

13



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



SERIA ACADEMICA DE SERVICIOS ESCOLARES Sección de Exámenes Profesionales

GEORGE HERBERT:

EL ITINERARIO DE UN POETA A DIOS.

T E S I N A

PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS (INGLESAS)

P R E S E N T A EVELIO ROJAS ROBLES



ASESOR: DR. ALFREDO MICHEL MODENESSI

MEXICO, D.F.

283665

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesina está dedicada a las siguientes personas:

A mi madre: 29 años después. Millones de gracias por hacer todo por tus hijos.

Mi padre: porque al final de cuentas, compartimos la vida.

A mis tres espléndidas hermanas que han tenido que soportar a un hermano egoísta.

A, ante, con, de, desde, hasta, hacia, por Paulina Hermosillo Martínez: *Du warst mein Tod* (Celan).

Dr Antonio Gómez Robledo (qepd): alguna intercambiamos un par de palabras: aquel hecho fue demasiado emotivo para mí; recuerdo sus palabras sobre Marco Aurelio; ud. que fue un gran estudioso de Dante sabe que algún día lo alcanzaré para beber whisky mientras conversamos sobre Glenn Gould y Horowitz.

Dr. Mark Platts: por el vodka interminable, por la tardes que pasó leyendo y comentando tanto a Conrad como a Wittgstein. Por las clases de ética que fueron cursos intensivos de literatura; gracias por Canetti y la amistad a prueba de todo.

Dra Rosalba Fernández: por el consejo temprano y severo.

Dr Ramón Xirau: por haber criticado enérgicamente los primeros bosquejos de este trabajo; por la humildad del conocimiento.

In memoriam Adalberto Robles: por ejercer el arte socrático de la amistad y por las palabras que nunca le dije.

Esteban Robles Castro por la ternura severa y por el coraje para vivir que tiene en estos momentos.

A toda la familia Robles: siempre me he sentido orgulloso de ustedes, por el amor a la tierra recién cosechada y los placeres sencillos.

A Juan Valencia Cuenca, el primer maestro verdadero.

Agradezco profunda y sinceramente a los siguientes maestros: Charlotte Broad por no dejarme caer; Colin White porque nunca lee las dedicatorias; por la poesía dicha ante un puñado de afortunados; Alfredo Michel por la inteligencia combativa; por la tarde que leyó misteriosamente "The Collar" frente a unos estudiantes que tenían prisa.

La mayoría de mis amigos han sido mis maestros también. Miguel Angel Novella por los primeros libros y por ser un verdadero nihilista; Alan Paul Mallard por la mitología personal; a Victor Hugo por la crítica absoluta; a Ernesto Priego: espero cumplir un día la sentencia de Jason Pierce: (*I'm gonna loose my thoughts in 200 bars*"), por la cita puntual de RHP en un cumpleaños jamás olvidado, por Capote y por la capacidad de asombrarse ante la belleza de la noche; decir que te debo cientos de botellas de alcohol no tiene caso; gracias infinitas por la bondad. *Herr Doktor* Manrico por la sabiduría en los misterios de la divinidad, por la primera música, por los acordes jamás encontrados y siempre esperados; Argel por arriesgar muchas cosas sin esperar recompensa; por Proust y Cervantes; Laura, Diana, Jazmín, con las que empecé todo esto; Manuel Guillén, a quien conocí en un seminario de Platts y pasó mucho tiempo para hablarnos, mil perdones; Gabriela Granados, por la confianza que me ha tenido y no merezco; Renato Sales Heredia, Gabriela Hernández, Irinda Riquelme y todos aquellos que convivimos en los seminarios del Dr. Ramón Xirau; JoséHernandez Riwes por las complicaciones iniciales de nuestra amistad, ahora reivindicada y por ser el único *rocanrolero* que conozco que todavía me da clases (algunas veces). Brenda y Amaranta por soportar con indiferencia mi humor inicial; Claudia Alarcón por la discusión que inauguró nuestra inevitable amistad. Ing. Victor Ortiz, a quien le debo la paciencia con la que supervisó páginas y páginas de trabajos anteriores, por las cervezas en un cumpleaños inoportuno, y por el apoyo absoluto para terminar este

trabajo, ya que si él, no hubiera sido posible. Leopoldo Camacho por los delitos que compartimos por los libros, por los intercambios dolorosos de libros con algo de alcohol en la cabeza, por la eterna exactitud del dominó. Gabriel Alvarado porque tuvo la paciencia para soportar mi tristeza en diciembre de 1997: empezamos con el primer disco de Scheer y acabamos leyendo a Chesterton con el fondo de RHP, mil gracias por el recuerdo de la tortuga y el aljibe; Lenin por la mistad ardua y arisca, a Pablo Martínez por su pasión extrema a Ligeti, por los polos : Wagner y Jesus & Mary Chain. Miguel Angel por la reivindicación de McAloon, las veladas de tanta música y por la amistad casi eterna.: Moir por la pasión a las estrellas que siempre comparte. Gaby por soportar mis quejas, opiniones y lugares. Ana Elena por la bibliografía y la sonrisa; Judith por los encuentros inesperados. Mario Murguía por la amistad tardía. Juan Carlos por la pasión medieval y por las escasas palabras que hemos intercambiado, Valeria por su ayuda en momentos de apocalipsis personal. Armando Sesma por la Navidad extraña de 1997 y por más de una década de amistad (a pesar de que no te guste Joy División). Germán: te debo tanto que enumerar es una pérdida de tiempo. Natalia por la hospitalidad siempre repentina y paciente. Tola y Peter por la ayuda en los asuntos mundanos de la vida. Lic. Enrique Avellaneda por la confianza en mis momentos de carencias. Claudia Mendiola, pese a los malos entendidos conservamos la confianza. Emily Hinch por la aparición repentina en la amistad de la mayoría de nosotros y, por la entrega feérica de las olas de Woolf. También agradezco Miriam Martínez Garza porque le desagradan las listas; por aquel noviembre lleno de silencio, por las profecías, por el titubiente Mallarmé, por la tumba de Baudelaire y por haberme ganado una apuesta a propósito de Sábado. Gracias.

A posteriori agradecido: Indran Amirthagayam por la poesía oportuna en el lugar inesperado. Duke Seaman Knapp IV porque siempre tiene en la mente Mateo 18, por la sencillez espontánea, por la quietud de la silla y un libro. Maritere, Lola, Farah, Oliver, Victor, Adrián, y Xavier por compartir alegría en el trabajo cotidiano.

INDICE

EL ASOMBRO.....	2
INTRODUCCION.....	5
LA UNIDAD DE <i>THE TEMPLE</i>	10
EL ALTAR ROTO.....	20
PRAYER AND VISION.....	30
CONCLUSION.....	40
NOTAS.....	44
BIBLIOGRAFIA.....	47

El asombro

I'll want the secrets of the Temple.

R. E. M., *Be mine, New Adventures in Hi-fi.*

Imaginémosla dentro de la serenidad del Templo. Ella no ha dejado de contemplar el sencillo Altar desde el momento que entró humildemente. Imaginémosla en aquel instante, perfecto, donde su devoción se encuentra en el lugar exacto para rezar. En aquel momento empieza a sufrir el dolor de cabeza que ha sido su acompañante durante años; sabe que es una manifestación divina inusual y está agradecida por ello. Pero este dolor es más intenso que de costumbre. Se ha convertido en una tortura a esa hora del día para aquella mujer delgada, diminuta en el Templo. Su dolor es una cicatriz divina (por supuesto, ella lo ignora)

Ahora recuerda al querido amigo que, con un breve gesto de amabilidad, le obsequió un pequeño volumen de poesía inglesa. Desde entonces ella no lo ha abandonado. Aunque no lo ha leído, lo lleva siempre con gran fervor, acaso porque sabe que un libro no es una superstición. El dolor está presente en esta experiencia exacta del peso agustiniano¹. Decide abrir el libro. Sus dedos sienten los bordes de las hojas maltratadas, donde los primeros versos se pasean ante sus ojos:

Batter my heart, three person'd God; for you...

Los versos no le dicen nada. Quiere un poema exacto para lo que siente en el *Templo*. Un poco desesperada por su angustioso malestar, lee:

Where, like a pillow on a bed
A pregnant banked swelled up, to rest...

La voz lenta de la religiosa sabe que éstos no son los versos que ha estado buscando. Sus dedos empiezan a recorrer las últimas páginas con desesperación, al mismo tiempo que lee versos que olvidará inmediatamente, sin ningún remordimiento, porque lo que necesita es una respuesta o una oración. Entonces, sorprendida, encuentra:

Love bade welcome: yet my soul drew back,
Guilty of dust and sinne.

Le atrae el primer verso por su tono de gratitud y desesperanza, donde el amor de Dios y el temor del alma se encuentran entrelazados, logrando un contraste único. Su voz empieza a resonar lentamente dentro de la inmensidad del Templo vacío mientras ella viste cada verso con una devoción inusual. Los viste con *la pesanteur et la grâce* que ella tanto predica y que, alguna vez, fueron sus adjetivos para la tragedia del rey Lear. Descubre que el poema tiene el poder evocativo de la oración y sus labios entonan emocionados:

But quick-ey 'd love, observing me grow slack
From my first entrance in,
Drew nearer to me, sweetly questioning,
If I lack'd any thing.

Esta "amiga terca de Dios" (Fieldler 1959,11), excelente lectora de Platón, siente que su vida ha sido descrita con precisión por un poeta desconocido. Extrañada, revisa con gran curiosidad el índice del libro. Se trata de una antología de poesía metafísica inglesa; ella, ajena a todo tipo de definiciones, ignora el título y regresa con suma alegría al poema. En esta mujer el peso agustiniano es total en aquel momento. Y su voz vuelve a dar el peso exacto a cada palabra:

A guest, I answer'd, worthy to be here:
Love said, You shall be he.
I the unkinde, ungreatfull? Ah my deare,
I cannot look on thee.
Love took my hand, and smiling did reply,
Who made the eyes but I?

