, Newcastle upon Tyne: Bloodaxe.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Sands of the Well*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1997) *This Great Unknowing*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1997) *The Life Around Us*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1997) *The Stream & The Sapphire*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Selected Poems*, Newcastle upon Tyne: Bloodaxe.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Selected Poems*, Nueva York: New Directions.
- \_\_\_\_\_ y DIMOCK, Edward C., Jr. (1967) *In Praise of Khrisna. Songs from The Bengali*, Chicago: University of Chicago Press.

### **Libros en prosa de Denise Levertov:**

- \_\_\_\_\_ (1973) *The Poet in the World*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1981) *Light Up The Cave*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1992) *New & Selected Essays*, Nueva York: New Directions Paperback.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Tesserae*, Nueva York: New Directions Paperback.

### **Entrevistas:**

- ANDRE, Michael (1971-1972) "Denise Levertov: An Interview", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 52-67.
- ATCHITY, Kenneth John (1979) "An Interview with Denise Levertov", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 101-108.

- BLOCK, Ed Jr. (1996) "Interview with Denise Levertov", en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 5-15.
- BROOKER, Jewel Spears (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi.
- \_\_\_\_\_ (1995) "A Conversation with Denise Levertov", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 182-189.
- BURROWS, E. G. (1968) "Politics and the Poet: An Interview with Denise Levertov", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 28-34.
- CROUCH, Terrell (1986) "An Interview with Denise Levertov", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 152-163.
- ESTEES, Sybil (1977-1978) "Denise Levertov", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 87-100.
- GISH, Nancy K. (1990) "Feminism, Poetry and the Church", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 171-181.
- HALLISEY, Joan F. (1986a) "Invocations of Humanity: Denise Levertov's Poetry of Emotion and Belief", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 143-151.
- MOFFET, Penelope (1982) "Levertov: A Poet Heeds the Socio-political Call", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 120-122.

- OSSMAN, David (1963) “Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 1-3.
- PACERNICK, Gary (2000a) “Interview with Denise Levertov”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 85-92.
- PACKARD, William (1971) “Craft Interview with Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 35-51.
- REID, Ian (1972) ““Everyman’s Land”: Ian Reid Interviews Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 68-75.
- ROSS, Jean W. (1988) “An Interview with Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 164-170.
- SMITH, Lorrie (1984) “An Interview with Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 135-142.
- SMITH, Maureen (1973) “An Interview with Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 76-86.
- SUTTON, Walter (1965) “A Conversation with Denise Levertov”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 4-27.
- TASSEL, Janet (1983) “Poetic Justice in El Salvador: Denise Levertov Brings Her Poetry and Politics to the Oratorio Form”, en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* (“Literary Conversations Series”), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 123-134.

ZWICKY, Fay (1979) "An Interview with Denise Levertov", en J.S. Brooker (ed.) (1998) *Conversations with Denise Levertov* ("Literary Conversations Series"), Jackson: University Press of Mississippi. pp. 109-119.

### **Estudios sobre Denise Levertov:**

AIKEN, William (1981) "Denise Levertov, Robert Duncan, and Allen Ginsberg: Modes of the Self in Projective Poetry", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 132-148.

ALDAN, Daisy (1994) "English --- *Evening Train* by Denise Levertov", *World Literature Today*, 68 (1): 132.

ALTIERI, Charles (1980) "Denise Levertov and the Limits of the Aesthetics of Presence", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 126-147.

ARCHER, Emily (2000) "Denise Levertov and Paul Cézanne 'in Continuance'", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 155-176.

BACCOLINI, Raffaella (1990) "La scrittura delle donne e la poesia de Denise Levertov", *Il Lettore di Provincia*, 22 (77): 75-86.

BECK, Joyce Lorraine (1986) "Denise Levertov's Poetics and *Oblique Prayers*", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 268-287.

BERRIGAN, Daniel, S.J. (1983) "[Review of *Light Up the Cave*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 48-50.

\_\_\_\_\_ (1988) "Denise Levertov's Prose", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 173-176.

BERRY, Wendell (1970) "A Secular Pilgrimage", *The Hudson Review*, 23: 401-424.

- BERTHOLF, Robert J. y GELPI, Albert (eds.) (2004) *The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov*, Stanford: Stanford University Press.
- BLAYDES, Sophie B. (1977) "Metaphors of Life and Death in the Poetry of Denise Levertov and Sylvia Plath", *Dalhousie Review*, 57: 494-506.
- BODO, Murray (2001) *Poetry as Prayer: Denise Levertov*, Boston: Pauline Books & Media.
- BOLAND, Eavan (1997-1998) "A Visionary Element", en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 153-160.
- \_\_\_\_\_ (2004) "A Broken Connection", *PN Review*, 30 (4): 12-15.
- BORROFF, Marie (1972) "From 'Recent Poetry'", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 30-31.
- BOWERING, George (1971) "Denise Levertov", *Antigonish Review*, 7: 76-87.
- BRENT, Joanna R. et al. (1978) "Poem Opening: An Invitation to Transactive Criticism", *College English*, 40: 2-16.
- BRESLIN, James E.B. (1984) "Denise Levertov", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 55-90.
- CAPPS, Donald (1993) *The Poet's Gift. Toward the Renewal of Pastoral Care*, Louisville: Westminster/John Knox Press.
- CARRUTH, Hayden (1958) "[Review of *Overland to the Islands*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. p. 20.
- \_\_\_\_\_ (1965) "An Informal Epic", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 25-27.
- \_\_\_\_\_ (1974) "Levertov", *The Hudson Review*, 27: 475-480.
- \_\_\_\_\_ (1985) "What 'organic' means?", *Sagetrieb*, 4 (1): 145-146.

- CHRISTENSEN, Inger (1985) "'Hidden Behind Another Nature': Denise Levertov and Organicism", en I. Christensen (1985) *The Shadow of the Dome: Organicism and Romantic Poetry*, Bergen: Department of English University of Bergen. pp. 93-116.
- CHRISTENSEN, Peter G. (1989) "Chekhov in the Poetry of Howard Moss and Denise Levertov", *South Atlantic Review*, 54 (4): 51-62.
- COLLECOTT, Diana Surman (1980) "Inside and Outside in the Poetry of Denise Levertov", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 110-125.
- \_\_\_\_\_ (1986) "Mirror-images: Images of Mirrors... in Poems by Sylvia Plath, Adrienne Rich, Denise Levertov and H.D", *Revue Francaise d'Etudes Americaines*, 11 (30): 449-460.
- CONTOSKI, Victor (1971) "[Review of *Relearning the Alphabet*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 28-30.
- COOKSON, Sandra (2002) "Poems, 1972-1982", *World Literature Today*, 76 (3/4): 78.
- COSTELLO, Bonnie (1980) "Flooded with Otherness", *Parnassus*, 8 (1): 198-212.
- COTTER, James Finn (1983) "[Review of *Candles in Babylon*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. p. 47.
- CRAMER, Timothy R. (1992) "Levertov's 'Line Still Taut' Between Her Past and Present", *Notes on Contemporary Literature*, 22 (2): 11-12.
- CREELEY, Robert (1997) "Remembering Denise", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 81-83.
- CROWDER, Ashby Bland (1982) "Modes of Marriage in Creeley and Levertov: A Note", *South Central Bulletin*, 42 (4): 128.

