

Vietnam desde el salón: la poesía de guerra de Denise Levertov

Elisa ORTIZ BARROSO

Departamento de Filología Inglesa II
Universidad Complutense de Madrid
eliortiz@ucm.es

RESUMEN

En el contexto asiático de la Guerra Fría, Estados Unidos decide intervenir en Vietnam, convirtiendo el conflicto civil en una disputa internacional cuyos estragos serán televisados en occidente. Surge entonces la poesía de guerra de Denise Levertov, escritora y activista política que reivindica en su obra la responsabilidad del artista para/con su contexto sociopolítico, y que intentará con su obra no solo cuestionar la intervención militar en Vietnam, sino también desafiar la pasividad del espectador originada en la distancia que separa la realidad del salón norteamericano, iluminado por el televisor, de las escenas desoladoras que se ven en la pantalla.

Palabras clave: Guerra de Vietnam, Denise Levertov, Black Mountain Poets, televisión.

Vietnam in the Living Room: Denise Levertov's Poetry of War

ABSTRACT

In the Eastern dimension of the Cold War, the United States decides to take part in the Vietnam War, turning the conflict into an international contend which would be broadcasted in the Western world. It is as a response to these events that Denise Levertov, writer and activist of the intellectual spheres of the U.S., develops her work of protest. Convinced of the artist's responsibility within his/her sociopolitical context, she tries to defy with her poetry the passivity of the population, which originates in the distance established between the American living room, lit up by the TV, and the distressing scenes which can be seen on its screen.

Keywords: Vietnam War, Denise Levertov, Black Mountain Poets, television.

Denise Levertov (1923-1997), es una de las escritoras que más se involucró en las protestas contra la guerra de Vietnam durante la década de los 60 y 70. Su concepción de la poesía como un terreno en el que llamar a la revolución social y el cambio político supuso no solo un criterio temático en su escritura, sino también for-

mal. Influenciada por la escuela artística de la Universidad Black Mountain (Carolina del Sur), esta poeta puso en marcha una escritura como respuesta al conformismo social y a la erosión del lenguaje que los medios de comunicación y la prosperidad material infundían en la población estadounidense, la cual observaba de forma pasiva las atrocidades que su gobierno estaba cometiendo. En el presente estudio, entonces, haremos un recorrido por el panorama sociocultural estadounidense, las raíces de este y la poética que Denise Levertov desarrolló como reacción.

Para abordar la poesía-protesta de Denise Levertov es preciso en primer lugar acudir al contexto sociohistórico que la escritora encontró al llegar a Estados Unidos en 1948. Tras la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría, el espíritu paranoico anti-comunista llevó a los gobiernos norteamericanos a desarrollar una fuerte industria militar y a establecer alianzas internacionales con el objetivo de proyectar una imagen de los Estados Unidos como una nación potente, democrática y abierta, en oposición a los estados totalitarios comunistas (Hogson 2006: 50). Al mismo tiempo, acompañando a la imagen de potencial exterior, Estados Unidos desarrolló a nivel nacional una economía fuerte que permitió así justificar su defensa del capitalismo como el mejor sistema. Entre 1945 y 1960, los estadounidenses alcanzaron una prosperidad material incomparable que se vio incentivada por los avances tecnológicos de la época (televisión, automóvil, electrodomésticos, etc.) (Woods 2005: 153). El ciudadano estadounidense de clase media se convirtió en el *homo consumptus*, extendiéndose como consecuencia el conformismo social y la obsesión materialista (Woods 2005: 126-127). La televisión, en este sentido, tuvo un papel fundamental, pasando a ser uno de los medios ideológicos más importantes y extendidos a los que estaba expuesta la mayoría de la población, que en la publicidad encontraba instrucciones de cómo vestir, pensar y actuar (Woods 2005: 128-129). Sin embargo, también sirvió como medio de transmisión de nuevas ideas, como los movimientos por los derechos civiles, que adquirieron así mayor fuerza y difusión (Woods 2005: 386-387).