En el momento que descubre la vergüenza del alma en el verso, el silencio del Templo es más intenso. La duración del eco de su voz es proclive tanto al gozo como a la memoria, mientras sus ojos repasan las palabras que construyen el final de aquella oración/poema:

Truth Lord, but I have marr'd them, let my shame
Go where it doth deserve.
And know you not, sayes Love, who bore the blame?
My deare, then I will serve.
You must sit down, sayes Love, and taste my meat:
So I did sit down and eat.

Simone Weil, emocionada y con gran amor, ha descubierto a George Herbert.

Introducción

There are two ways of getting home; one of them is to stay there. The other is to walk round the whole world till we come back to the same place.

G. K. Chesterton, *The Everlasting Man*.

Si comprehendis, non est Deus.

San Anselmo

La poesía metafísica surgió en Inglaterra durante el siglo XVII sin la intención de crear un movimiento poético en particular. Coleridge y Wordsworth respaldaron al Romanticismo inglés con el manifiesto literario del prefacio de *Lyrical Ballads*, pero los poetas metafísicos carecieron de alguno que los uniera. Sin embargo, Crashaw, Vaughan, Herbert, Donne, entre otros, han sido considerados un grupo de poetas que formaron una corriente literaria que se conoce bajo el nombre de poesía metafísica (*metaphysical poetry*). Joan Bennet, en su imprescindible libro *Five Metaphysical Poets*, los estudia con detenimiento, pero las controversias empiezan al comparar la obra de Herbert con la de Donne y escribe:

Herbert imaginary works through the mind rather than the senses and the structure of his poems is logical. But for various reasons, his poetry is simpler than Donne's. The range of his experience was narrower. Donne expresses hate, disgust, jealousy, lust, love, reverence, security, and mistrust. He transverses every variety of mood, both as a lover and as a worshipper [...] Each poem represents a complex state of mind and a subtle adjustment of impulses. Herbert's narrower experience not only limits his choice of subject-matter but simplifies the texture of his poems. (1956, 48)

Joan Bennet utiliza dos ideas inquietantes para describir la obra de Herbert. Menciona que la estructura de sus poemas es lógica y simple debido a su temática.

Sin embargo, el juicio anterior se basa en una comparación con la obra de John Donne. ¿Por qué la insistencia de comparar a Donne con el resto de los poetas metafísicos? ¿El tema de Herbert es limitado? Si es así, ¿Qué es un tema amplio para Joan Bennet? ¿Cuál es la estructura lógica de un poema de Herbert? Este tipo de juicios han encasillado a Donne como el líder de la poesía metafísica, olvidando, de cierta manera, los méritos y alcances de sus contemporáneos. Donne al ser un "gran poeta" (Borges 1960, 76) ha provocado que su sombra sea permanente en el estudio de los demás poetas metafísicos. La opinión de Eliot, por ejemplo, quien compara a Donne y a Herbert de manera más equilibrada, no resta los méritos de estos poetas metafísicos; afortunadamente su comparación enriquece la obra de ambos:

In Donne thought seems in control of feeling, and in Herbert feelings seem in control of thought. Both men were learned; both men were accustomed to preaching, but not to the same type of congregation. Donne's religious verse, as in his sermons, there is much more of the orator; whereas Herbert, for all that he had been successful as Public Orator of Cambridge University, has much more intimate tone of speech. (1953, 17)

Por otro lado, el nombre de este movimiento poético presenta algunos inconvenientes para su debido estudio. El término *metafísica*, palabra tan resbaladiza en nuestros días, tiene diversas definiciones, tanto en filosofía como en literatura. La que nos ocupa tiene su origen en Johnson quien la usó como:

(...) The designation of certain 17th poets addicted to witty conceits and far-fetched imagery. *In more recent use, of poetry which expresses emotion within an intellectual context.* (OED, *mis cursivas*)

La segunda parte de la anterior definición es de suma importancia para nuestro propósito, porque es, en general, lo que se entiende en nuestros días por *metafísica*. Ésta palabra parece sinónimo de difícil, o, peor aún, es título de libros de superación personal. Otros pueden pensar en Heidegger y su ardua obra, así como en la de Aristóteles.² En el caso de filosofía, la palabra *metafísica* tiene un espectro amplio:

The name metaphysics is apt to suggest *something difficult, unusual and remote*. Yet it has its familiar side. Most of us have times at which, in reflection, we seem to be confronted not with any particular isolated problem or any particular aspect of our experience, or life, or existence, as whole. These might be called our metaphysical moments. [...] *Those, who at least in our culture, reflect upon their metaphysical moods tend to be driven to what are, or seem to be, questions of profound importance about the meaning of life: about death and immortality, about freedom and natural necessity, about the existence of God.* (Körner 1955, 13, mis cursivas)

La anterior cita es un buen ejemplo de lo que se piensa cuando se menciona la palabra metafísica entre la mayoría de la gente. Es una muestra de la cantidad de significados con los que carga este adjetivo desafortunado en español para una escuela poética *inglesa*. Lo mismo pasa con lo que se conoce bajo el nombre de *pintura metafísica*, la cual alcanzó su cumbre a principios de este siglo.³ Con respecto a la escuela inglesa, el adjetivo la marca negativamente porque, debido a las ramificaciones de *metafísica*, el lector espera algo de suma importancia o "elevado", una suerte de revelación, una verdad necesaria que ha estado escondida largo tiempo. Alguien que tenga esta concepción de la palabra metafísica estará muy lejos de disfrutar poemas de Donne o Herbert. Los metafísicos no están buscando desentrañar el significado de la vida en su poesía. La viven solamente. Siempre

debe considerarse que el doctor Johnson acuñó el término en un intento por definir a un conjunto de poetas, por lo que *metaphysical poetry* es un concepto esencialmente inglés. Así, cabe señalar que sólo utilizaré el término como referencia y no como categoría o nombre de un grupo de poetas que comparten características, porque no creo que esto suceda con ellos. En este trabajo quiero evitar el doble defecto que ha señalado T. S. Eliot, quien escribió que los poetas metafísicos son "a generation more often named than read, and more often read than profitably studied" (Bloom *et al* 1971, 2021).

La breve obra de Herbert (apenas 472 páginas en la edición a cargo de F. E. Hutchinson, que tomaré en cuenta para este trabajo) es uno de los proyectos más ambiciosos de la poesía inglesa: "Herbert's poetry is an integral part of the great English tradition" (Eliot 1953, 19). Cabe señalar que Herbert vivió solamente cuarenta años, dedicados fervientemente a Dios; su amor y fe se encuentran reflejados en *The Temple*, cuya unidad es un *cosmos* en el sentido griego de la palabra: *armonía*.⁴ Herbert escribió *The Temple* en un orden deliberado que celebra cada parte de la arquitectura religiosa (ventanas, el piso, el altar, la música, etc.) y que obliga a una lectura *ordenada* y siempre ascendente. Sin embargo, la obra de George Herbert es, sobre todo, humilde y sencilla:

Al salir Él del Templo, le preguntó uno de sus discípulos:
Maestro mira qué piedras y qué construcciones y Jesús le dijo:
'¿Veis estas grandes construcciones? No quedará aquí piedra
sobre piedra que no sea destruida'. (Marcos 13, 1-2)

Vale la pena hacer algunas observaciones acerca del título de la obra. La palabra *ἐκκλησία* (*ekklesia*) no tenía originalmente el sentido de una construcción

religiosa, como lo es en nuestros días, sino el de la asamblea que se reunía periódicamente para tratar asuntos importantes. Debido a la frecuencia de las reuniones, la palabra *ekklesia* se convierte en comunidad. De la misma forma, la palabra συναγωγή (*sinanoge*) significa reunirse o asamblea. La palabra *τεμνοζ* designa el lugar (o bosque sagrado) consagrado a la divinidad. De esta manera la raíz de la palabra *Templo* es la única que no implica asamblea o reunión, sino un espacio dedicado a Dios. *The Temple* es un lugar que convoca a la asamblea de los fieles para sentir la majestuosidad de Dios.

Herbert sabe que la presencia de Él es dolorosa para el hombre, porque le recuerda tanto el peso de la culpa como del pecado. A mi parecer, su obra está lejos de ser limitada, como asevera Joan Bennet, debido a la variedad de estados de ánimo que esbozan sus poemas. "Ante lo divino verdadero, el hombre se detiene, espera, inquiere, razona" (Zambrano 1986, 45). La poesía de George Herbert desarrolla los puntos expuestos por la pensadora española: Herbert se detiene y combate respetuosamente ante Dios (el argumento de "The Collar" es un buen ejemplo de ello); agradece en un poema como "Easter Wings", y al mismo tiempo espera, en "The Altar". Lejos de ser un poeta limitado, Herbert expresa una variedad de emociones encontradas similares a las que ve Joan Bennet en la obra de John Donne. Asimismo, *The Temple* tiene una división visible que ha pasado inadvertida para algunos de estudiosos de la poesía metafísica y que intentaré detallar en las siguientes páginas.

La unidad de *The Temple*

Alguien preguntó "¿Existe un camino más corto que la oración para aproximarse a Dios?" El respondió 'Sí, la oración, pero la oración no es solamente su forma exterior. Ese es el cuerpo de la oración. La oración formal implica un comienzo y un fin, y todo aquello que tiene comienzo y fin, es un cuerpo'.