- \_\_\_\_\_ & CHURCHILL, John (1986) "The Problem of Interpretation: A Case in Point", *College Literature*, 13 (2): 123-140.
- CRUNK (1967) "The Work of Denise Levertov", *The Sixties*, 9: 48-65.
- CUSAC, Anne-Marie (2000) "'I take up / so much space': Denise Levertov as Teacher", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 99-105.
- DARGAN, Joan (1986) "Poetic and Political Consciousness in Denise Levertov and Carolyn Forché", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 236-245.
- DAVIDSON, Michael (2004) "A Cold War Correspondence: The Letters of Robert Duncan and Denise Levertov", *Contemporary Literature*, 45 (3): 538-556.
- DEWEY, Anne (1996) "Factual Politics: Denise Levertov and the Masculinist Poetics of Black Mountain", en J. Bregazzi et al. (eds.) *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa II*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 119-129.
- \_\_\_\_\_ (1997-1998) "'The Art of the Octopus': Maturation of Denise Levertov's Political Vision", en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 65-81.
- DIMOCK, Edward C., Jr. (1992) "Levertov and the Bengali Love Songs", en R.R. JANSSEN (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 283-289.
- DOUGHERTY, Edward A. (1991) "Toward a Poetry of Witness", *Mid-American Review*, 11 (1): 238-246.
- DRISCOLL, Kerry (1986) "A Sense of Unremitting Emergency: Politics in the Early Work of Denise Levertov", *The Centennial Review*, 30 (2): 292-303.
- DUDDY, Thomas A. (1968) "To Celebrate: A Reading of Denise Levertov", *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, 10: 138-152.

- DUNCAN, Robert (1985) "Denise Levertov and the Truth of Myth", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 257-259.
- DuPLESSIS, Rachel Blau (1975) "The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich, and Rukeyser", *Feminist Studies*, 3 (1-2): 199-221.
- \_\_\_\_\_ (1999) "The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams", *Journal of Modern Literature*, 22 (3-4): 419.
- EARNSHAW, Doris (1981) "[Review of *Collected Earlier Poems 1940-1960*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 45-47.
- ECONOMOU, George (1985) "[Review of *Oblique Prayers*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 50-51.
- EKNER, Reidar (1965) "Denise Levertov", *Ord Ich Bild*, 74: 427-430.
- \_\_\_\_\_ (1976) "Denise Levertov och poesin som krav", *Bonniers Litterara Magasin*, 45: 136-143.
- ENGLER, Bernd (1997) "A Poetics of Approximations: Denise Levertov's Self-Reflexive Poetry", en D. Baker (ed.) (1997) *Poetics in the Poem: Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*, Nueva York: Peter Lang. pp. 220-241.
- FAST, Robin Riley (1985) "'She IS The One You Call Sister': Levertov's and Rich's Poems on Sisterhood", en T.A.H. McNaron (ed.) (1985) *The Sister Bond: A Feminist View of a Timeless Connection*, Nueva York: Pergamon. pp. 107-121.
- FELSTINER, John (1985) "Poetry and Political Experience: Denise Levertov", en D.W. Middlebrook (ed. & prol.) y M. Yalom (ed.) (1985) *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 138-144.



- FRIMAN, Alice (2001) "Tribute: Denise Levertov d. 1997", *Prairie Schooner*, 75 (2): 59.
- FUCHS, Karen Marie (2000) "Setting Denise Levertov's High Drama to Music for High Liturgy", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 225-231.
- FURBANK, P.N. (2002) "Make No Bones", *Partisan Review*, 69 (1), 148-151.
- GALLANT, James (1997-1998) "Entering No-Man's Land: The Recent Religious Poetry of Denise Levertov", en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 123-134.
- \_\_\_\_\_ (2000) "'In the Black of Desire': Eros in the Poetry of Denise Levertov", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 51-61.
- GARBER, Frederick (1985) "From 'Geographies and Languages and Selves and What They Do'", en en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 41-42.
- GARRIGUE, Jean (1960) "*With Eyes at the Back of Our Heads*", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 15-16.
- GELPI, Albert (1967) "Two Notes on Denise Levertov and the Romantic Tradition", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 91-95.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- GEORGE, Diana Hume (1986) "'Who Is the Double Ghost Whose Head Is Smoke?' Women Poets on Aging", en K. Woodward (ed.) & M.M. Schwartz (ed. & introd.) (1986) *Memory and Desire: Aging-Literature-Psychoanalysis*, Bloomington: Indiana University Press. pp. 134-153.

- GEORGE, Emery E. (1973) "Under, Akhmatova, Sachs, Levertov: Four Women Poets of Europe and America. A Problem in Verbal Symmetry", en A. Johannes, *Essti Keele ja Kirjanduse Instituudi I (Year Book of the Institute of Estonian Language and Literature)*, Estocolmo. pp. 123-140.
- GEORGOUDAKI, Catherine (1989) "The Human Body as Poetic Tool and Subject Matter in Denise Levertov's Poems", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 14 (1): 57-72.
- GILBERT, Alan (1992) "Exquisite Balances", *Denver Quarterly*, 27 (1): 22-42.
- GILBERT, Sandra M. (1979) "'My Name Is Darkness': The Poetry of Self-Definition", *Contemporary Literature*, 18 (4): 443-457.
- \_\_\_\_\_ (1985) "Revolutionary Love: Denise Levertov and the Poetics of Politics", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 201-217.
- GISH, Nancy K. (1995) "Denise Levertov", en C. Bloom (ed. e introd.) y B. Docherty (ed.) (1995) *American Poetry: The Modernist Ideal*, Nueva York: St. Martin's. pp. 253-270.
- GITZEN, Julian (1975) "From Reverence to Attention: The Poetry of Denise Levertov", *The Midwest Quarterly*, 16 (3): 328-341.
- GOLDONI, Annalisa (1968) "La Poesia di Denise Levertov", *Studi Americani*, 14: 377-399.
- GUNN, Thom (1962) "From 'Things, Voices, Minds'", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 23-24.
- HALBRITTER, Rudolf (1977) "Zur Inhalt-Form-Problematik in Denise Levertovs engagierten Gedichten", *Amerikastudien. American Studies*, 22 (1): 167-189.