Siendo el primer conflicto bélico televisado, la guerra de Vietnam supuso para los estadounidenses encontrar en la pantalla de sus televisores la antítesis de aquello que hasta entonces se había creído en cuanto al papel internacional de Estados Unidos (Rollins 1984: 420-429). Durante la Segunda Guerra Mundial, el ejército estadounidense, tal y como se había intentado reflejar en las producciones de Hollywood y en la publicidad nacional, había estado luchando no solo para proteger al mundo del nazismo y el fascismo, sino para defender el propio estilo de vida americano (O' Brien 2006: 244-245). El mito de la frontera americana se había convertido en el tema principal de películas, programas y best-sellers, y esto se había extendido al ámbito político con la llegada de Kennedy al gobierno y la formación de consejos constituidos por «los mejores y más brillantes» hombres de la élite universitaria y corporativa de la nación (Hellmann 2006: 295-296). Al mismo tiempo, se promovió desde el gobierno una imagen heroica del ejército, cuyos soldados se formaban como «guerreros de la contrainsurgencia», hombres capaces de hablar varias lenguas, de sobrevivir con primitiva destreza en el terreno salvaje y desconocido y, al mismo tiempo, de manejar aparatos de alta tecnología (Hellmann 2006: 296).

No obstante, esta idealización se puso en cuestión por la llegada de imágenes televisivas que de forma diaria traían la batalla a los hogares estadounidenses (Woods 2005: 386). Las «heroicidades» del ejército estadounidense incluían estrategias como matar a tantos enemigos como se pudiese («If it moves, it's VC»), o despoblar las zonas rurales para que nadie desde allí pudiese contribuir (voluntariamente o por presión) a las guerrillas del sur (Hellmann 2006: 301). Para ello, el ejército se sirvió de bombardeos indiscriminados, de dispositivos de alta tecnología, pero también de herbicidas, por lo que el desgaste fue a todos los niveles. Los espectadores estadounidenses, con acceso a estas imágenes, vieron cómo esa ficción heroica de la nueva frontera se desmoronaba en escenas de violencia y destrucción (Hellmann 2006: 302). La imagen de inocencia en la que el mito nacional se había basado quedaba ya obsoleta ante la evidencia televisada (Rollins 1984: 422-423).

A nivel sociocultural, este fenómeno llevó consigo un incremento en la implicación política de muchos movimientos que de otro modo quizás se habrían visto reducidos a programas de activismo más concretos (Woods 2005: 236). Hacia 1967, el debate político era entre aquellos que opinaban que el gobierno no estaba haciendo lo suficiente para vencer y aquellos otros que consideraban la decisión de continuar con la guerra como algo desacertado e inmoral (Woods 2005: 235). Según estos últimos, toda guerra era inmoral, pero la de Vietnam lo era aún más dado que el poder del enemigo para hacer peligrar a Estados Unidos era discutible. La Unión Soviética –argumentaban– tenía que ser contenida, pero mediante la negociación antes que mediante alianzas con dictaduras militares y políticas imperialistas (Woods 2005: 235-236). Estos movimientos, que caracterizarían a la Nueva Izquierda y la Contracultura de las siguientes décadas, también se hicieron eco en la televisión, donde aparecieron imágenes de los violentos altercados y arrestos que se originaban en torno a las manifestaciones, concentraciones y sentadas juveniles (Woods 2005: 236, 292).

Denise Levertov compartía los ideales de estas protestas pacifistas. Para ella, la población Vietnamita representaba a toda la gente que mundialmente sufría injusticias, por lo que su lucha por la paz era una lucha por los derechos civiles, una lucha por la justicia de corte antiracista, feminista, ecologista y anticapitalista (Gelpi 2015: 186; Rodríguez Herrera 2006: 151). Fue criticada por su implicación política no solo como activista, sino también como escritora, y son bien conocidas sus discusiones sobre la función del poeta que le costaron su amistad con el también escritor Robert Duncan¹. En un ensayo de 1967 titulado «The Poet in the World», Levertov explicó que ante una situación como la que estaba presenciando el mundo, un contexto según ella sin parangón en la historia de la humanidad, marcado por la creación de armas nucleares y químicas y los desastres ecológicos, el poeta no podía ni debía quedarse observando de forma pasiva. El arte podría no buscar un efecto moral, pero

¹ Sobre ello han escrito, entre otros críticos, Marjorie Perloff, «Poetry in Time of War: The Duncan-Levertov Controversy» en su libro *Poetry On & Off the Page* (Evanston: Northwestern University Press, 2000), 208-21; otros ensayos sobre el tema están recogidos por Albert Gelpi (ed.) en *The Poetry of Politics, the Politics of Poetry* (Stanford: Stanford University Press, 2006).