Rumi, *Fihi-ma-Fihi*

En el primer capítulo de su *Historia de nuestra idea del mundo*, José Gaos emplea el término *cuerpo de expresión* para designar a las manifestaciones visibles de una idea o concepción histórica del mundo. Gaos sostiene que todos tenemos una idea del mundo, la cual cambia según cada persona o las circunstancias históricas. De acuerdo con él, nuestra concepción del mundo "está integrada históricamente", ya que se compone de las fuentes más diversas (las artes y la ciencia en general); por esta razón, tal concepción no puede ser estática, porque se encuentra en pleno movimiento a la par con la historia. Asimismo, por medio de estas manifestaciones visibles podemos saber cómo estaba estructurado el mundo.⁵

Todas nuestras ideas son históricas, afirma Gaos y se "han comunicado" de modos "visibles" que "subsisten" a través del tiempo. De esta manera, las diversas concepciones del mundo han subsistido en una "expresión material" única e irrepetible que no se limita a la palabra escrita, ya que se pueden encontrar expresiones en otros ámbitos:

Los "cuerpos de expresiones", verbales, escritas o plásticas, o musicales, o técnicas, que son los textos científicos y literarios, las obras de las artes plásticas y de la música, y los productos de la técnica, son cuerpos de "expresiones" en dos

sentidos y direcciones: si no todos, algunos son expresión de "objetos", como las ciencias; y todos son expresión de sus "sujetos", es decir, de las ideas, los sentimientos, las voliciones de éstos, de los individuales y los colectivos, de sus autores y del grupo o los grupos de que éstos sean miembros. (1994, 23)

De este modo, las obras artísticas son, en la acepción de Gaos, "expresiones históricas de sujetos". No obstante, menciona que no todas las ideas del mundo tienen la misma importancia histórica, porque existen algunas que son más representativas que otras. *La Divina Comedia*, *La Suma Teológica*, o la Catedral de Chartres son cuerpos de expresión esenciales para la comprensión de anteriores ideas del mundo.

Si consideramos la idea de Gaos, se puede asegurar que *The Temple* es la manifestación visible de la idea histórica de un sujeto, en este caso George Herbert, pero cuya obra no es el *cuerpo de expresión* de una idea históricamente integrada como la de Dante. Al contrario, es la manifestación visible de un poeta en constante lucha espiritual. T. S. Eliot ha observado:

These poems form a record of spiritual struggle which should touch the feeling, and enlarge the understanding of those readers also who hold no religious belief and find themselves unmoved by religious emotion (1953, 19)

¿Qué representa la obra de George Herbert? ¿Un conflicto entre fe y vida, fe y razón? O tal vez sea una simple partida de ajedrez intrigante como era la costumbre de Sir Thomas Browne (cf. 1924, 36). En *The Temple*, Herbert ha asumido la tarea de explorar y alabar la gloria de Dios ante la gente humilde y sencilla. Por medio de palabras, el hombre solamente logra apreciar una sombra del poder de Dios, ya que explicarlo por medio de ellas es una tarea ardua condenada al fracaso

de antemano si consideramos que, "*Quotidiana verba occurrunt, et sordidadata sunt omnia vilissimis rebus*", como escribió San Agustín.⁶ Así, la búsqueda o alabanza de Dios por medio de palabras es inadecuada, pero es el único medio posible para Herbert, quien escribe en "Praise":

To write a verse or two is all the praise,
That I can raise

La obra de Herbert debe entenderse como un camino para glorificar el poder de Dios en el mundo. Cabe señalar que Octavio Paz escribió en el ensayo sobre Pessoa que los poetas no tienen biografía, ya que su obra la conforma (1980, 133). En el caso de George Herbert, *The Temple* es un itinerario espiritual, un medio para llegar a Dios, como lo hacen las catedrales góticas, habitadas por un impulso para alcanzarlo.

Herbert sabe que el Templo no es solamente el hogar de Dios, sino una extensión divina de su presencia. Este es el escenario donde se llevará a cabo "The Collar"; un lugar sagrado donde *el misterio* se esconde para el temor del feligrés. Si se toma en cuenta lo anterior, se podrá sentir cómo la voz que en "The Collar" exclama "Child" proviene de alguna profundidad misteriosa del Templo. Asegurar que éste es un proyecto poético sin paralelo en la literatura inglesa no es exagerado.

T.S. Eliot observa al respecto:

The Temple is, in fact, a structure, and one which may have been worked over and elaborated perhaps at intervals of time, before it reached its final form. We cannot judge, or savour fully his genius and his art, by any selection to be found in an anthology, we must study *The Temple* as a whole (1953, 22).

Eliot resalta el conjunto de *The Temple* porque *esconde* ramificaciones ricas (a pesar de que Joan Bennet escriba que la obra de Herbert es limitada por su tema). Por lo tanto, el lector podrá ver que su obra no es tan sencilla como muestran *las apariencias*: cada poema es una unidad cuyo fin es levantar una oración hacia Dios. De esta manera, para nuestro estudio, dividiremos la obra de Herbert en tres partes

(A). La estructura de "The Church Porch"

(B). Los "pattern poems" ("Easter Wings", "The Altar").

(C). Los poemas que desarrollan un conflicto religioso ("The Collar" específicamente) y una reconciliación: "Love bade welcome".

Para comprender la estructura de *The Temple* es necesario observar su unidad porque ésta se divide en tres partes perfectamente visibles:

1 - "The Church Porch", dividido en setenta y siete sextetos.

2 - "The Church", la parte central de *The Temple* donde se encuentran todos los poemas.

3 - "The Church Militant", el desarrollo de la fe.

Esta división inicial de *The Temple*, aparentemente sencilla, remite de inmediato al concepto de Trinidad (Padre, Hijo, Espíritu Santo) que a su vez desempeña el papel de un triángulo divino, debido a sus componentes. Al mismo tiempo, este triángulo implica la igualdad de las tres personas divinas: la armonía, la proporción y la perfección. Cabe señalar que un triángulo consta de una base para

apoyarse, para levantar su estructura, para erigirse, por lo que *The Church Porch* es la base del Templo para que éste se levante.⁷

Para empezar a estudiar la obra de George Herbert vale la pena evocar en el lector la visita a un edificio religioso (los nombres no importan demasiado: sinagoga, templo o iglesia). Cuando una persona entra a uno de estos edificios, lo primero que le llama la atención es la inmensidad del lugar que contrasta con la parte principal de la arquitectura sagrada: el altar. Éste es el lugar más importante, ya que en su dignidad sencilla converge y de ella parte todo el poder del Templo. En el *Itinerario de la mente a Dios*, San Buenaventura señala que el altar es un vestigio de fe. Asimismo, por medio de éste, que entra por los sentidos, se da el primer paso hacia la iluminación. El encuentro del altar es el primer hecho importante dentro del Templo de Herbert que marcará desde el inicio el tono de separación entre el hombre y Dios. Si el altar de San Buenaventura es un vestigio de fe, el de Herbert es un vestigio de distancia latente y dolorosa.

Sin embargo, el lector/ visitante de *The Temple* debe notar los pequeños detalles arquitectónicos: alrededor del altar existen unas escaleras para llegar al monumento más importante del edificio. Esta característica es de suma importancia para entender el papel sagrado que desempeña el altar en la arquitectura religiosa, en tanto las escaleras implican un ascenso, una separación del mundo cotidiano.

Mircea Eliade considera que la escalera es una ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro, o bien, la comunicación del cielo, tierra e infierno (cf. Plazaola 1965, 235). Si se toma en cuenta el concepto de Eliade, es

comprensible el papel de "The Church-Porch" en la obra de Herbert, porque cada sexteto es la unidad de una escalera /geografía que rodea al primer "pattern poem" ("The Altar"). No en vano Eliot escribió: "We cannot take them [the poems] as being necessarily in chronological order: they have another order, that on which Herbert wished them to be read" (1953, 25).

Herbert juega con la inteligencia y sensibilidad del lector al establecer un orden rumbo al altar con múltiples variaciones internas, (los setenta y siete sextetos son ejemplo de ello). Herbert ha levantado setenta y siete escalones ("The Church Porch") que el lector/visitante debe recorrer en la geografía de aquella arquitectura espiritual.

El cuerpo de expresión de "The Church Porch" nos muestra una escalera con setenta y siete escaños, que se ven a simple vista como setenta y siete sextetos que se forman con un cuarteto (abab) y con un pareado final. Los numerosos escaños son una suerte de avisos morales que recuerdan la *Imitación de Cristo* de Kempis, por su tono severo y a San Juan de la Cruz, en su tono cordial y amoroso; sin embargo, los avisos morales de Herbert son una preparación necesaria para entrar al edificio místico, porque la primera visión para el lector/feligres dentro del Templo será impresionante y dolorosa: Cristo agonizando en la cruz.

La división interna de "The Church Porch" muestra su intención *didáctica*. Sin embargo, para Herbert existe otro modo de preparación hacia Dios: la vida misma. No en vano, el primer sexteto de "The Church Porch" es una presentación humilde del propio poeta que empezará la tarea de escribir versos a Dios.

Thou, whose sweet youth and early hopes inance
Thy rate and price, and mark thee for a treasure;
Hearken unto a Verser, who may chance
Ryme thee to good, and make it a bait of pleasure.
A verse may finde him, who a sermon flies,
And turn delight into a sacrifice.

En el segundo sexteto, Herbert describe el primer paso rumbo a la preparación de un fiel: el sacramento del bautismo.

Beware of lust: it doth pollute and foul
Whom God in Baptisme washt with his own blood.
It blots thy lesson written in thy soul;
The holy lines cannot be understood.
How dare those eyes upon a Bible look,
Much lesse towards God, whose lust is all their book?

El anterior sexteto muestra la severidad de la amonestación que es acorde al lugar que se pretende ingresar. Es importante resaltar que en este sexteto se encuentra un tema importante para el estudio de la obra de Herbert: la separación de Dios y el hombre. En el segundo verso, la sangre es un modo de sacrificio que Dios ha hecho por los creyentes, es una muestra de cordialidad divina. En este mismo sexteto, Herbert escribe que el bautismo es un medio de purificar el estado del hombre. Vale la pena resaltar que el alma del hombre, para Herbert, es un lugar donde Dios mismo ha escrito:

It blots thy lesson written in your soul.