- HALLISEY, Joan F. (1982) "Denise Levertov's 'Illustrious Ancestors': The Hassidic Influence", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 260-267.
- \_\_\_\_\_ (1986b) "Denise Levertov-... 'forever a stranger and pilgrim'", *The Centennial Review*, 30 (2): 281-291.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Denise Levertov's 'Illustrious Ancestors' Revisited", *Studies in American Jewish Literature*, 9 (2): 162-175.
- \_\_\_\_\_ (1997-1998) "Denise Levertov sings 'The Unheard Music of that Vanished Lyre'", en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 83-95.
- HAMILL, Sam (1991) "Salt and Honey: On Denise Levertov", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 187-198.
- HAMPL, Patricia (1976) "A Witness of Our Times", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 167-172.
- HANSON, Katherine y BLOCK, Ed (2000) "Gender, Nature, and Spirit: Justifying Female Complexity in the Later Poetry of Denise Levertov", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 63-76.
- HARRIS, Victoria Frenkel (1976) "The Incorporative Consciousness: Levertov's Journey from Discretion to Unity", *Exploration*, 4 (1): 33-48.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Denise Levertov and the Lyric of the Contingent Self", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 17-34.
- HATLEN, Burton (1993) "'Feminine Technologies': George Oppen Talks at Denise Levertov", *The American Poetry Review*, 22 (3): 9-14.

- \_\_\_\_\_ (1994) “Denise Levertov dans les années cinquante, ou la naturalisation d’un poète”, *Courrier du Centre International d’Etudes Poétiques*, 202-203: 53-67.
- HEARN, Tammy y PAUL, Susie (2000) “Denise Levertov’s ‘Variations’ on Rilke’s Themes: A Brief Explication”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 177-186.
- HEDLEY, Jane (2000) “‘I Made You To Find Me’: Sexton, Lowell, and the Gender of Poethood”, *Raritan: A Quarterly Review*, 19 (3): 87-114.
- HEWITT, Avis (1997-1998) “Hasidic Hallowing and Christian Consecration: Awakening to Authenticity in Denise Levertov’s ‘Matins’”, en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 97-107.
- HOLLENGER, Donna K. (2003) “‘History as I Desired It’: Ekphrasis as Postmodern Witness in Denise Levertov’s Late Poetry”, *Modernism/Modernity*, 10 (3): 519-537.
- HOPKINS, Mary Frances (1969) “Linguistic Analysis as a Tool for the Oral Interpreter”, *Speech Teacher*, 18: 200-203.
- HUNT, Jean (1969) “Denise Levertov’s New Grief-Language II: *The Sorrow Dance*”, *University Review*, 35: 171-177.
- IGNATOW, David (1975) “Review of *The Freeing of the Dust* (1975)”, en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 35-36.
- ISBELL, Harold (1998) “A Fearless Voice: Denise Levertov”, *Commonweal*, 125(9): 6.
- JACKSON, Richard (1986) “A Common Time: The Poetry of Denise Levertov”, *Sagetrieb*, 5 (2): 5-46.

- JACOBS, Rita D. (1996) "English --- *Tesserae: Memories and Suppositions* by Denise Levertov", *World Literature Today*, 70 (1): 195-201.
- JANSSEN, Ronald R. (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3).
- \_\_\_\_\_ (1992b) "Dreaming of Design: Reading Denise Levertov", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 263-279.
- \_\_\_\_\_ (1992c) "Evening Train: Preview and Excursus", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 353-359.
- KAISER, Mary (2001) "*This Great Unknowing: Last Poems*", *World Literature Today*, 75 (3-4): 154.
- KALLET, Marilyn (1992) "Moistening Our Roots with Music: Creative Power in Denise Levertov's 'A Tree Telling of Orpheus'", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 305-323.
- KOUIDIS, Virginia M. (1987) "Denise Levertov: Her Illustrious Ancestry", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 254-272.
- KULKARNI, Indu (1997) "The Metaphysical Strain in Modern American Poetry: A Study of Denise Levertov Poetry", *Indian Journal of American Studies*, 27 (2): 81-85.
- KYLE, Carol A. (1973) "'Every Step an Arrival': Six Variations and the Musical Structure of Denise Levertov's Poetry", *The Centennial Review*, 17: 281-296.
- LACEY, Paul A. (1985) "The Poetry of Political Anguish", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 151-161.

- \_\_\_\_\_ (1997-1998) “‘To Meditate a Saving Strategy’: Denise Levertov’s Religious Poetry” en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 17-32.
- \_\_\_\_\_ (2000) “Wanderer and Pilgrim: Poet and Person”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 241-252.
- \_\_\_\_\_ (2001) “Denise Levertov: Testimonies of the Lived Life”, *Renascence*, 53 (4): 242-256.
- LAUGHLIN, James (1992) “From ‘For the Record’”, en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 280-282.
- LeBLANC, Diane C. (1991) “Pilgrimage, Duality, and Quest in Denise Levertov’s ‘Pig Dreams’”, *Essays in Literature*, 18 (1): 106-121.
- LINK, Franz (2001) “Imagination and Faith in Denise Levertov’s Poetry”, *Anglistik*, 12(2): 81-95.
- LITTLE, Anne Colclough (1997-1998) “Old Impulses, New Expressions: Duality and Unity in the Poetry of Denise Levertov”, en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 33-48.
- \_\_\_\_\_ y PAUL, Susie (ed.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press.
- LONG, Mark C. (1999) “Affinities of Faith and Place in the Poetry of Denise Levertov”, *Isle*, 6 (2): 31-40.
- LYNCH, Denise E. (1987) “Denise Levertov: The Poet in an ‘Age of Terror’”, *Connecticut Review*, 1 (1): 75-84.
- \_\_\_\_\_ (1988) “Levertov’s *An English Field in the Nuclear Age*”, *Explicator*, 46 (4): 40-41.

- \_\_\_\_\_ (1989) “Denise Levertov in Pilgrimage” en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 288-302.
- \_\_\_\_\_ (1997-1998) “Denise Levertov and the Poetry of Incarnation”, en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 49-64.
- \_\_\_\_\_ (2000) “Seeing Denise Levertov: *Tesserae*”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 201-213.
- MacGOWAN, Christopher (1998) *The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams*, Nueva York: New Directions.
- \_\_\_\_\_ (2000) “Valentines Park: ‘a Place of Origin’”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 3-15.
- MARTEN, Harry (1979) “Review of *Life in the Forest* (1978)”, en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 37-40.
- \_\_\_\_\_ (1984) “Exploring the Human Community: The Poetry of Denise Levertov and Muriel Rukeyser”, en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 215-224.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Understanding Denise Levertov*, Columbia: University of Carolina Press.
- \_\_\_\_\_ (2000) “‘To Take Active Responsibility’: On Teaching Denise Levertov’s Poems”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 107-118.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Matilde (2000) “Be(com)ing a Woman: Subjectivity and Poetic Vision in Denise Levertov”, *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 40: 371-388.