obviamente lo tenía, y era por eso por lo que el poeta tenía una importante función fuera de la librería y las aulas (Levertov 1992: 135-6). Convencida de esta idea, Levertov participó en numerosos movimientos y organizaciones de carácter juvenil y universitario. Durante 1965, tanto ella como su pareja (el también escritor Mitchell Goodman) estuvieron presentes en diferentes protestas contra la guerra de Vietnam en Washington y en varias universidades del país. En abril de ese año fundaron una organización de escritores y artistas en contra de la guerra, y en otoño empezaron a preparar lo que al cabo de un año sería la «Semana del Arte Enfadado» («Week of Angry Arts») en Nueva York, todo ello mientras seguían acudiendo de forma constante a numerosos recitales en los que se denunciaban los bombardeos llevados a cabo en Vietnam (Hollenberg 2013: 224-5).

Su activismo, sin embargo, no se redujo a la organización de eventos, sino que empapó su concepción de la poesía, impregnando también sus ideas sobre la composición, el contenido y la forma. Su compromiso político, ya presente en su juventud, y la implicación de sus padres en movimientos similares, marcaron su definición de la poesía, que para ella iba unida a la vida y, de hecho, suponía un factor para transformar la sociedad, un terreno en el que llamar a la revolución, social y personal (Rodríguez Herrera 2006: 151). Las palabras, según Levertov, tenían el poder de cambiar químicamente el alma, y el poeta tenía entonces responsabilidad sobre lo que estas provocan en (Levertov 1992: 135-6). Esta idea, sin embargo, se debía también a la influencia de su poeta predilecto, Rainer Maria Rilke, quien había defendido la estrecha relación entre poesía y experiencia, lo cual constituía la base de la escritura de Levertov (1992: 131). En su ya citado ensayo «The Poet in the World», describe las percepciones del poeta, destacando (en relación con los efectos de la televisión) el siguiente fragmento:

He has seen the lifted fork pause in the air laden with its morsel of TV dinner as the eyes of the woman holding it paused for a moment at the image on the screen that showed a bamboo hut go up in flames and a Vietnamese child run screaming toward the camera –and he has seen the fork move on toward its waiting mouth, and the jaws continue their halted movement of mastication as the next glided across the screen. (Levertov 1992: 132-133)

La pasividad con la que la persona descrita continúa con su cena a pesar de estar frente a unas imágenes desoladoras, aparecen en este ensayo como un factor más que incentivará la escritura del poeta. Su labor es pues luchar contra esa actitud y, mediante su poesía, trasladar al lector a otros mundos para que así adquiera conciencia (Hollenberg 2013: 254-5). Entre esos escenarios, Levertov incluyó Vietnam, lo cual hizo que su poesía sobre el conflicto fuese criticada debido a su radicalidad en el lenguaje y la viveza de las imágenes de sufrimiento y muerte (Rodríguez Herrera 2006: 149).

Así, en muchos de sus poemas publicados entre 1968 y 1982, lo que encontramos es una recopilación de imágenes extraídas de las noticias (tanto fotografía en prensa escrita como de la televisión), destacando la repetición de verbos relacionados con la percepción de esas propias imágenes (principalmente la vista). No es difi-

cil encontrar descripciones de cadáveres, de quemaduras, de la carne y la piel en llamas, de personas y casas carbonizadas. En «Advent 1966» (*Poems 1968-1972*), el sentido de la vista se ve perturbado, y ante las imágenes de bebés ardiendo, se multiplica como si se tratase de la visión de un monstruoso insecto («Or else a monstrous insect / has entered by head, and looks out / from my sockets with multiple vision», «And this insect . . . will not permit me to look elsewhere») (1987: 124). En otro poema del mismo volumen, «Enquiry», la voz lírica se dirige a un soldado para describirle lo que una víctima ha visto. Mientras que el soldado come, compra, vende y duerme, la víctima únicamente ve con unos ojos que nunca se cierran cómo «sus cinco hijos / se retuercen de dolor y mueren»² (Levertov 1987: 126). Destaca también por su léxico un poema titulado «Scenario», en el cual se presenta