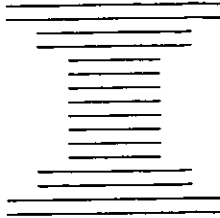
Si se toma en cuenta que el bautismo es, generalmente, el acto que regenera al hombre de la culpa inicial, entonces el camino de Herbert en "The Church Porch" es el de una purificación. Estos sextetos son la preparación necesaria para entrar al Templo, ya que son cimientos espirituales que no pueden omitirse. El estudio total y

amplio de "The Church Porch" podría ser el tema de muchas páginas; sin embargo, quiero dejar claro que ésta primera parte también es un "pattern poem", lo que puede ignorarse con gran facilidad porque no constituye una forma determinada. Aquí cabe perfectamente la palabra itinerario para describir el ascenso que se percibe en la parte inicial de la obra.

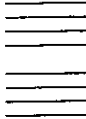
Lo que a primera vista parece un grupo de sextetos convertidos en avisos morales, tiene una división que ha sido vista agudamente por F. E. Hutchinson en su edición de la obra de Herbert (1972, 447). I-Introduction; II-IV Chastity; V-IX Temperance; X-XII Swearing; XIII Lying; XIV-XVI Idleness; XVII-XIX Education; XX Constancy; XXI Sincerity; XXII-XXV Self-discipline; XXVI-XXX Use of Money; XXXI-XXXII Dress; XXXIII-XXXIV Gambling; XXXV-XLII Conversation; XLIII-XLV Behaviour to Superiors; XLVI Friendship; XLVII-XLVIII Suretyship; XLIX-LV Social Intercourse; LVI-LIX Purpose of Life; LX-LXI Foreign Travel; LXII Cleanliness; LXII-LXV Almsgiving; LXVI-LXXV Public Worship; LXXVI-LXXVII Summary.

La anterior división debe ser vista, como los "pattern poems", y la he tratado de mostrar en el esquema que presento como el *método* de George Herbert para entrar *The Temple* (fig.1). Sin embargo, también es una preparación para enfrentar las primeras visiones dentro del Templo; el esquema muestra que el principio de *The Temple* es un camino para hacer menos dolorosa la distancia entre Dios y el hombre, es un proceso de acercamiento. Cada sexteto, aviso espiritual, es un paso que encuentra su cúspide en el número setenta y siete.

THE ALTAR



SUPERLIMINARE



THE CHURCH PORCH

77
76
75
74
73
72
71
70
69
68
67
66
65
64
63
62
61
60
59
58
57
56
55
54
53
52
51
50
49
48
47
46
45
44
43
42
41
40
39
38
37
36
35
34
33
32
31
30
29
28
27
26
25
24
23
22
21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2

76-77	} Summary
66-75	} Public worship
63-65	} Purity
62	} Cleanliness
60-61	} Foreign travel
56-59	} Purpose of life
49-55	} Social intercourse
47-48	} Authority
46	} Friendship
43-45	} Behaviour to superiors
35-42	} Conversation
33 al 34	} Gambling
31-32	} Dress
26-30	} Use of money
22 al 25	} Self discipline
21	} Sincerity
20	} Constancy
17 al 18	} Education
14 al 16	} Idleness
13	} Lying
10 al 12	} Swearing
5 al 9	} Temperance
2 al 4	} Chastity

Al examinar la construcción del Templo, a primera vista el lector curioso notará que después de 77 sextetos aparecen dos cuartetos bajo el nombre de "Superliminare" que "impiden" la entrada al Templo. Su papel se asemeja al de una puerta. En "Love bade me welcome" parece que el alma se asoma sigilosamente detrás de una puerta porque no quiere importunar. Asimismo, los dos cuartetos son un aviso al lector/feligres de la dureza y la amabilidad del lugar.⁸

Thou, whom the former precepts have
Sprinkled and taught, how to behave
Thy self in church; approach, and taste
The churches mysticall repast

Avoid, Profanenesse; come not here:
Nothing but holy, pure, and cleare,
Or that which groneth to be so,
May at his perill further go.

Los cuartetos se encuentran al final de un largo itinerario, "The Church Porch", lo que significa que el Templo de Herbert escoge a sus fieles. El primer cuarteto está dirigido a los feligreses que han seguido el *camino (método)*⁹ de los sextetos. Aquellos que han cumplido el camino trazado y con la trayectoria establecida, son los invitados a la comida divina.¹⁰ Ésta es un privilegio prohibido al profano que ha rechazado la sombra acogedora de "The Church Porch" y, por lo tanto, no es digno de entrar al Templo.¹¹

El edificio místico no puede mancharse por aquel que no siga el mapa que impone Herbert porque, además de ser una arquitectura, la primera parte es una geografía espiritual temprana. Todo lo anterior puede dar la impresión de que la obra de Herbert es demasiado seria, pretenciosa o erudita, sin embargo, es todo lo contrario, ya que su obra está dirigida a la gente común y corriente. W. H. Auden lo

manifesta: "He took enormous pain to explain to his parishioners, most of whom were probably illiterate, the significance of every ritual act in the liturgy, and instruct them in the meaning in the Church Calendar" (1973, 8).

El altar roto

L'amour est un signe de notre misère. Dieu ne peut aimer que soi. Nous ne pouvons aimer qu'autre chose.

Simone Weil

Una vez que el lector-feligres de la obra de Herbert ha recorrido "The Church Porch", llega a la primera visión del Templo: un altar roto, donde encontramos:

A broken ALTAR, Lord, thy servant reares,
Made of a heart, and cemented with teares:
Whose parts are as thy hand did frame;
No workmans tool hath touch'd the same.
A H E A R T alone
Is such a stone,
As nothing but
Thy pow'r doth cut.
Wherefore each part
Of my hard heart
Meets in this frame
To praise thy Name:
That, if I chance to hold my peace,
These stones to praise thee may not cease.
O let thy blessed SACRIFICE be mine,
And sanctifie this A L T A R to be thine.

El poema se divide en tres partes claramente discernibles. El primer cuarteto muestra la humildad del poeta al construir un altar imperfecto para alabar a Dios. La segunda parte es la manifestación del poder y del amor divino. La parte final es la súplica de un fiel que encuentra esperanza en el amor de Dios.

The Temple, en su parte central llamada "The Church", recibe al lector con un poema en forma de altar, que se destaca por algo poco común: es un altar roto, imperfecto. Aquí la ruptura entre el hombre y Dios es evidente debido al curioso

adjetivo que ha escogido Herbert para un monumento de suma importancia: *broken*. Es exacto el juicio de Eliot: "Herbert is a master of the simple every day word in the right place, and charges it with concentrated meaning" (1953, 19) desde el principio de "The Church". La palabra *broken* tiene un significado intenso al inicio del poema, porque es un recordatorio de la distancia casi insoportable que existe entre el hombre y Dios. El templo es el lugar de Dios donde los fieles se congregan para ver la ceremonia que se realiza comúnmente en el altar, sin embargo, el altar de Herbert es un vestigio de la pérdida irreparable de pureza y gracia.

No es exagerado decir que desde el principio de la obra, el peso de la culpa está presente. El altar, en su humilde aspecto, esconde la presencia de Dios con cierto temor y, al mismo tiempo, posee una quietud eterna construida con la paciencia de la fe.¹² "El altar está rodeado de una escalera. Es como un trozo de tierra que va al encuentro de Dios." (Plazaola 1965, 280). Lo que hace más dramático a este altar roto son sus lágrimas, que desempeñan un papel fundamental en su arquitectura interna, porque está hecho de "heart and cemented with tears":

El Dios de las lágrimas. ¿Qué significan estas palabras y quién es este Dios? Precisamente el Espíritu Santo. Por el estamos vivos y las lágrimas son el signo de su presencia. *Infeliz el que no llora*. Las lágrimas son el aceite de las lámparas que las vírgenes del Evangelio no deben permitir que se apaguen, por miedo a que el Esposo, presentándose a la mitad de la noche les diga: 'No os conozco'. *Las lágrimas son de tal modo don del Espíritu Santo que no pueden correr sin que Dios se aproxime, pues dijo que vendría en persona para enjuagarlas de todos los ojos. Son tan preciosas que no está permitido vertelas en vano.* (Bloy 1982, 221 mis cursivas)

Es importante resaltar el papel de las lágrimas en el poema de Herbert. Si ellas son el resultado del dolor de la caída del hombre, también lo son, como lo ha visto Léon Bloy, de la salvación y la esperanza; esta última siempre apela la obra de Herbert. En el juicio del religioso francés se esconde la esperanza de la reconciliación entre el hombre y Dios, la cual no parece llegar nunca. Herbert construye un altar lleno de dolor y distancia. Después del altar, la primera visión del Templo es el Cristo agonizante ante el cual el feligrés pide un poco de alivio. He ahí la paradoja: pedir un poco de alivio al que tiene el dolor en su carne. En *The Temple*, Herbert no desperdicia la riqueza de las lágrimas. Curiosamente, Cioran señala que "en el Juicio Final sólo se pesarán las lágrimas." (1988, 125).

Por esa razón, "The Church Porch" no es solamente la preparación para ingresar a "The Church", sino para ver su interior. Por lo tanto, los setenta y siete sextetos previos son la preparación para enfrentar la desventaja con la que ha nacido el hombre, que está vencido de antemano. Ante el futuro desafortunado, el feligrés debe entender la vida como un peregrinaje hacia la reconciliación.

Hasta ahora, las partes estudiadas pueden resumirse de la siguiente manera:

- A) La preparación espiritual, representada por "The Church Porch".
- B) La amonestación antes de ingresar a "The Church", representada por los dos cuartetos de "Superliminare".
- C) El Altar roto.