- MAZZARO, Jerome (1990) "Denise Levertov's Political Poetry", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 172-187.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Denise Levertov and *The Jacob's Ladder*", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 215-223.
- McCLANAHAN, Rebecca (2000) "Book Marks", *The Southern Review*, 36 (4): 671-685.
- MIDDLETON, Peter (1981) *Revelation and Revolution in the Poetry of Denise Levertov*, Londres: Binnacle Press.
- MILLER, Jane (1988) "From 'Working Time'", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 43-47.
- MILLS, Ralph J. Jr. (1965) "Denise Levertov: The Poetry of the Immediate", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 98-110.
- \_\_\_\_\_ (1973) "In the Fields of Imagination", *Parnassus: Poetry in Review*, 1 (2): 211-224.
- MONTEFIORE, Jan (1987-1988) "'What Words Say': Three Women Poets Reading H.D.", *Agenda*, 25 (3-4): 172-190.
- MORROW, Patrick (1972) "Denise Levertov's 'The Five-Day Rain'", *Notes on Contemporary Literature*, 2 (1): 4-6.
- MOTTRAM, Eric (1972) "The Limits of Self-Regard", *Parnassus: Poetry in Review*, 1 (1): 152-162.
- NELSON, Cary (1975) "Levertov's Political Poetry", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 162-166.



- \_\_\_\_\_ (1984) *Poetas norteamericanos de hoy*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- NELSON, Rudolph L. (1969) "The Edge of Transcendent. The Poetry of Levertov and Duncan", *Southwest Review*, 54: 188-202.
- NIELSEN, Dorothy M. (1993) "Prosopopoeia and the Ethics of Ecological Advocacy in the Poetry of Denise Levertov and Gary Snyder", *Contemporary Literature*, 34 (4): 691-710.
- \_\_\_\_\_ (1995) "The Mystical/Political Poetry of Denise Levertov: Rereading 'Advent 1966'", *Sagetrieb*, 14 (3): 89-106.
- \_\_\_\_\_ (2000) "The Dark Wing of Mourning: Grief, Elegy and Time in the Poetry of Denise Levertov", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 119-137.
- NORRIS, Keith S. (1992) "Openmouthed in the Temple of Life: Denise Levertov and the Postmodern Lyric", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 343-352.
- O'REILLY, Caitriona (1999) "Review: Quiet Gatherings", *PN Review*, 25 (5): 61-62.
- OSTRIKER, Alicia (1983) "In Mind: The Divided Self and Women's Poetry", *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought*, 24 (4): 351-356.
- \_\_\_\_\_ (1985) "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking" en D.W. Middlebrook (ed. & prol.) y M. Yalom (ed.) (1985) *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 10-36.
- PACERNICK, Gary (2000b) "The Question of Denise Levertov's Gift", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 93-98.
- PERLOFF, Marjorie (1979) "Beyond *The Bell Jar*: Women Poets in Transition", *South Carolina Review*, 11 (2): 4-16.

- \_\_\_\_\_ (1996) "Poetry, Politics, and the 'Other Conscience': Robert Duncan's Letters to Denise Levertov", *PN Review*, 23 (2): 33-38.
- PINSKER, Sanford (1994) "Finding, Discovering, Pursuing: Poets on Poetry", *The Gettysburg Review*, 7 (1): 165-173.
- POPE, Deborah (1984) "Homespun and Crazy Feathers: The Split-Self in the Poems of Denise Levertov", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 73-97.
- PRYSE, Marjorie (1974) "'The Stonecarver's Poem':—A Linguistic Interpretation", *Language and Style*, 7: 62-71.
- QUINN, Sister Bernetta, O.S.F. (1971) "Review of *Relearning the Alphabet* (1970)", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 28-29.
- RANDALL, Belle (2004) "Anon: Letters. Broken Connections", *PN Review*, 30 (5): 3-4.
- RANDALL, Margaret (1988) "[Review of *Breathing the Water*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 52-53.
- RATNER, Rochelle (1981) "[Review of *Light Up the Cave*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. p. 47.
- REVELL, Donald (1991) "From 'The Memory and Future of Ourselves'", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 48-51.
- REXROTH, Kenneth (1961), "The Poetry of Denise Levertov", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 11-14.
- RODGERS, Audrey T. (1990) "'Fragments of a Pattern': The Early Poetry of Denise Levertov", *American Poetry*, 7 (3): 31-48.

- \_\_\_\_\_ (1993) *Denise Levertov. The Poetry of Engagement*, Londres: Fairleigh Dickinson University Press.
- RODRÍGUEZ HERRERA, José (1996) “Eroticism in the Poetry of Denise Levertov”, en J. Bregazzi et al. (eds.) (1996) *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa II*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 320-330.
- \_\_\_\_\_ (1997-1998) “Musing on Nature: The Mysteries of Contemplation and the Sources of Myth in Denise Levertov’s Poetry”, en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 109-121.
- \_\_\_\_\_ (1998a) “Mysteries and Nature: Levertov’s *Sands of the Well*”, en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 37: 227-229.
- \_\_\_\_\_ (1998b) “She and the Muse: Female Creativity in Denise Levertov”, en J. Bregazzi et al. (ed. & prol.), *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa III*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 253-263.
- \_\_\_\_\_ (2000) “Reappropriating Mirror Appropriations: Female Sexuality and the Body in Denise Levertov”, en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 37-49.
- ROSENFELD, Alvin H. (1976) “‘The Being of Language and the Language of Being’: Heidegger and Modern Poetics”, *Boundary*, 4 (2): 535-553.
- SADOFF, Dianne F. (1978) “Mythopoeia, The Moon, and Contemporary Women’s Poetry”, *The Massachusetts Review*, 19 (1): 93-110.
- SAKELLIU-SCHULTZ, Liana (1988) *Denise Levertov. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*, Nueva York: Garland Publishing Inc.
- SCHLEY, Jim (1991) “News” en N. Anisfield (ed.) (1991) *The Nightmare Considered: Critical Essays on Nuclear War Literature*, Bowling Green, Ohio: Popular. pp. 97-105.

- SCHWARTZ, Leonard (1992) "Guillevic/Levertov: The Poetics of Matter", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 290-298.
- SHAPIRO, David (1992) "Denise Levertov: Among the Keys", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 299-304.
- SISKO, Nancy J. (1986) "To Stay Alive: Levertov's Search for a Revolutionary Poetry", *Sagetrieb*, 5 (2): 47-60.
- SLAUGHTER, William (1981) *The Imagination's Tongue: Denise Levertov's Poetic*, Isle of Skye: Aquila.
- SMITH, Leonora (1993) "Carolyn Forché: Poet of Witness" en S. Roberts (ed. pref. e introd.) y Y.P. Tevis (ed.) (1993) *Still the Frame Holds: Essays on Women Poets and Writers*, San Bernardino: Borgo. pp. 15-28.
- SMITH, Lorrie (1985) "Oblique Prayers by Denise Levertov", *Sagetrieb*, 4 (2-3): 335-342.
- \_\_\_\_\_ (1986) "Songs of Experience: Denise Levertov's Political Poetry", *Contemporary Literature*, 27 (2): 213-232.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Dialogue and the Political Imagination in Denise Levertov and Adrienne Rich", en L. Trawick (ed.) (1990) *World, Self, Poem: Essays on Contemporary Poetry from the "Jubilation of Poets"*, Kent: Kent State University Press. pp. 155-162.
- SORRENTINO, Gilbert (1962) "Measure of Maturity", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 20-22.
- SPIVACK, Kathleen (1968) "Words and Silences", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 26-27.