The theater of war. Offstage
a cast of thousands weeping.
Left center, well-lit, a mound
of *unburied bodies*,
or *parts of bodies*. Right,
near some dead bamboo that serves as wings,
a whole *body*, on which
a splash of napalm is working. (Levertov 1987: 203) [Mis cursivas]

En este escenario, además, hace su entrada una novia con un único pecho, un único ojo y la mitad de la cabeza sin pelo, y después el novio, un joven soldado sin heridas visibles que empieza a temblar al verla. Las consecuencias de esta guerra son tanto físicas como psicológicas, y aunque sea contenido de obras de ficción (en este caso una obra teatral), suceden en escenarios reales, fuera de la televisión. Algo similar se trata en «The Distance» (*Poems 1972-1982*), poema en el que se contrasta la situación de los presos políticos en Estados Unidos y la de los nativos en Vietnam, una vez más destacando los verbos de percepción:

over there they mourn
the dead and mutilated each has *seen*.
They have *seen* and *seen* and *heard* and *heard*
all that we will ourselves with such effort to imagine,
to summon into the understanding . . . (Levertov 2001: 16-17) [mis cursivas].

Mientras que en Vietnam se ve y se oye la guerra, en América, aquellos que están luchando en oposición a las políticas intervencionistas del gobierno, siguen siendo casi incapaces de empatizar, de *imaginar* o *entender* lo que allí se vive: «over there the dead are strewn in the roads», «over there the torn-off legs and arms of the living / hang in burnt trees and on the broken walls», «men and women contorted, blinded, in tiger cages are / biting their tongues / to stifle . . . the cries of agony» (Levertov 2001: 16). En «May Our Right Hands Lose Their Cunning» (publicado en el mismo

² «her five young children / writhe and die.» (Levertov 1987: 126).

volumen), llegamos a ver con precisión cómo las bombas atacan la retina de los ojos, la suave piel, convirtiéndose en carne picada («bloody mincemeat»), ante lo cual la voz lírica comenta «This is smart», refiriéndose a las bombas inteligentes, a la tecnología diseñada con el único fin de acabar con seres vivos (Levertov 2001: 20-22). Similar vocabulario se usa en «In Thai Binh (Peace) Province», donde se habla de hospitales, escuelas, fábricas bombardeadas, pero también de niños que han perdido los pies o sus casas (Levertov 2001: 22-3).

No obstante, ese intento de concienciar al lector no era un proyecto que desarrollar únicamente a través del contenido. La forma del poema constituía una parte esencial en la composición, sin la cual los efectos acabarían siendo los mismos que los de las imágenes televisadas: una percepción descontextualizada, y consecuentemente, solo entendida de forma parcial. Lo que debía hacer el poema era despertar al lector, algo que Denise Levertov entendía como un cambio de estado de conciencia. Como explica Lisa Narbeshuber, esta poética parte de que Levertov reconoce su propia complicidad con la ideología estadounidense y es esta ideología la que quiere atacar mediante una «des-identificación» y reconstrucción de su psique (Narbeshuber 2006: 132). Así pues, este cambio de conciencia ha de realizarse a nivel lingüístico y perceptual. En primer lugar, ante la «erosión del lenguaje» y su consecuente poder sobre la ideología de los hablantes (i.e. de la sociedad), la poeta se propone recuperar el vigor, ejerciendo una escritura que desafiará la lectura automática y pasiva del receptor (Narbeshuber 2006: 133, 139). A este respecto, quizás uno de sus trabajos más famosos sea «Relearning the Alphabet» (*Poems 1968-1972*), poema en el que, a pesar de no incluir el tema de la guerra, intenta revisar y re-imaginar el lenguaje comúnmente usado. Como explica Rodríguez Herrera, Levertov se sirve de este enfoque alfabético para mostrar cómo nuestra forma de hablar determina nuestro pensamiento, poniendo límites a la conciencia. Así, mediante el replanteamiento de cada letra del alfabeto, se desestabilizan los cimientos ideológicos del lector (Rodríguez Herrera 2006: 151-152).