Después de la presentación del Altar, Herbert irrumpe con un perturbador monólogo dramático que ofrece la imagen de Cristo agonizante:

*Oh all ye, who passe by, whose eyes and minde
To wordly things are sharp, but to me blinde;
To me, who took eyes that I might you finde:
Was ever grief like mine?
The Princes of my people make a head
Against their Maker: they wish me dead,
Who cannot wish, except I give them bread:
Was ever grief like mine?*

Después del altar imperfecto, construido con lágrimas, en el Templo contemplamos a un Cristo sangrante en el poema "The Sacrifice", el cual posee una fuerza única debido a la voz de Cristo que reclama:

In this dramatic monologue, unlike any other of *The Temple* poems, the speaker throughout is Christ. The series of antitheses, like those in *Passio Discerpta*, suggest an early manner of Herbert; they are not, however, merely ingenious, as they support the leading idea of the poem, that the royalty of Christ, attributed to him by his persecutors in mockery, is authentic. (Hutchinson 1972, 485)

La parte final de este monólogo es terrible. Es un momento después de los insultos y los golpes, cuando los soldados se reparten sus prendas:

*They part my garments, and by lot dispose
My coat, the type of love, which once cur'd those
Who sought for help, never malicious foes:
Was ever grief like mine?
Nay, after death their spite shall further go;
For they will pierce my side, I full well know;
That as sinne came, so Sacraments might flow:
Was ever grief like mine?
But now I die; now all is finished.
My woe, mans weal: and now I bow my head.
Onely let others say, when I am dead,
Never was grief like mine
(vv 240-252)*

El dolor y tristeza que emana de la imagen de Cristo en la Cruz se diluye hasta "Easter Wings", donde la resurrección es un alivio y una esperanza ante el tono desolado que se vive desde la entrada. Es importante notar los poemas iniciales del Templo para comprender el camino rumbo a "Easter Wings".

- 1.- "The Altar", la presentación de la sencillez del trabajo de Herbert.
- 2.- "The Sacrifice", el monólogo dramático donde Cristo habla de su dolor y triunfo.
- 3.- The Thanksgiving, la meditación de un fiel después de ver a Cristo agonizante en la cruz.
- 4.- "The Reprisal", la certeza del peso de los pecados después de la crucifixión.
- 5.- "The Agonie", el poema donde el conocimiento humano no es nada comparado con el sabor cordial de la sangre derramada por Cristo.
- 6.- "The Sinner", el llamado de un fiel para que Dios borre toda vanidad; aquí se encuentra una referencia clara a la dureza del altar y a la incredulidad.
- 7.- "The Good Friday", un poema donde el poder de la sangre derramada por Cristo es un alivio.
- 8.- "Redemption", la búsqueda intensa de la gracia.
- 9.- "Sepulchre", una oración ante la tumba de Cristo.
10. - "Easter", un hermoso poema donde se alienta al corazón a alegrarse porque Cristo ha resucitado.
- 11.- "Easter Wings", la manifestación *visible* de la resurrección de Cristo y del fiel.

El orden de los poemas propone una secuencia interesante, ya que nace en el altar roto; sufre durante la crucifixión para culminar con la resurrección de Cristo. Como puede verse, desde los primeros pasos dentro de "The Church", la sensación de ascenso se encuentra latente. En este se halla el despliegue de las alas de

"Easter Wings", que son sinónimo de salvación. La agonía de Cristo, imagen perturbadora por su dolor y duración, es seguida por el poema "The Thanksgiving" que empieza de la siguiente forma:

*Oh king of grief! (a title strange, yet true)
To thee of all kings onely due)*

Como en "The Altar", el poder del poema se encuentra en una palabra, en este caso *grief*. Es de llamar la atención que la mayoría de los edificios religiosos se consideren como lugares de alivio y reposo. El de Herbert no lo es porque estremece los cimientos espirituales del fiel desde el primer paso. Separación, agonía del salvador y el rostro del dolor son los primeros padecimientos que debe sufrir el fiel en el Templo.

He tomado los tres primeros poemas del interior de *The Temple*, momentos de tortura para el fiel, porque revelan una de las características esenciales de la obra de Herbert: la brusquedad (*abruptness*). A lo largo de las siguientes páginas mencionaré los niveles de brusquedad, porque Herbert juega hábilmente con una estrategia poética que le rinde frutos.

George Herbert es recordado por sus poemas contruidos en diversas formas.¹³ Sin embargo esta actividad no fue exclusiva de él, porque era común en su tiempo.¹⁴ A pesar de esto, pudo darle vida a una estrategia poética que fue ideal para difundir su obra. Sin embargo, ya en 1650, encontramos un crítica a "pattern poems", curiosamente sin mencionar a Herbert:

In a Epigramme or a Sonnet, a man may vary his measures, and seek glory from a needless difficultie, as he that contrived verses into the forms of an Organ, a Hatchet, an Egg, an Altar, and a pair of Wings; but in so great and noble a work as is an Epick Poeme, for a man to obstruct his own way with unprofitable difficulties, is great imprudence. (Hutchison, 1972, 65)

Los poemas en forma de altar y alas, tienen la intención de impresionar visualmente al lector por lo que se puede reconocer un tono didáctico. Un poema como "Easter Wings" no puede comprenderse *sin verlo*, porque ahí el conflicto entre el hombre y dios se divide en dos secciones muy claras.¹⁵

Lord, Who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same
Decaying more and more,
Till he became
Most poore:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me

My tender age in sorrow did beginne:
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine
And feel this day thy victorie:
For, if I imp my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

El hombre es un ser caído debido al pecado de la soberbia, porque creyó que podía ser sabio como Dios.¹⁶ "The Temple is a personal record of a man conscious of weakness and failure, a man of intellect and sensibility who hungered and thirsted

after righteousness" (Eliot 1953, 18). Pero antes de la desgracia, existía una vida feliz, por lo que Herbert comienza "Easter Wings" con un verso pleno, una variación poética del *Génesis*, en el cual ya se encuentra el tema prevaleciente de Herbert: la separación entre el hombre y Dios a causa del pecado. Los siguientes cuatro versos son una continua decadencia, un *fluir* de la culpa que no parece tener fin hasta:

With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,

A partir de este momento, el poema ya es vigoroso, *sostiene* el peso de la culpa con devoción, *la pensateur et la grâce* de Weil. Debe notarse que el primer verso posee un tipo de brusquedad que encuentra su equilibrio con "with thee", porque la desesperanza de los primeros versos encuentra apoyo, alivio. Esta brusquedad no posee la contundencia inicial blasfema de "The Collar", tampoco la brusquedad dolorosa de "The Altar" o The Sacrifice, sino que es nostálgica.

Los niveles de brusquedad en la poesía de Herbert tienen diferentes matices, dependiendo del estado de ánimo que esboce el poema. "Easter Wings" muestra una brusquedad nostálgica que narra la pérdida de un estado espiritual inmaculado. De tal manera, la forma del poema es una suerte de descenso/deterioro--acercamiento/alejamiento en la relación entre Dios y el hombre. Tómese por ejemplo el tercer verso:

Decaying more and more,

El verso es una agonía que se prolonga con la ayuda del adverbio *more*. Las vocales alargan un dolor interminable desde la creación. En este verso se encuentra

presente el reconocimiento de una pérdida que no tiene remedio y que parece caer sin fin. "Easter Wings", a partir de su primera estrofa, muestra, y describe, el deterioro de la plenitud del primer verso. Una vez más se puede notar la combinación de contrastes en sólo un verso; plenitud y decadencia se funden para dar inicio a un descenso espiritual.

Así, a la mitad del poema, en su parte más *deteriorada*, las alas empiezan a dilatarse para mostrar movimiento. Una vez más la idea del ascenso se encuentra presente, como en las escaleras del altar ("The Church Porch"). Lejos de ser un *pattem poem* de "adorno", "Easter Wings", inicialmente, es la descripción del envilecimiento de un estado pleno (el primer verso). La tensión del poema se encuentra a la mitad de la estrofa, donde una precariedad espiritual está latente. Justo en ese momento, una especie de salvación llega para emprender el vuelo. Si estamos de acuerdo con Eliade en que las escaleras alrededor del altar son una separación de lo terrenal con lo divino, en "Easter Wings" existe una variación similar porque, al fin y al cabo, se encuentra un intento por liberarse y ascender. El único obstáculo para hacerlo realizarlo es la presencia del pecado que estropeó la etapa de plenitud que se añora.

El principio de la segunda estrofa es una confirmación del proceso de deterioro descrito en la primera; sin embargo, algo que es común en la obra de Herbert, los elementos en apariencia contradictorios en un sólo verso, vuelven a aparecer:

My tender age in sorrow did beginne

Este contraste es principio de otro recuento de precariedades humanas. Sin embargo el alivio aparece con una intensidad similar a la primera parte del poema a partir de "with thee." Es importante resaltar estos momentos claves en la estructura del poema. Porque van seguidos por el ruego de: "O let me rise" y "Let me combine" respectivamente. En la primera parte del poema, "let me rise" tiene el tono de un ruego que pide salvación. En el segundo caso, la petición es un permiso que se pide para aligerar la pena.

En Herbert el tema de la distancia entre Dios y el hombre está latente en todo momento. El poema alcanza mayor exactitud cuando se ve, y no oralmente, porque su estructura es una descripción visual de un ascenso/descenso, que no es tan simple como pudiera considerarse a *primera vista*. El *cuerpo de expresión* de "Easter Wings" es un poema hecho para imprimirse en la memoria por su forma sencilla. Esto ha tenido resultados porque Herbert es recordado solamente por ello. De esta manera, la lucha entre condena y salvación se esconde en el poema, al mismo tiempo que la resurrección se encuentra presente a lo largo de él. No es exagerado señalar que, para un creyente, los hechos más importantes son la crucifixión de Cristo y su resurrección. Dos extremos complementarios de la fe que palpitan en el anterior poema de Herbert.

Prayer and Vision

I read somewhere of a shepherd who, when asked why he made, from fairy rings, ritual observance to the moon to protect his flocks, replied: "I'd be a damn' fool if I didn't." These poems, with all their crudities, doubts and confusions, are written for the love of man and in the praise of God, and I'd be a damn' fool if they weren't.

Dylan Thomas, *Collected Poems*. 1952.