- STERLING, Eric (2000) "The Eye as Mirror of Humanity: Social Responsibility and the Nature of Evil in Denise Levertov's 'During the Eichmann Trial'", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp.139-153.
- STONE, Carole (1991) "Elegy as Political Expression in Women's Poetry: Akhmatova, Levertov, Forché", *College Literature*, 18 (1): 84-91.
- STOUT, Janis P. (1988) "Breaking Out: The Journey of the American Woman Poet", *North Dakota Quarterly*, 56 (1): 40-53.
- SUTTON, Walter (1976) "Denise Levertov and Emerson", *Notes on Modern American Literature*, 1 (1): 1-3.
- THORPE, Doug (1993) "A Celebration of Denise Levertov's Comings and Goings", *Cross Currents*, 43 (2): 247-252.
- THYREEN-MIZINGOU, Jeanine (2000) "Grace and Ethics in Contemporary American Poetry: Resituating the Other, the World, and the Self", *Religion and Literature*, 32 (1): 67-97.
- TRIAM, Eve (1960) "[Review of *With Eyes at the Back of Our Heads*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 21-22.
- TRUE, Michael (1992) "Denise Levertov 1923-" en True, Michael, *To Construct Peace. 30 More Justice Seekers, Peace Makers*, Mystic, CT: Twenty-Third Publications. pp. 80-86.
- \_\_\_\_\_ (1995) *An Energy Field More Intense Than War. The Nonviolent Tradition and American Literature*, Nueva York: Syracuse University.
- TRUEBLOOD, Valerie (1999) "A Fellow Feeling", *American Poetry Review*, 28 (6): 31-33.
- VIATOR, Timothy J. (1988) "Levertov's Pleasures", *Notes on Contemporary Literature*, 18 (4): 2-3.

- WAGNER-MARTIN, Linda W. (1966) "The Significance of Sound", *Laurel Review*, 6 (2): 3-12.
- \_\_\_\_\_ (1967) *Denise Levertov*, Nueva York: Twayne Publishers.
- \_\_\_\_\_ (1974) "Matters of the Here and Now", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 32-34.
- \_\_\_\_\_ (1976) "[Review of *The Freeing of the Dust*]", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 36-38.
- \_\_\_\_\_ (1979) "Levertov and Rich: The Later Poems", *South Carolina Review*, 11 (2): 18-27.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Levertov's Continuum", *Explicator*, 48 (4): 289-292.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Levertov: Poetry and the Spiritual", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 196-204.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall.
- WAKOSKI, Diane (1988) "Song of Herself", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 53-58.
- WALDMAN, Anne (2000) "Wisdom Hath Builded Her House", en A.C. Little y S. Paul (eds.) (2000) *Denise Levertov: New Perspectives*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press. pp. 233-240.
- WARD, David C. (2001) "What Still Deepens", *PN Review*, 28 (2): 70.
- WEBER, Alfred (1997) "Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry", en D. Baker (ed.) (1997) *Poetics in the Poem: Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*, Nueva York: Peter Lang. pp. 9-23.
- WILSON, Robert A. (1972) *A Bibliography of Denise Levertov*, Nueva York: The Phoenix Book Shop.

- WOSK, Julie H. (1985) "The Distancing Effect of Technology in 20th Century Poetry and Painting", *San Jose Studies*, 11 (2): 22-41.
- WRIGHT, James (1962) "Gravity and Incantation", en L. Wagner-Martin (ed.) (1990) *Critical Essays on Denise Levertov*, Boston: Hall. pp. 24-25.
- YEH, Jane (2004) "Out of Essex: New Selected Poems", *PN Review*, 30 (6): 66.
- ZLOTKOWSKI, Edward (1992) "Levertov and Rilke: A Sense of Aesthetic Ethics", en R.R. JANSSEN, (ed.) (1992a) *Twentieth Century Literature: Denise Levertov Issue*, 38 (3): 324-342.
- \_\_\_\_\_ (1993) "In the Garden: A Place of Creation", en A. Gelpi (ed.) (1993) *Denise Levertov: Selected Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 303-320.
- \_\_\_\_\_ (1997-1998) "Presence and Transparency: A Reading of Levertov's *Sands of the Well*", en E. Block, Jr. (ed.) (1997-1998) *Renascence: Essays on Value in Literature*, 50 (1-2): 135-151.

### **Tesis doctorales sobre Denise Levertov:**

- ARCHER, Emily (1995) "*Singing the Song of Degrees*": *Denise Levertov and the Tradition of Psalming*, UMI.
- DUDDY, Thomas A. (1972) *Perception and Process: Studies in the Poetry of Robert Creeley, Robert Duncan, Denise Levertov, Charles Olson, and Louis Zukofsky*, UMI.
- SAUTTER, Diane (1980) *Perception in Process: A Study of Denise Levertov's Poetic Practice*, UMI.
- RODRÍGUEZ HERRERA, José Manuel (2003) *Identidad y mito en Denise Levertov. Una poeta en evolución*, Universidad de La Laguna.

**Teoría, referencia y otras fuentes:**

- ABAD GARCÍA, Pilar (2001) *Poetología. Teoría literaria y poesía en lengua inglesa*, Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid.
- ABRAMS, M. H. (1975) *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral.
- \_\_\_\_\_ (1992) *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor.
- ADORNO, Theodor W. (1978) *Sobre la música* (2000, Trad. Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca), Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ALLEN, Donald (1960) *The New American Poetry* (Reimp. 1999), Berkeley: University of California Press.
- APEL, Karl-Otto (1991) *Teoría de la verdad y ética del discurso* (Trad. Norberto Smilg), Barcelona: Paidós Ibérica.
- ARISTÓTELES (1970) *El arte poética*, Madrid: Espasa Calpe.
- \_\_\_\_\_ (1978) *Acerca del alma* (Introd., trad. y notas de Tomás Calvo Martínez), Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1985) *Ética Nicomáquea* (2ª reimp. 1993) (Trad. Julio Pallí Bonet e introd. Emilio Lledó Íñigo), Madrid: Gredos.
- ARTOLA, Antonio M. Y SÁNCHEZ Caro, J. Manuel (1990) *Introducción al estudio de la Biblia. Biblia y Palabra de Dios*, Navarra: Verbo Divino.
- ASENSI, Manuel (1995) *Literatura y filosofía*, Madrid: Síntesis.
- AULLÓN De HARO, Pedro (ed.) (1994) *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta.
- AYER, A. J. (1984) *Philosophy in the Twentieth Century*, Londres: Counterpoint Unwin Paperbacks.



