



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN LETRAS

**W.H. Auden: lectura y reconciliación.
Estudio sobre la poesía que Auden escribió
de 1929 a 1944.**

T e s i s

que para obtener el grado de:

Maestro en Letras Inglesas

presenta:

Argel Corpus Guzmán

Asesor: Mtro. Colin White



Abril, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A la memoria del maestro Colin White

Agradecimientos

Esta tesis está dedicada a todas las personas (familia, maestros, amigos, también alumnos) que prestaron sus oídos, su inteligencia y su saber para que se pudiera realizar este proyecto. Sin embargo, y debido a que pienso que hablar sin ser específico es incorrecto, y nada elegante, entonces daré nombres (sólo los nombres de quienes más sufrieron mis dudas y quejas). Así, esta tesis está dedicada a mi madre, a la Mtra. Claudia Lucotti, a Evelio Rojas y a Ariadna Mollinari.

Índice

Introducción

i

Capítulo uno:

Los primeros años del poeta, 1927-1929

a) Las lecturas, el problema y el método	1
b) Definición de alegoría	8
c) “The Letter” y “Missing”	12
d) Auden en Berlín	17
e) “This Loved One” y “1929”	22
f) T.S. Eliot y W.H. Auden	29
g) Final de capítulo	34

Capítulo dos:

Los años de maduración, 1937-1939

a) El poeta y la sociedad	36
b) “Miss Gee” y “As I Walked Out One Evening”	40
c) Las baladas	47
d) Forma y contenido	50
e) Dos estrofas, dos ensayos	55
f) Hacia la reconciliación	58
g) “Forgive the murderer”	62
h) La reconciliación y el perdón	66
i) Final de capítulo	71

Capítulo tres:

“The Sea and The Mirror”, 1940-1944

a) Dualidad	74
b) La Tempestad I	78
c) La Tempestad II	82
d) Caliban en “The Sea and The Mirror”	87
e) “art versus life from the spectator’s point of view”	90
f) “address to budding artist”	95
g) “Life from the religious point of view”	100
h) “Reconciliation of art and life in the religious”	107
i) Final de capítulo	114

Conclusiones
Bibliografía

116
132

Introducción

Desde 1930, W.H. Auden (1907-1973) se convirtió en un poeta importante en las letras inglesas. Probablemente, esta importancia tan temprana se debió a sus ideas sobre la poesía, “Of the many definitions of poetry the simplest is still the best: ‘memorable speech.’”¹, y a que dio voz eficazmente a las principales inquietudes intelectuales de su época: el marxismo, el psicoanálisis y luego el existencialismo. También puede ser que su importancia se haya debido a la idea, común en esa década, de que la poesía era un medio eficiente para cambiar la realidad social de un pueblo, idea que él cultivó hasta 1937, cuando visitó España, y que lo convirtió en el vocero de su generación. Todo esto puede ser cierto, sin embargo, lo que sí se puede observar, y que funciona como una prueba de su presencia en la poesía inglesa, es la huella que su lenguaje dejó sobre los poetas contemporáneos y posteriores a él. De acuerdo al libro de Cunningham, British Writers of the Thirties (1988), fue tal el impacto de su lenguaje² que muy pronto se empezó a utilizar el adjetivo “Audenesque” para explicar que había algo del estilo del poeta en los poemas de otros.

Así como su lenguaje impactó, así lo hizo su personalidad. Lo que Auden hacía o dejaba de hacer era comentado en los periódicos, por ejemplo, cuando fue a España en 1937 el periódico Daily Worker escribió: “W.H. Auden, the most famous of the younger English poets [...] and a leading figure in the anti-Fascist movement in literature, has

¹ W.H. Auden. The English Auden. p. 327.

left for Spain.”³, algo similar sucedió cuando un año después zarpó para China junto con Isherwood. Auden, su apellido, no sólo apareció en los periódicos sino que se pudo leer, según Cunningham, “embedded as a single ‘sentence’ in the middle of a long footnote on page 279 of *Finnegans Wake*: ‘Auden’”⁴ Finalmente, cuando en enero de 1939 decidió salir de Inglaterra para irse a Estados Unidos, su decisión fue comentada “In the House of Commons”. Major Sir Jocelyn Lucas preguntó si sería necesario demandar la presencia de “Mr. W.H. Auden and Mr Christopher Isherwood, for registration and calling-up in view of the fact they were seeking refuge abroad.”⁵