Dios. Palabra que invoca/evoca una presencia terrible y que ha sido bandera de aberraciones y pasiones. Amor de San Antonio en el desierto y de Spinoza en la filosofía. Asimismo es palabra que esconde un misterio que infunde temor, ante el cual sólo queda retroceder mudo a causa de un espanto sagrado. Es el misterio que se oculta bajo las palabras: "Yo soy el que soy" dichas a Moisés y que, al mismo tiempo, son revelación de una presencia terrible que siempre se ha manifestado silenciosamente ante la angustia de los hombres. María Zambrano ha escrito que los hombres al principio sufrían delirio de persecución debido a que sentían observados todo el tiempo (1986, 36). De esta manera Dios se convierte en un testigo omnipresente ante el cual es imposible ocultarse.

La pregunta de Moisés en el *Antiguo Testamento* es de suma importancia para entender un poco la relación que existe entre Moisés y Dios. De hecho, hay un paralelismo similar en la poesía de Herbert. El profeta pide una justificación, una respuesta, saber a quién se dirige para satisfacer la curiosidad del pueblo de Israel. En su actitud interrogativa se encuentra la necesidad del ser humano por preguntar ante lo desconocido, un intento por conocer a la presencia inquietante y terrible que se muestra solamente a los elegidos. Él es un misterio que quiere

conocerse mediante la pregunta, con el propósito de saber quién se esconde tras la voz sin rostro. El Heidegger de *Ser y tiempo* observaría tiempo después que toda pregunta es una búsqueda y lo que hace Moisés es buscar; no en vano, María Zambrano ha señalado que la aparición de la pregunta es el descubrimiento de sentirse observado por una presencia invisible. (1986, 25) a poesía metafísica tiene una característica fundamental: la pregunta. Ésta tiene aspectos cautivantes en Herbert, porque él es el poeta que cuestiona a Dios con una franqueza poco usual. Eliot, quien ha sido, tal vez, el más agudo crítico de los poetas metafísicos, ha escrito: "the poets of the seventeenth century[...] possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience." (Bloom *et al* 1971, 1223). Esto se manifiesta de manera precisa en la obra de Herbert, ya que su poesía es el resultado de vivir/devorar /mostrar la experiencia de Dios a través de la pregunta.

Cabe señalar que existen diversas maneras de preguntar en su obra; para él; una de las formas de hacerlo se caracteriza por la brusquedad (abruptness), que he mencionado anteriormente, para así plasmar uno de los rasgos distintivos de su obra. Lejos de agotarla, la pregunta se convierte en un arma argumentativa, como puede verse en "The Collar". La pregunta logra que la mayor parte de su obra parezca una conversación que se sostiene con un amigo entrañable y no es exagerado decir que la relación de Herbert es como la de Moisés con Dios mismo. A pesar de todo, Herbert pregunta, discute, se queja pero, finalmente, se reconcilia, pues en su poesía existe esa dirección clara: la reconciliación entre el hombre y Dios.

Este punto merece resaltarse porque Herbert es ajeno a la celebración inmediata de Dios de los místicos españoles.¹⁷ San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa lo celebran y exploran su majestuosidad. En cambio, Herbert primero discute, argumenta y después lo glorifica.¹⁸ El lector debe tener en la memoria el *Libro de Job* cuando lee un poema como "The Collar", porque Job encarna el dolor y la duda del fiel, pero al mismo tiempo, es la valoración de la fe ante los dolores cotidianos, ya que para llegar a aquélla es necesario recorrer un camino de dolor o el mismo infierno.

En *Religio Medici*, Sir Thomas Browne observa que la mayoría de los argumentos contra la existencia de Dios eran para él una partida de ajedrez que jugaba con el Diablo con suma alegría. La comparación puede parecer ingeniosa a simple vista, pero entraña una lucha encarnizada entre fe y razón, ya que en el fondo de cada jugada de ajedrez de Sir Thomas Browne se pone en juego lo que él mismo llama "active faith". Herbert comparte aquella fe combativa en cada pregunta de sus poemas, porque ningún fiel puede serlo sin el menor atisbo de duda a la manera de Job. Herbert es el poeta que pone a prueba su fe dentro de un Templo tortuoso. Pocos son los poetas que pueden, como él, alcanzar un estado de tensión en un poema que no agota sus argumentos desesperados como lo hace "The Collar", que tiene el espíritu de Job:

I struck the board and cry'd. No more.
I will abroad,
What? Shall I ever sigh and pine?
My lines and life are free; free as the rodee,
Loose as the winde, as large as store.
Shall I be still in suit?
Have I no harvest but a thorn

To let me bloud, and not restore
What I have lost with cordiall fruit?

(vv 1-9)

El tema del poema es el sufrimiento y las penas del justo que cumple con la ley de Dios. El reclamo se esboza por medio de preguntas que forman una continua brusquedad que intentará encontrar la utilidad de la fe. "The Collar" es un poema poderoso porque empieza con una renuncia aparentemente definitiva:

I struck the board, and cry'd: No more.

El verso debe su fuerza a la sonoridad furiosa de la renuncia, acompañada de desconsuelo, que parece resonar en la inmensidad del Templo. Desde el primer momento, el poema es un catálogo de razones para renunciar al servicio de Dios, debido a la falta de recompensa ante tanto sacrificio.¹⁹ El verso inicial de Herbert tiene una brusquedad poco común, incluso para la poesía metafísica, porque la renuncia implícita del principio es un reclamo ante la justicia divina. Este es el poema del fiel que busca una recompensa terrenal, un estímulo: *necesita ver para creer*. De esta manera, las preguntas iniciales del poema son justificaciones para la renuncia. Sin embargo, en ellas se encuentran diversos niveles de brusquedad, porque ésta no es una característica metafísica que puede encontrarse solamente al inicio de los poemas. George Herbert utiliza esta estrategia poética en *The Temple*, que en su mayor parte posee poemas donde la pregunta existe con la intención de provocar discusiones.

El poema abre con una característica que ya ha sido observada: la pregunta. Ésta es una estrategia de guerra argumentativa para sitiar a Dios, "The substance of

each poem is emotional, but the emotion is rooted in thought" (Bennet 1968, 58). Vale la pena recordar el argumento de *El Libro de Job* para descubrir las similitudes entre el poema de Herbert y el relato bíblico. Job es un hombre fiel a Dios que ha tenido una vida feliz hasta que un día, con el permiso mismo de Dios, Satanás empieza a castigar su carne con llagas dolorosas. Inmediatamente Job empieza a maldecir el día de su nacimiento hasta afirmar que su sufrimiento es injustificado y, por lo tanto él, concluye, es más justo que Dios. La primera parte del relato bíblico se caracteriza por sus insistentes preguntas que pretenden agotar, sitiar, la bondad de Dios. Después de proferir sus argumentos, Job espera una respuesta racional. Cuando él cree que ha sitiado a Dios, se oye una voz que responde a los improperios con metáforas:

El tema, el eterno tema es el hecho de que un justo pueda ser desdichado. Job, en su muladar, se queja y maldice y sus amigos lo aconsejan. Esperamos razonamientos, pero el razonamiento, propio del griego, es ajeno al alma semítica y la obra se limita a ofrecernos espléndidas metáforas. La discusión es ardua y porfiada. En los capítulos finales, la voz de Dios habla desde el torbellino y condena por igual a quienes lo culpan o lo justifican. (Borges 1985, 5)

La relación entre el poema en cuestión y el relato bíblico es clara en extremo, ya que "The Collar" se construye con preguntas desconsoladas por la falta de fruto ante tanto sacrificio; las quejas son una estrategia para provocar un sitio argumentativo que busca respuestas definitivas.

El libro de Job no da respuestas que satisfagan plenamente, porque las metáforas provocan que Job asuma la obediencia como su estado natural. Asimismo, una voz sin rostro es la constante en los dos casos. Sin embargo, en el

poema de Herbert una voz amorosamente autoritaria pronuncia solamente "child!" desde el fondo del Templo para que todos los argumentos contruidos furiosamente se derrumben sin remedio:

Me thoughts I heard one calling, *Child!*
And I reply'd, *My Lord*²⁰

De esta manera, la violencia del primer verso tiene su perfecta contraparte al final. Debe notarse que la brusquedad inicial del poema es humana, frágil y limitada; por el contrario, la brusquedad final es divina, ilimitada y poderosa. Al término de "The Collar" habita una extraña simetría doble: en el poema habla un hombre exasperado mientras que la voz de Dios llama pacientemente a la obediencia. Joan Bennet acierta de manera aguda cuando escribe: "his poetry is not a record of quiet saintness but of continual wrestling and continual submission" (1956, 54).

Aquí es donde se puede encontrar una relación clara entre Weil y Herbert. Si de acuerdo a Weil el ateo está más cerca de Dios que el devoto que reza mecánicamente todo los días, la distancia entre el fiel y Dios se establece, porque un rezo mecánico no es vivir la presencia terrible. Job vive el poder de Dios, es decir, lo sufre. La obra de Herbert es un templo poético sensible cuyo recorrido se encuentra lleno de conflictos y agradecimientos a Dios.

El final del peregrinaje espiritual se encuentra en "Love bade me welcome", una de las partes más importantes de la arquitectura de *The Temple*. No en vano intenté evocar el momento donde Simone Weil descubre a Herbert porque en este poema, precisamente ella reconoce el poder de la oración. No es exagerado el papel que ha desempeñado este poema en la vida de la pensadora francesa; más

interesante es notar que el mismo Herbert los haya considerado como oraciones y no como poemas. "Love bade me welcome" empieza con el temor final de "The Collar". Una vez más nos encontramos en un diálogo, pero sus ramificaciones llevan a distintos lados. Uno de ellos es San Juan de la Cruz. Cabe señalar que no intento compararlo con Herbert, sin embargo, tomaré en cuenta algunos aforismos del místico español (él los llama *avisos espirituales*) que ayudarán a leer el mencionado poema. El primero de ellos reza: "El alma que anda en amor, ni cansa ni se cansa"(San Juan de la Cruz 1955, 1266)

"Love bade welcome" es un diálogo peculiar. En él se puede observar un alma que "anda en amor" en un lugar santo. Por primera vez en *The Temple*, un poema carece de la franqueza amistosa o de la brusquedad que reclama con seguridad. "Love bade welcome" es la consecuencia de una amistad desgastada por demasiada culpa. Al estudiar "The Altar" mencioné que el peso de la culpa en el hombre es uno de los temas principales de la obra de Herbert. En el último poema de la parte central del Templo, la culpa aparece como una actitud y no como una distancia natural entre el hombre y Dios.