- BALLESTERO, Manuel (1980) *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1981) *Sondas de hermenéutica y de poética*, Madrid: Hiperión.
- BARASCH, Moshe (1985) *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann* (Trad. Fabiola Salcedo Garcés, 1991) Madrid: Alianza.
- BARLOW, Michel (1968) *El pensamiento de Bergson* (Trad. María Martínez Peñaloza), México: FCE.
- BAYM, Nina (ed.) (1979) *The Norton Anthology of American Literature* (5<sup>a</sup> ed. 1998, 2 vols.) Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc.
- BELSEY, Catherine (1980) *Critical Practice*, Londres: Routledge.
- BERGSON, Henri (1963) *Obras escogidas*, Méjico: Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Henri Bergson: memoria y vida* (Trad. Mauro Armiño), Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Sobre los datos inmediatos de la conciencia* (Trad. Juan Miguel Palacios), Salamanca: Sígueme.
- BORGES, Jorge Luis (1944) *Ficciones* (Reimp. 1999), Madrid: Alianza Editorial.
- BURNS, Allan (2002) *Thematic Guide to American Literature*, Londres: Greenwood.
- BURKE, Edmund (1756) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1987; Trad. Menene Gras Balaguer), Madrid: Tecnos.
- COLM HOGAN, Patrick (2000) *Philosophical Approaches to the Study of Literature*, Gainesville: University Press of Florida.
- CUNLIFFE, Marcus (ed.) (1993) *The Penguin History of Literature. American Literature since 1900*, vol. 9, Londres: Penguin.

- DAVIDSON, Donald (1992) *Mente, mundo y acción. Claves para una interpretación*, (Trad. Carlos Moya Espí) Barcelona: Paidós Ibérica.
- DAVIDSON, Donald (1995) *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje* (2ª ed.). (Trad. Guido Filippi), Barcelona: Gedisa.
- DEL PRADO, Javier (1993) *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (1985) *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Trad. Francisco Peñalver), Valencia: Pre-textos.
- Diccionario de la Real Academia Española* (22ª ed.) (2002) Madrid: Espasa Calpe.
- Diccionario de sinónimos y antónimos* (1994) Madrid: Espasa Calpe.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997) *Historia breve de la poética* (Trad. Luis Alburquerque), Madrid: Síntesis.
- DORESKI, William (1995) *The Modern Voice in American Literature*, Gainesville: University of Florida.
- EAGLETON, Terry (1983) *Literary Theory. An Introduction* (Reimp. 1985) Oxford: Basil Blackwell.
- ECO, Umberto (1977) *Cómo se hace una tesis* (Reimp. 2001), Barcelona: Gedisa.
- ELIOT, Thomas Stearns (1953) *Selected Prose* (Ed. John Hayward), Harmondsworth: Penguin.
- ELLIOTT, Emory (ed.) (1988) *The Columbia Literary History of America*, Nueva York: Columbia University Press.
- EMERSON, Ralph Waldo (1976) *Emerson's Essays*, Londres: Dent.
- FAULKNER, Peter (1990) *Modernism*, Londres: Routledge.

- FINKELSTEIN, Sydney (1965) *Existentialism and Alienation in American Literature*, Nueva York: International Publishers.
- FOWLER, Roger (1996) *Linguistic Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- FREUD, Sigmund (1974) *Obras completas*, vol. VII, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRYMER-KENSKY, Tikva et al. (eds.) (2000) *Christianity in Jewish Terms*, Colorado: Westview Press.
- GRAY, Richard (1990) *American Poetry of the Twentieth Century*, Londres: Longman.
- GREGSON, Ian (1996) *Contemporary Poetry and Postmodernism. Dialogue and Estrangement*, Londres: Macmillan Press.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. (1984) *Historia de la música occidental* (4º ed. 1988, 2 vols.), Madrid: Alianza Música.
- HEIDEGGER, Martin (1958) *Arte y poesía*, Méjico: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (Trad. Juan José García Norro), Madrid: Trotta.
- HEGEL, G.W.F. (1969) *De lo bello y sus formas: estética* (Trad. Manuel Granell), Madrid: Espasa Calpe.
- HERMOSILLA, M<sup>a</sup> Ángeles (2000) “La construcción del sujeto lírico de las mujeres”, *La Manzana Poética*, 4: 8–13.
- HIGH, Peter (1995) *An Outline of American Literature* (12ª reimp.), Londres: Heinemann.
- HOBBSBAUM, Philip (1996) *Metre, Rhythm and Verse Form*, Londres: Routledge.
- HORACIO, *Epístola a los Pisones*, en A. González (ed.) (1987) *Artes poéticas*, Madrid: Taurus.
- HOŠEK, Chaviva & PARKER, Patricia (eds.) (1985) *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Nueva York: Cornell University Press.

- HUME, David (1984) *Tratado de la naturaleza humana* (Trad. Félix Duque), vol. 1, Madrid: Orbis.
- HUSSERL, Edmund (1992) *Invitación a la fenomenología* (Trad. Antonio Zirión, Peter Baader, Elsa Tabernic), Barcelona: Paidós Ibérica.
- HUTCHEON, Linda (1992) *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, Londres: Routledge.
- INGARDEN, Roman (1989) *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (1998) *La obra de arte literaria*, Méjico: Taurus, Universidad Iberoamericana.
- JAKOBSON, Roman (1977) *Ensayos de poética* (Trad. Juan Almela) México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (1987) *La forma sonora de la lengua* (Trad. Mónica Mansour), México: FCE.
- JAMESON, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (9ª ed. 2001), Durham: Duke University Press.
- KANT, Immanuel (1961) *Crítica del juicio* (Trad. José Rovira Armengoi) (2ª ed. 1968), Buenos Aires: Losada.
- KLEIN, Robert (1982) *La forma y lo inteligible: escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid: Taurus.
- LEE, Robert A. (1996) *The Beat Generation Writers*, East Haven: Pluto Press.
- LENTINI, Rosa y SHREIBMAN, Susan (eds.) (1991) *Siete poetas norteamericanas actuales*, Pamplona: Pamiela.
- LEWIS, Cecil Day (1947) *The Poetic Image. The Creative Power of the Visual Word* (reimp. 1984), Los Ángeles: Jeremy P. Tarcher Inc.
- LOTMAN, Iuri M. (1988) *Estructura del texto artístico* (Trad. Victoriano Imbert), Madrid: Istmo.