Con la misma finalidad, Levertov incluyó fragmentos de su diario, de prensa y de discursos políticos en muchos de sus poemas, pero también jugó con otros géneros textuales que no siempre pueden ser identificados o localizados. «An Interim» (*Poems 1968-1972*), por ejemplo, podría interpretarse como una reflexión en verso sobre la presencia del lenguaje en nuestra vida cotidiana y su contenido vacío y manipulado de forma subrepticia. En la segunda sección (el poema consta de siete), se describe el lenguaje como una virtud del ser humano desgastada con la que juegan tanto los niños como los dirigentes militares y políticos («O language, virtue / of man, touchstone / worn down by what / gross friction ...») (Levertov 1987: 20). La voz lírica cita una noticia de prensa en la que un comandante afirma que «fue necesario / destruir el pueblo para salvarlo»³ (1987: 20). El lenguaje, «mother of thought», está tan erosionado como la guerra nos erosiona a nosotros mismos (Levertov 1987: 21). Aun en la descripción de lo que parece ser un relajante viaje a la costa, las noticias sobre la guerra interrumpen el discurso con injusticias sociales,

³ «It became necessary / to destroy the town to save it, / a United States major said today.»

como la de la detención de una activista de 18 años que inicia una huelga de hambre. Esta noticia aparece fragmentada en otras secciones del poema, junto con entradas de su diario y reflexiones más íntimas, yuxtaposición usada, como explica Hollenberg, con el fin de recuperar perspectiva ante los sucesos contemporáneos (Hollenberg 2013: 626). En «Life at War» (*Poems 1968-1972*), se apunta a la naturaleza contradictoria del ser humano, capaz de imaginar palabras como «piedad» («*mercy*») o «cariño» («*lovingkindness*») y al mismo tiempo cometer barbaridades contra otros seres humanos, información que el propio cuerpo difícilmente puede digerir (Levertov 1987: 122). Ante las críticas de Duncan, Levertov contestó (por carta) que su participación en el Movimiento Pacifista la había ayudado a entender mediante el uso de la imaginación lo que ocurría en la guerra, de manera que aunque no hubiese estado allí en persona, no quería dejar que los horrores del conflicto vaciasen las palabras. Estas debían ser llenadas con experiencia imaginativa (Hollenberg 2013: 189). Uno de los métodos de los que se sirve Levertov para recuperar estas palabras vacías es la repetición, la insistencia. Así, incluyendo también juegos sonoros (aliteración), «Tenebrae (*Fall of 1967*)» empieza con la siguiente estrofa:

*Heavy, heavy, heavy, hand and heart.
We are at war,
bitterly, bitterly at war* (Levertov 1987: 125) [mis cursivas]

Tras describir la situación en guerra, sin embargo, la voz lírica presenta la vida cotidiana del ciudadano norteamericano, que continúa con sus actividades de compra y venta, de ocio y televisión, porque a pesar de estar en guerra, y de que ese sonido esté en sus oídos, no están escuchando («And at their ears the sound / of the war. They are / *not listening, not listening*» [mis cursivas]) (Levertov 1987: 126). En «Advent 1966» encontramos la misma técnica, especialmente en conexión con el sentido de la vista: las visiones de un bebé en llamas se multiplican, se repiten sin desaparecer, y la vista de la escritora («this my strong sight, / my clear caressive sight, my poet's sight I was given») se ve manipulada, como vimos antes, por un insecto («the vision of a Burning Babe / is multiplied, multiplied», «repeated, repeated», «infant after infant», «not vanishing, / not vanishing») (Levertov 1987: 124). Por otro lado, en «What Were They Like?» (*Poems 1968-1972*) Levertov juega con el formato para señalar la distancia que ideológicamente se establece en el estudio y respeto de civilizaciones del pasado y aquellas que existen en el presente, como la de Vietnam. Se trata de un poema constituido por dos partes, una lista de preguntas y una lista de respuestas, a modo de actividad escolar. Usando tiempos pasados, las preguntas piden información sobre los instrumentos usados por la gente de Vietnam, sus ceremonias, su sentido del humor, su literatura. Sin embargo, en las respuestas el sentido de las palabras se re-elabora, de manera que el uso objetivo y científico de la primera parte se vuelve figurativo y cargado de imágenes en la segunda: a la pregunta por sus antorchas de piedra se responde que sus corazones se volvieron de piedra; a la pregunta por sus ceremonias en primavera se responde que, tras la muerte de los niños, no había primavera. Algunas de las preguntas, sin embargo, plante-

an cuestiones menos escolares, sobre la forma de reír o de hablar, lo cual se podría interpretar como una estrategia de crítica a la frialdad con la que se observa la civilización extraña: no se trata solo de los instrumentos, sino de aspectos universales como el valor de la risa humana (Levertov 1987: 123).