Love bade welcome; my soul drew back
Guiltie of dust and sinne.

Como sucede en "The Collar", "Easter Wings", o "The Altar", la brusquedad del primer verso siempre será importante. Ahora la contundencia inicial no radica en reclamos, sino en elementos contrarios: la hospitalidad y la vergüenza del alma, Sí y No, Gracia y Miedo, Amor y Pecado. Una vez más San Juan de la Cruz se hace

presente: "Humilde es que se esconde en su propia nada y se sabe dejar a Dios". (1955,1267).

Se puede afirmar que el miedo y la pena del alma en el primer verso es un disfraz de la humildad porque "yet my soul drew back" manifiesta la actitud de un "alma que se esconde en su propia nada" que se sabe indigna del lugar que pisa. Si "The Collar" es un reclamo severo ante una autoridad, "Love bade me welcome" tiene como participantes al Amor y Alma en un diálogo donde la cordialidad de anfitrión trata de borrar la culpa. De esta manera, el poema parece una conversación que se lleva a cabo en voz baja en lo más escondido del edificio habitado por la fe de Herbert. "Para enamorarse Dios del alma no pone los ojos en su grandeza, mas en la grandeza del alma". (1955,1268). San Juan parece vivir en el poema de Herbert. La parte más intensa del poema, así como la fuerza de "The Collar" se encuentra en el sencillo verso "thy rope of sands", es la hermosa lucha de miradas:

I the unkinde, ungreatfull? Ah my deare,
I cannot look on thee.
Love took my hand, and smiling did reply,
Who made the eyes but I?

Es importante notar el tono de voz de "I the unkinde, ungreatfull" porque es el tono de un alma con asombro divino. Los versos tienen un equilibrio asombroso. La lucha de miradas tiene dos partes: el asombro del alma que reacciona conmovida ante la amabilidad inesperada y la amorosa paciencia divina. El alma, llena de vergüenza, baja la mirada; inmediatamente el amor lo apoya para levantarla. Dios pone los ojos en el temor del alma para continuar su invitación.

"Love Bade me welcome" es el poema de la reconciliación final. He aquí la importancia de su posición dentro de *The Temple*, ya que la invitación de Cristo en la Última Cena se encuentra latente en él. Una vez más debe notarse el paralelismo entre el Nuevo Testamento y la obra de Herbert. "Easter Wings" encuentra su equilibrio en los momentos cumbres de Jesús: su nacimiento y la ascensión, (por supuesto, esta última implica la resurrección).

Como lo he señalado, este poema es el último del cuerpo central de *The Temple*. He aquí su importancia en toda su arquitectura sagrada. Por la misma razón un verso aparentemente sencillo tiene un gran peso en todo el edificio místico:

So I did sit and eat.

Este verso final (aquí es importante resaltar cómo Herbert equilibra sus versos iniciales con los finales; como en "The Collar") es de los más poderosos de Herbert. No en vano estas páginas empezaron con una evocación de la lectura de Simone Weil. Ella es una de los personajes claves de este siglo en el pensamiento político y religioso (Charles Peguy es otro buen ejemplo de estos extremos). Ella se encuentra presente desde el primer instante del poema. En su breve estudio dedicado al *Padre Nuestro* escribe: "Christ is our bread.(...)Actually he is always there at the door of our souls." (1952, 220). En "Love bade me welcome" existe un movimiento contraio: es el alma que se encuentra en la puerta de Dios.

Un momento importante en el pensamiento de Simone Weil es su estudio sobre el *Padre Nuestro*. La repetición mecánica de esta oración ha provocado que su verdadero significado caiga en el olvido. Para Weil la línea "Danos el pan de cada

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

día" es una de las más poderosas de la oración porque está implícito el verbo comer, que para Weil es un proceso espiritual.

Bread is a necessity for us .We are beings who continually draw our energy from outside, for as we receive it we use it up in effort. If our energy is not daily renewed, we become feeble and incapable of movement. (1952, 220)

La invitación final es la recompensa del lector-fiel que ha recorrido *el método* de Herbert. Sin embargo, también es el reposo merecido ante el peregrinaje espiritual-poético de Herbert. La invitación final es sinónimo de la reconciliación entre el hombre y Dios, encontrando, así, la mayor recompensa posible: el amor de Dios.

Conclusión

Et je répète encore ce que j'ai dit plus haut:
"tout ceci reste essai et balbutiement, si l'on
songe à la grandeur écrasante du sujet!"

Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin
du temps*

El presente siglo ha sido testigo de la revalorización de la poesía metafísica que puede caber en el encuentro de Simone Weil con la poesía de Herbert. El descubrimiento que hace ella de la poesía de Herbert es una feliz coincidencia cuando la fe es lo que menos se encuentra en estos días. De hecho, la poesía religiosa ha tenido una importancia capital en este siglo; no me refiero solamente a lo que se conoce como poesía metafísica, sino, por ejemplo, a Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas o Cummings. Algunos de ellos han alcanzado un asombro ante la multiplicidad de Dios en el mundo, el cual no se puede encontrar fácilmente entre los metafísicos. Cummings escribe ante el espectáculo del mundo:

now the ears of my ears awake and
now the eyes of my eyes are opened

Sin embargo, Hopkins, quien casi es un descubrimiento del presente siglo, es el poeta que logra un asombro mayor. Platón, de acuerdo a Cassirer, sostenía que el asombro es raíz de toda filosofía y que es, al mismo tiempo, la emoción genuinamente filosófica. Para Hopkins el asombro es la raíz de la emoción ante el mundo:

Glory be to God for dappled things-
For skies of couple colour as a brinded cow;
For roses-moles all in stipple upon that swin;
Fresh firecoal chestnuts-fall; finches' wings;
Landscape plotted and pieced-fold, fallow, and plough;

And all trádes, their gear and tackle and trim.
All things counter, original, spare, strange;
Whatever is freckled. (who knows how?)
With swift, slow: sweet, sore; adazzle dim;
He fathers-forth whose is past change.
Praise him

En Hopkins, el asombro es sólo un asomo a la magnificiencia de la multiplicidad del mundo, pero, sin duda, también la poesía metafísica posee otra cara del asombro platónico. Cuando Vaughan escribe:

I saw Eternity the other night
Like a great ring of pure and endless night

El asombro platónico tiene otro matiz que incluso evoca el pavor de Pascal. Así, el asombro de Vaughan es proclive a la magnificencia como al aturdimiento, en cambio el de Hopkins es detallado y amoroso. Sin embargo, Paul Celan ofrece el otro rostro de la poesía religiosa de este siglo:

Nada nos ata a la tierra
Y al barro
nadie nombra nuestro polvo
Nadie
Alabado seas tú, nadie
Por ti
queremos florecer
contra ti
Una nada éramos, somos, seremos
floreciendo
la nada
la
rosa de nadie

Somos la rosa
de nadie
Alabado seas tú
Nadie

No me propuse abarcar la obra completa de Herbert porque este no es el trabajo para semejante estudio. Las anteriores páginas sólo han sido resultado de lecturas que movieron mis cuestiones (para utilizar la frase de Vitoria) y explorar las ramificaciones de un poeta que ha sido opacado por la maestría de Donne. Si algunos consideran que la expresión de una fe poderosa limita el tema de un autor, no tengo mayor objeción. Desafortunadamente, nuestra época desacralizada ha provocado que nos alejemos demasiado de las páginas religiosas que enriquecen diversas obras. El horizonte de la obra de Celan alcanza el Antiguo Testamento y desconocerlo limita cualquier lectura.

Uno de los poetas más renombrados de los últimos años escribe:

Once I am sure there's nothing going on
I step inside, letting the door thud shut.
Another church: matting, seats, and stones,
And little books; sprawlings of flowers, cut
For Sunday, brownish now; some brass and stuff
Up at the holy end; the small little organ;
And a tense, musty unignorable silence,
Brewed God knows how long. Hatless I take off
My cycle-lips in awkward reverence.

Esta es la primera estrofa de *The Church Going*, poema importante de Philip Larkin, que muestra una actitud de desencanto en el espacio sagrado. Desde el primer verso, el personaje del poema tiene precaución al entrar, y evita que alguien sea testigo de su presencia. Lo curioso es que la persona no posee el mayor temor ante el majestuoso lugar. Un requisito para entrar al edificio de Herbert es la fe y la humildad. En cambio, el poema de Larkin muestra una persona retraída que ha entrado solamente por equivocación o como forma de paseo. Lo que Herbert describe poéticamente en *The Temple*, para Larkin es solamente un inventario sin

mayor fe. Herbert explora las virtudes de los utensilios religiosos dentro del Templo. El visitante de Larkin se limita a ser testigo de aquella inmovilidad, al fin y al cabo, él es *an onlooker* que resalta el orden la arquitectura religiosa sin mayor emoción y asombro. El poema continúa:

When churches fall completely out of use
What we shall turn them into, if we shall keep
A few cathedrals chronically on show,
Their parchment. Plate and pyx in locked cases,
And let the rest rent-free to rain and sheep.
Shall we avoid them as unlucky places?

(versos 22-28)

Para Larkin, el edificio religioso es un escaparate, en cambio, Herbert lo considera una extensión de Dios. La obra de Herbert es fruto del asombro, producto de su fe, mientras el poema de Larkin muestra la indiferencia de la mayoría de los hombres del siglo XX frente al lugar sagrado. Lo anterior no es una queja, sino la semblanza de una posición religiosa actual.

Notas

¹ " El peso mio es mi amor; por el peso de mi amor soy llevado adondequiera que voy." San Agustín, *Confesiones* 13,9.