- LYOTARD, J.-F. (1989) *La fenomenología* (Trad. Aída Aisenson de Kogan), Barcelona: Paidós Ibérica.
- McMICHAEL, James (1967) *The Style of the Short Poem*, Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, Inc.
- MARTINEZ de Sousa, José (2000) *Manual de estilo de la lengua española*, Gijón: Trea.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Diccionario de ortografía técnica: normas de metodología y presentación de trabajos científicos, bibliológicos y tipográficos*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1972) *Textos sobre la producción artística* (1976) Madrid: Arte.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- \_\_\_\_\_ (1977) *Sentido y sinsentido* (2ª ed. 2000) Barcelona: Península.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood (1978) *Worlds Into Words. Understanding Modern Poems*, Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc.
- MOLINER, María (1997) *Diccionario de uso del Español* (20ª reimp.) Madrid: Gredos.
- MONEGAL, Antonio (Introd., comp. y bibliog.) (2000) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_ (1998) *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnós.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991) *Manual de retórica* (Trad. De Mª José Vega), Madrid: Cátedra.
- NACAR FUSTER, Eloino y COLUNGA CUETO, Alberto (Trads.) (1967) *Sagrada Biblia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- NIETZSCHE, Friederich (1981) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid: Alianza.
- OCAMPO, Estela y PERAN, Martí (1991) *Teorías del arte*, Barcelona: Icaria Editorial.
- PÉREZ GÁLLEGO, Cándido et al. (1986) *Literatura norteamericana actual*, Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Literatura norteamericana: una visión crítica*, Madrid: Palas Atenea.
- PERKINS, David, (1987) *A History of Modern Poetry* (6ª ed. 1999, 2 vols.), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PERLOFF, Marjorie (1990) *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston: Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_ (1996) *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston: Northwestern University.
- \_\_\_\_\_ (1999) *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston: Northwestern University.
- PERRINE, Laurence (1956) *Sound and Sense. An Introduction to Poetry* (1977, 5ª ed.), Nueva York: Hartcourt Brace Jovanovich.
- PINSKY, Robert (1976) *The Situation of Poetry. Contemporary Poetry and Its Traditions*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- PLATÓN (1972) *Obras completas* (Trad. María Araujo et al.), Madrid: Aguilar.
- POGGIOLI, Renato (1968) *The Theory of the Avant-Garde* (Trad. Gerald Fitzgerald), Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- POTTLE, Frederick A. (1963) *The Idiom of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.
- POWER, Kevin (1978) *Una poética activa: la poesía norteamericana 1910-1975*, Madrid: Editora Nacional.

- PRAMPOLINI, Santiago (1956) *Las literaturas de Inglaterra y EEUU en nuestro siglo*, vol. 11, Buenos Aires: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- PUTNAM, Hilary (1990) *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo* (Trad. Gabriela Ventureira), Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Sentido, sinsentido y los sentidos*, Barcelona: Paidós.
- RAIMONDI, Ezio (2002) *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en literatura* (Eds. Manuel Garrido Palazón y Andrés Soria Olmedo), Madrid: Akal.
- RASULA, Jed (1996) *The American Poetry Wax Museum: Reality Effects, 1940-1990*, Illinois: National Council of Teachers of English.
- READ, Herbert (1953) *Form in Modern Poetry. An Essay in Aesthetics*, Londres: Vision Press.
- RUIZ-VARGAS, Jose M<sup>a</sup> (1997) *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta.
- RYAN, Michael (2002) *Teoría literaria. Una introducción práctica* (Trad. Francisco Martínez Osés), Madrid: Alianza Editorial.
- SAID, Edward W. (1983) *The World, the Text and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press.
- SARUP, Madan (1988) *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism* (2<sup>a</sup> ed. 1993), Atenas: The University of Georgia Press.
- SCARRY, Elaine (ed.) (1998) *Literature and the Body: essays on populations and persons*, Baltimore: John Hopkins University.
- STEINER, Wendy, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en A. Monegal (ed.) (2000) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros. pp. 25-49.
- STEWART, Susan (2002) *Poetry and The Fate of The Senses*, Chicago: University of Chicago Press.

- STRAND, Mark y BOLAND, Eavan (2000) *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*, Nueva York: W.W. Norton & Company.
- TAYLOR, Victor E. & WISQUIT, Charles E. (eds.) (2002) *Enciclopedia del Posmodernismo*, Madrid: Editorial Síntesis.
- VAN TIEGHEM, Paul (1951) *Compendio de historia literaria de Europa (Desde el Renacimiento)* (1965, Trad. José María Quiroga Pla), Madrid: Espasa Calpe.
- VILLANUEVA, D. (coor.) (1994) *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus.
- VV.AA. (1983) *Los filósofos y sus filosofías*, vol. 2, Barcelona: Vivens-Vives.
- WALDER, Dennis (1990) *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*, Nueva York: Oxford University Press.
- WALSH, Jeffrey (1982) *American War Literature 1914 to Vietnam* (Reimp. 1993) Londres: Macmillan.
- Webster's New World Dictionary and Thesaurus*, Accent Software International, Macmillan, Versión 2.0, 1998.
- WELLS, John Christopher (1990) *Longman Pronunciation Dictionary* (Reimp. 1997) Scarborough: Longman.
- WESLING, Donald, & SLAWEK, Tadeusz (1995) *Literary Voice. The Calling of Jonah*, Albany: State University of New York Press.
- WILLIAMS, William C. (1939) "Federico García Lorca", *Kenyon Review*, 1(2): 148-158.
- WILSON, John (1956) *Language and the Pursuit of Truth* (Reimp. 1969), Londres: Cambridge University Press.
- WIMSATT, William K. Jr. & BROOKS, Cleanth (1957) *Literary Criticism. A Short History* (Reimp. 1964) Nueva York: Alfred A. Knopff, Inc.



### **Denise Levertov en la red:**

[http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g\\_l/levertov/levertov.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g_l/levertov/levertov.htm)

Se trata de una página con preparada con rigor por dos expertos en poesía estadounidense contemporánea, que ofrece vínculos más que interesantes a la biografía de la poeta, a un repaso por su obra, a poemas concretos, la última entrevista que la poeta concedió, etc. También muestra una de las fotos más conocidas de la poeta.

<http://gos.sbc.edu/l/levertov2.html>

Esta página ofrece el texto completo de un alegato que Denise Levertov escribió en 1972 contra la guerra que Estados Unidos mantenía contra el sudeste asiático.

<http://gos.sbc.edu/l/levertov3.html>

Este vínculo enlaza con un nuevo texto de la poeta escrito en 1980, en conmemoración del encuentro internacional de escritores en Bulgaria. Se trata de un alegato en favor de la paz internacional.

<http://www.poets.org/awards/dleve>

Esta página ofrece información biográfica de Denise Levertov y proporciona vínculos hacia algunos de sus últimos poemas. También despliega una lista de todas sus publicaciones.

<http://www.rooknet.com/beatpage/writers/levertov.html>

Esta página incluye a Denise Levertov en la *Beat Generation*. Ofrece una biografía muy escueta y sólo incluye sus publicaciones hasta 1992. No obstante, resulta muy sugestiva la galería de fotografías que despliega un vínculo, con imágenes de varios poetas *beat*.

<http://www.millikin.edu/aci/crow/chronology/levertovbio.html>

Escrita por un miembro de la *Millikin University*, esta dirección ofrece un resumen interesante de los datos biográficos de la poeta organizados cronológicamente, una lista de sus obras y algunas curiosidades que definen su tendencia poética.

<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2992>

Se trata de la única página escrita en español que describa la figura y la significación de la poeta estadounidense. Los datos están muy actualizados y ofrece un poema traducido del libro de poemas que ha salido a la luz póstumamente.

<http://www-sul.stanford.edu/depts/hasrg/ablit/amerlit/levertov.html>

Dirección mantenida por la universidad de Stanford, donde la poeta trabajó más de diez años, que describe la ingente cantidad de material manuscrito que Denise Levertov depositó en sus fondos.