Sin embargo, Levertov también se sirve de los efectos fisiológicos del poema para reconectar al lector con el mundo externo y con las percepciones que el propio poeta proyecta en el texto. Aplicado a su crítica social, esto se traduciría como una lucha contra la pasividad con la que sus lectores observaban la guerra en la televisión y la distancia (emocional) que separa esas imágenes de las percepciones (de paz) en salón estadounidense (Narbeshuber 2006: 133-4). En este sentido, cabe destacar la influencia del grupo de poetas comúnmente conocidos como Black Mountain Poets y cuyo «manifiesto» («Projective Verse») había sido escrito por Charles Olson. La poética propuesta por Olson, influenciada por la escritura de William Carlos Williams, Ezra Pound, Louis Zukofsky y George Oppen, tenía como idea central la transmisión de las percepciones del poeta a través de la disposición del poema en el papel. Forma y contenido estaban estrechamente ligados, en el sentido de que lo primero tenía origen en lo segundo, y lo segundo no se concebía si no era unido a las emociones y percepciones del propio escritor. Así, como explica Gelpi, la dimensión lingüística del poema se regía por (y de hecho presentaba) su propia percepción o experiencia multidimensional («Form is never more than an *extension* of content» [mis cursivas]) (Gelpi 2015: 168). El lenguaje se concebía como algo cargado de forma particular y podía provocar así la apertura a visiones del mundo desfamiliares, nuevas, no reducidas a clichés o imágenes y sonidos meramente aglutinados (Narbeshuber 2006: 135).

Levertov, asociada a este manifiesto, también creía que la forma era algo que el propio contenido del poema demandaba y que la métrica, el ritmo, la puntuación, tenían su origen en la percepción del poeta (a su vez bajo la influencia del tema a tratar en el texto). En los múltiples ensayos sobre escritura y sobre su propia poesía, Levertov defendió la idea (derivada de las de Olson), de que la forma era una *revelación* del contenido (Levertov 1992: 70-73). En su ensayo titulado «On the Function of Line» (1979), afirma que la distribución de versos en el papel no debe ser aleatoria (práctica de la cual acusa a la mayoría de poetas contemporáneos). Al contrario, la decisión de finalizar un verso supone una modificación del ritmo con el que se leerá el poema, y es por ello que ese «corte» es para Levertov una herramienta con la que transmitir aquellas pausas que la gramática y la puntuación no logran expresar (Levertov 1992: 79). Así, la forma en que encontremos los versos sobre el papel serán las «instrucciones visuales» para su reproducción sonora, de manera que entre lector y escritor se establece una relación más íntima y empática que aquella alcanzada en un verso libre cuyos versos finalizan de forma aleatoria. Lo que denomina «Poesía Orgánica» no es un estilo, sino una herramienta de precisión y de control sobre la lectura, y es a través de ella como logrará cambiar ese estado de conciencia en el lector, sus procesos mentales y sensoriales (Levertov 1992: 79-85).

Ante los poemas de Levertov se debe entonces tener en cuenta estas ideas, porque el efecto en el lector en parte tendrá su origen en la disposición de los versos sobre el papel. En «Life at War» (*Poems 1968-1972*), forma y contenido constitu-

yen un buen ejemplo de «Poesía Orgánica». Se trata de una reflexión sobre la incapacidad de vivir sabiendo lo que sucede en Vietnam, ideas que se describen en relación al cuerpo:

The disasters numb within us
 caught in the chest, rolling
 in the brain like pebles. The feeling
 resembles lumps of raw dough
 weighin down a child's stomach on baking day. (Levertov 1987: 121)