² Esta palabra parece tener un origen dudoso. Parece que el bibliotecario de Alejandría, al poner el título al segundo libro de la *Física* de Aristóteles, se equivocó. Otros piensan que la obra de Aristóteles fue recopilada por neoplatónicos para quienes el término *metafísica* significaba *más allá de la física*.

³ Al lector curioso recomiendo *La metafísica esclarecida* de Maurizio Calvesi

⁴ Para empezar a estudiar la obra de Herbert, cabe hacer algunas aclaraciones respecto al dogma, ya que él fue anglicano. La respuesta es de Auden:

Comparing the Anglican Church with the Roman Catholic Church on the one hand and the Calvinist on the other, Herbert writes:

A fine aspect in fit aray Neither too mean, not yet too gay,	Shows who is best.
Outlandish look may not compare: For all they either painted are,	Or else undrest.
She on the hills, which wantonly Allureth all in hope to be`	By her preferr'd
Hath kiss'd so long her painted shrines, That ev'n her face by kissing shines,	For her reward.
She in the valley is so shie Of dressing, that her hair doth lie	About her eares;
While she avoids her neighbours pride, She wholly goes on th' other side,	And nothing weares.

Herbert, it will be noticed, says nothing about differences in theological dogma. The Anglican Church has always avoided strict dogmas definitions. *The Thirty Nine Articles*, for example, can be interpreted either in a Calvinist or a non-Calvinist sense [...] Herbert is concerned with liturgical manners and styles of piety. In his day, Catholic piety was typically baroque both in architecture and in poets like Crashaw. This was too unrestrained for his taste. On other hand, he found the style of worship practised by the Reformed Churches too severe, too "inward" [...] The Reformation, for instance, disapproved of all religious images, but *Herbert thought that, on occasions, a stained-glass window could be of more spiritual help than a sermon* (Auden 1973, 8 mis cursivas)

⁵ Borges, en *Otras inquisiciones*, menciona que el mundo de Pascal es el mundo de Ptolomeo y no el de Copérnico. Borges nos dice que Pascal se sentía perdido porque el orden del mundo que había sido su morada, se había desmoronado para angustiarse. Basta recordar que el mundo de Chaucer es un mundo de Orden donde los libros son autoridad en la concepción del mundo. Así, el mundo de Chaucer es el del Almagesto que expresaba una idea del mundo. Si se toma en cuenta la idea de Gaos, cada *constelación histórica* (el concepto es de Adorno) muestran un *cuerpo de expresión* único lo que la convierte es una especie de testimonio irrepetible.

⁶ "Sólo disponemos del caudal de las palabras usuales, mancilladas con la significación de las palabras más viles." (1972, 792)

⁷ Para el lector curioso se recomienda el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot para ver las variaciones divinas de los triángulos.

⁸ La parte de *Génesis* (16-17) cabe en los dos cuartetos previos al Altar. En esa parte se habla de la persecución que sufre Jacob. Cansado de tanta angustia, duerme en el desierto para soñar una escala que se apoya en el suelo. Al despertar Jacob, se da cuenta que en el lugar donde ha dormido habita Dios y, espantado, señala que aquel es un *lugar terrible*. Hasta ese momento se reconocerá plenamente el papel de ascensión de los sextetos que prepara Herbert antes de entrar al Templo. Jacob sueña una ascensión. Herbert simplemente la construye.

⁹ Método es muy interesante porque su significado griego es camino. *The Church Porch* es un camino riguroso, un método.

¹⁰ Véase, por ejemplo, el final del cuerpo central de *The Temple* que tiene una fuerza evocadora de preparación con el verso: " So I sit down and eat" Este tema será tratado más adelante.

¹¹ "Atiende a tu pie, cuando vayas a la casa de Dios". (*Eclesiastés*. 4, 17)

¹² Blake no estaría de acuerdo: "'The Altar' is a place on which the serpent has vomited out its poison; the priest is a blind old man with shears in his hand to cut the fleece off human sheep." (1972, 11)

¹³ Pienso en otro ejemplo: es Dylan Thomas quien en *Vision And Prayer* toma algunos de los *modelos* de George Herbert (*Easter Wings*). Al igual que Herbert, los primeros versos de este grupo de poemas de Dylan Thomas se encuentran llenos de plenitud. La parte que más se aproxima al modelo de Herbert es la segunda que consta de seis poemas con la misma forma; recalco el último verso de del último poema:

The sun roars at the prayer's end.

El título de esta serie de poemas es inquietante porque representa precisamente la intención de Herbert en los "pattern poems": el poema como oración.

¹⁴ In *The Arte of English Poesie* (1589), attributed to George Puttenham, a chapter(...) is devoted to poems yielding "an ocular representation" which are said to be "fittest for the poetic amourets in Court" Examples of shaped verse from "China an Tartarie" are described, and about

oval verses it is stated: " Of this sort of diuers o Anacreons ditties, and those other of the Grecian Liricks, who wrate wanton amorous deuises"(Hutchinson,p 484)

¹⁵ Aquí un lector agudo podría pensar que cierta parte de la obra de él tiene que ver con lo que conoce como poesía concreta por lo que vale la pena comentar lo siguiente. En la poesía concreta, el poema altera el *orden normal* de lectura (izquierda- derecha, arriba –abajo) para que los versos *impresionen* visualmente al lector. En la poesía concreta, el papel oral ha quedado en un segundo plano para dar importancia al espacial. Todo esto forma lo que se llama "speaking picture" para acercarse demasiado a la pintura. Apollinaire, Lewis Carroll, e. e. cummings, o en nuestra poesía Tablada, han explorado los poemas que tienen determinada forma.

¹⁶ He señalado previamente que el pecado tiene un gran peso en la obra de Herbert, *Easter Wings* hace eco de la esperanza del *Nuevo Testamento*. San Pablo, al escribir sobre la Resurrección de Cristo, señala: "(...) pues sabemos que Cristo, resucitado entre los muertos, ya no muere, la muerte ya no tiene dominio sobre Él; porque muriendo, murió al pecado una vez para siempre; pero viviendo, vive para Dios. Así, pues, *haced cuenta de que estáis muertos al pecado, pero vivos para Dios en Cristo Jesús*". (San Pablo, *Carta a los Romanos*, (6, 9-11)

¹⁷ Tómese en cuenta que la obra de San Juan de la Cruz es una búsqueda o un encuentro con Dios, lo mismo ocurre con Santa Teresa. Pensadores religiosos españoles como Fray Luis de Granada no cuestionan agudamente a Dios; *La guía de pecadores* y la *Introducción al símbolo de la fe* son obras que exploran la majestuosidad de su poder.

¹⁸ María Zambrano ha observado la importancia de la aparición de la pregunta del hombre a la divinidad. En *El hombre y lo divino* observa que el preguntar supone la aparición de la conciencia, ese desgajamiento del alma.

¹⁹ Tema a que recurrirá en forma hermosa Hopkins en su poema "Thou art indeed just my Lord" que al principio es un catalogo de quejas hacia Dios.

²⁰ "Qué esto que me traspasa de luz y percute mi corazón sin herirlo? Me espanto y enardezco. Me espanto, porque me siento disímil a ello; me enardezco porque me siento semejante." San Agustín, *Confesiones* (11, 9)

Bibliografía

- _____ 1963. *Sagrada Biblia*. Versión de Nacar y Colunga. Madrid: B.A.C.
- Auden, W, H. 1973. *Preface selected Poems of George Herbert*. England:Penguin Books.
- Bennet, J. 1934. *Five Metaphysical Poets*. Cambridge University.
- Blake, William. 1972. *The portable William Blake*, selected and arranged with an introduction by Alfred Kazin, The Viking Press.
- Bloom, Kermode, comp. 1971. *The Oxford Anthology of English Literature*. England: Oxford University Press.
- Bloy, Léon. 1987. *La salvación por los judíos, La sangre del pobre, En las tinieblas*, prólogo de Jorge Luis Borges, Hyspamérica ediciones Argentina, S.A., 1987, 251 pp.
- Borges, Jorge Luis, 1985, prólogo a *Cantar de Cantares*, colección Biblioteca personal de Jorge Luis Borges, Hyspamérica, 227 pp.
- _____ 1960. *Otras inquisiciones*, emecé, Argentina.
- Browne, Sir Thomas. 1925 *The Religio Medici and other writings*, with an introduction by C.H. Herford. London: Everyman's library.
- Cioran, E. M.1988. *De lágrimas y santos*. España: Tusquets.
- De la Cruz, 1955. San Juan, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
- Eliot, T. S.,1953 *George Herbert*, Bibliographical Series of Supplements To British Book News on Writers and their Work, Published for the British Council.
- Fieldler Leslie. 1959. Preface, *Waiting for God* by Simone Weil. Capricorn Books.
- Gaos, José. 1994. *Historia de nuestra idea del mundo*. México: UNAM.
- Herbert, George. 1972. *Poems and prose*, selected by W.H. Auden. England: Penguin Books.
- _____ 1972. *The Works of George Herbert*, edited by F.E. Hutchinson. England: Oxford University Press.

-
- Körner, S. 1955. *Kant*. England: Penguin Books.
- Paz, Octavio. 1980. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- Plazaola, S. I. 1965. *El arte sacro actual*. Madrid: B. A. C.
- San Agustín. 1972. *Del orden*, Madrid: B.A.C.
- _____ 1977. *Pensamientos de San Agustín*. edición a cargo de Victorino Capanaga. Madrid: B.A.C.
- San Juan de la Cruz. 1955. *Vida y obra de San Juan de la Cruz*. Madrid: B.A.C.
- Thomas Dylan. 1967. *Collected Poems 1934-1952*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Weil, Simone. 1948. *La Pesanteur et la grâce*. Avec une introduction par Gustave Thibon. Paris: Librairie Plon.
- _____ 1959. *Waiting for God*. introduction by Leslie Fieldler. New York: Capricorn Books.
- Zambrano, María. 1986. *El hombre y lo divino*. México: F.C.E.