<http://www.poemhunter.com/denise-levertov/poet-6681/>

Página que ofrece un gran número de poemas levertovianos. Buena dirección para familiarizarse con la obra de la poeta.

<http://www.chriscorrigan.com/parkinglot/levertov.htm>

Una nueva página que muestra muchos poemas de Denise Levertov.

<http://www.poetrysociety.org/journal/articles/tributes/levertov.html>

El poeta y amigo de Denise Levertov ofrece un tributo a la memoria de la escritora. Asimismo, reproduce el famoso poema “The Jacob’s Ladder”. La página también muestra un ensayo que Levertov escribió en 1979, titulado “Address to New York City High School Prizewinners”.

<http://www.progressive.org/cusac9803.htm>

Esta es la dirección electrónica de la revista *The Progressive*. La página reproduce un artículo escrito por Anne-Marie Cusac, alumna de la poeta en *Stanford University*. Se trata de un escrito que reflexiona sobre la figura de Levertov en el

movimiento pacifista. Ofrece también muchos detalles reveladores acerca de la personalidad de la poeta.

<http://www.emilydickinson.org/titanic/levertov.html>

Esta dirección conduce al lector a un ensayo breve que Denise Levertov escribió en relación con la poesía de Emily Dickinson. Incluso es posible oír a la poeta leyendo el artículo si el internauta descarga el programa *Real Player*.

[http://facultysenate.stanford.edu/archive/1997\\_1998/reports/105949/106061.html](http://facultysenate.stanford.edu/archive/1997_1998/reports/105949/106061.html)

Esta dirección lleva a un escrito en memoria a la muerte de Denise Levertov, firmado por sus amigos y compañeros en Stanford, Eavan Boland, John Felstiner y Albert Gelpi. El documento desprende una gran ternura y se recuerda la presencia de la poeta en el campus de la universidad.

<http://webjay.org/iteminfo/516865/8bef29bcfa1465550df5fdf61aca9af0>

Esta dirección ofrece la posibilidad de escuchar a la poeta leyendo el poema titulado "Woman Alone". La experiencia de escuchar la voz sugerente de Denise Levertov después de fallecida seduce a cualquiera. La melodía de la lectura recuerda que la poesía y la música gozan de un terrero compartido impresionante.

<http://www.slought.net/toc/Vancouver1963/>

Página muy interesante, porque ofrece las grabaciones, unas sólo en audio y otras también en vídeo de los encuentros poéticos entre estadounidenses y canadienses en el *Vancouver Poetry Festival* de 1963. Resulta, cuando menos, sorprendente poder escuchar las lecturas poéticas de Robert Duncan, Allen Ginsberg, Philip Whalen, Margaret Avison, Denise Levertov, Robert Creeley y Charles Olson. Asimismo, también ofrece la posibilidad de escuchar las conferencias y debates que los poetas mantuvieron en el encuentro. El único inconveniente es que es necesario descargar el programa *Real Player* o *Winamp Media*.

### **Bases de datos:**

*MLA, Literature Online*

### **III. APÉNDICES**

## **ÍNDICE DE POEMAS ESTUDIADOS**

---

““The sea’s repeated gesture””, 143-144  
“A Cloak”, 293-294  
“A March”, 383-384  
“A Solitude”, 443-444  
“A Song”, 114  
“A Sound”, 331  
“A Straw Swan Under the Christmas Tree”, 358-359  
“A Supermarket in Guadalajara, Mexico”, 366  
“Advent 1966”, 409-410  
“Altars in the Street”, 124  
“Art”, 278  
“Ascension”, 347  
“At the Edge”, 302

“Blind Man’s House at the Edge of the Cliff”, 459

“Broken Pact”, 392

“Come into Animal Presence”, 118

“Complicity”, 146

“Consulting the Oracle”, 449-450

“Contraband”, 308

“Contrasting Gestures”, 269

“Craving”, 301

“Decipherings”, 328

“Elusive”, 304-305

“Entering Another Chapter”, 266

“Epilogue”, 136-137

“Exchange”, 131

“Eye Mask”, 298

“Face”, 281

“Fear of the Blind”, 440

“Folding a Shirt”, 322

“For the Blind”, 454-455

“From a Plane”, 132-133

“From Afar II”, 355

“Gone Away”, 395-396

“Grey Sparrow Addresses the Mind’s Ear”, 121

“Her Sadness”, 139-140

“Holiday” (“To Eros”), 335-336

“Homage”, 289

“Illustrious Ancestors” 323-324

“In the Woods”, 152

“Initiation”, 427

“Intrusion”, 273

“Journeyings”, 320

“Keeping Track”, 335

“Life at War”, 403-404

- “Listening to Distant Guns”, 73  
“Looking, Walking, Being”, 271  
“Looking-glass”, 334  
“Love Poem”, 422  
“Love Song”, 428  
“Magic”, 330  
“Making Peace”, 276  
“Mass for the Day of St. Thomas Didymus” (v Benedictus), 361-364  
“Memory demands so much”, 274  
“Merritt Parkway”, 398-399  
“Misnomer”, 150  
“Night on Hatchet Cove”, 371  
“Not To Have... ”, 329  
“O Taste and See”, 307  
“Once Only”, 156  
“Overheard over S.E. Asia”, 416  
“Overland to the Islands”, 265  
“Part I”, 130  
“Primal Speech”, 287  
“Something More”, 274  
“St Thomas Didymus”, 342-346  
“Sun, Moon, and Stones”, 477-478  
“Tenebrae”, 411  
“The Artist”, 300-301  
“The Cat as Cat”, 303-304  
“The Charge”, 295  
“The Dead”, 324  
“The Depths”, 118  
“The Earth Worm”, 280  
“The Elves”, 119-120  
“The Fountain”, 374  
“The God of Flowers”, 142-143



- “The Goddess”, 299-300  
“The Innocent”, 112  
“The Jacob’s Ladder”, 312  
“The Lagoon”, 380-381  
“The Lesson”, 288  
“The Lovers”, 425  
“The Mourner”, 326  
“The Open Sentence”, 147  
“The Park”, 309  
“The Poem Unwritten”, 436  
“The Room”, 115  
“The Secret”, 305-306  
“The Third Dimension”, 292  
“The Thread”, 319  
“The Wealth of the Destitute”, 135  
“The Well”, 311  
“Thinking about El Salvador”, 418  
“To Antonio Machado”, 379  
“To Kevin O’Leary, Wherever He Is”, 368-369  
“To Speak”, 290-291  
“Two Variations” (ii “The Seeing”), 450-451  
“Uncertain Oneiromancy”, 452-453  
“Unresolved”, 141  
“Variation and Reflection on a Theme by Rilke”, 268  
“Visitation. Overflow... ”, 349-354  
“Waiting”, 126  
“Wanderer’s Daysong”, 281-282  
“Web”, 318  
“What She Could Not Tell Him”, 433  
“Williams: An Essay”, 279  
“Witness: Incommunicado”, 285  
“Writing in the Dark”, 312

## **GALERÍA DE IMÁGENES**

---

