Levertov finaliza el primer verso con «within us», estableciendo así una pausa en la que el cerebro internaliza la idea de que los desastres están entumecidos dentro de nosotros, pero esa pausa mental (no lógica ni sintáctica) se reanuda insistiendo en esa interioridad de los desastres, que están en nuestro pecho dando vueltas («caught in the chest, rolling»). Otra vez, sin embargo, sucede como en el primer verso, porque tras «rolling» se añade que es en el cerebro donde están, no en el pecho, como podríamos haber pensado en un principio. Se realiza pues un «viaje» del pecho a al cerebro, pero en la siguiente estrofa se descubre que es en el estómago también donde guardamos o sentimos los desastres de la guerra. Continúa el poema con una cita de Rilke, que señala al corazón, un cliché lírico que, al recordar la continuidad de la guerra, sin embargo, deja paso al espacio de la respiración, de los pulmones:

The same war
 continues.
 We have breathed the grits of it in, all our lives,
 our lungs are pocked with it, (Levertov 1987: 121)

Cada ruptura de verso en este poema refleja la lucha en busca de la palabra adecuada para continuar el discurso, un discurso que trata precisamente sobre la dificultad del individuo para concebir las maldades que el ser humano es capaz de poner en funcionamiento. «Estos actos los hacemos», dice en la décima estrofa, «a nuestra propia carne», introduciendo el corte de verso para enfatizar que esos actos no se quedan en simples actos, sino que tienen un objetivo concreto: la carne humana («these acts are done / to our own flesh; burned human flesh / is smelling in Vietnam as I write») (Levertov 1987:122).

Como la propia Levertov explica, de haber escrito los versos de distinta forma, el proceso mental de continuación de cada una de estas oraciones (interrumpidas por su disposición en el papel) no se habría transmitido al lector. Nos encontramos pues ante una escritora no necesariamente revolucionaria, pero sí comprometida. A través de la escritura, de las imágenes y de la disposición en el papel, de la manipulación del lenguaje para revivirlo, Denise Levertov logra encauzar la lectura de sus poemas a un plano ideológico nuevo, en el que las palabras servirán para transmitir un sentimiento, una imagen, una información, pero al mismo tiempo haciendo al lector consciente del potencial de ese medio de transmisión y de cómo es necesario reavivarlo en momentos de guerra y de crisis humanitaria, cuando pueden ser peligrosos precisamente por haber quedado vacíos.

Referencias bibliográficas

- DEWEY, Anne (2006): «Poetic Authority and the Public Sphere of Politics in the Activist 1960s: The Duncan-Levertov Debate», en *The Poetry of Politics, the Politics of Poetry*, Albert Gelpi y Robert J. Bertholf (eds.), pp. 109-125. Stanford: Stanford University Press.
- GELPI, Albert (2015): *American Poetry After Modernism: The Power of the Word*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HELLMANN, John (2006): «Vietnam and the 1960s», en *Cambridge Companion to Modern American Culture*, Christopher Bigsby (ed.), pp. 295-313. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOGSON, Godfrey (2006): «The American Century», en *Cambridge Companion to Modern American Culture*, Christopher Bigsby (ed.), pp. 33-52. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLENBERG, Donna Krolik (2013): *A Poet's Revolution: The Life of Denise Levertov*. Berkeley: University of California Press.
- LEVETOV, Denise (1987): *Poems 1968-1972*. New York: New Directions.
- (1992): *New and Selected Essays*. New York: New Directions.
- (2001): *Poems 1972-1982*. New York: New Directions.
- NARBESHUBER, Lisa (2006): «Relearning Denise Levertov's Alphabet: War, Flesh, and the Intimacy of Otherness». *Canadian Review of American Studies*, 36, 2: 131-148.
- O'BRIEN, Kenneth P. (2006): «The United States, war, and the twentieth century», en *Cambridge Companion to Modern American Culture*, Christopher Bigsby (ed.), pp. 235-255. Cambridge: Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ HERRERA, José (2006): «Revolution or Death: Levertov's Poetry in Time of War», en *The Poetry of Politics, the Politics of Poetry*, Albert Gelpi y Robert J. Bertholf (eds.), pp. 148-160. Stanford: Stanford University Press.
- ROLLINS, Peter C. (1984): «The Vietnam War: Perceptions Through Literature, Film, and Television». *American Quarterly* 36, 3: 419-432.
- WHITFIELD, Stephen J. (2006): «The culture of the Cold War», en *Cambridge Companion to Modern American Culture*, Christopher Bigsby (ed.), pp. 256-274. Cambridge: Cambridge University Press.
- WOODS, Randall Bennett (2005): *Quest for Identity: America since 1945*. Cambridge: Cambridge University Press.