Para sus contemporáneos, Auden fue el faro que les prestó luz, la voz a la cual siguieron o repudiaron; para quienes no fueron sus contemporáneos su obra seduce e intriga desde sus primeros versos. Cada año se escriben textos sobre su poesía y vida, y aunque los aspectos que se comentan son diversos, (incluso hay un libro reeditado en 2000 sobre los trabajos que realizó con el compositor inglés Benjamin Britten⁶) prevalecen los libros que estudian la literatura inglesa en la década de 1930 y que toman como eje su poesía y personalidad. Dos ejemplos de esto son los libros The Auden Generation (1976) de Samuel Hynes y British Writers of the Thirties (1988) de Valentine Cunningham. Otros libros prefieren hacer un comentario extenso sobre la vida y la obra del poeta, por ejemplo, Early Auden (1981) y Later Auden (2000), escritos por Edward Mendelson, y hay libros, como el del poeta John Fuller, A Reader’s Guide to W. H. Auden, que sirven de guía al lector inexperto cuando empieza a internarse en la vasta y diversa obra del poeta inglés.

² Cunningham asegura que “It was Auden’s way with the adjectives and adjectival phrases that particularly struck.” (Valentine Cunningham. British Writers of the Thirties. p. 20)

³ Samuel Hynes. The Auden Generation. p. 251.

⁴ Valentine Cunningham. Op. cit., p. 19.

⁵ John Lehman. Christopher Isherwood. A personal Memoir. pp. 54-55.

No menos importantes son los textos que el premio Nobel de Literatura Joseph Brodsky escribió sobre el poeta inglés. En cada uno de sus textos (“To Please a Shadow”, “Letter to Horace”, “In Memory of Stephen Spender” y “On ‘September 1, 1939’ by W.H. Auden”), el poeta ruso pone especial atención en la maestría técnica de Auden, lo que lo lleva a afirmar que “He was a great poet”⁷. Hay, por otra parte, unos libros que cabalgan sobre dos aguas: no dejan de funcionar como tesis doctorales pero tampoco pueden ser pensados como sólo eso. Los libros a los que me refiero son The Poetic Art of W.H. Auden (1965) de John Blair y Auden’s Poetry (1969) de Justine Replogle. Todos estos críticos tiene un acercamiento particular a la poesía del inglés, sin embargo, todos aseguran, con distintos grados de convicción, que en la poesía de Auden se pueden rastrear las huellas que dejaron las ideas de Karl Marx, Sigmund Freud y Soren Kierkegaard. Y algunos de ellos, principalmente Replogle y Blair, quieren esquematizar la vida productiva del poeta proponiendo tres periodos para leer su obra: el psicoanalítico, el socialista y el religioso. No es una sorpresa observar que periodos y pensadores coinciden matemáticamente.

Aunque tal esquema puede ser útil, hay que decir que una vez que uno se acerca a la obra de Auden se entera que las cosas no son tan esquemáticas, que los periodos no están delimitados tan claramente y que no hay un consenso en la crítica sobre esos periodos, es decir, mientras hay autores que colocan al periodo socialista en el primer lugar, hay otros que lo colocan en el segundo. Ingenuamente se podría pensar que estas contradicciones se deben a una lectura deficiente, sin embargo, pienso que ellas son el

⁶ Donald Mitchell. Britten & Auden in the Thirties. Faber & Faber. London. 1981.

⁷ Joseph Brodsky. Less than One. p. 382.

resultado de la complejidad y diversidad que existe en la obra del poeta inglés. Y esta complejidad presenta un desafío grande para cualquier tesista.

Esta tesis es el intento por revisar objetivamente las lecturas que se hicieron durante la década de 1960 de la poesía de Auden, de confrontar esas lecturas con las que hicieron críticos más recientes y, más importante aún, de mostrar el desarrollo de un poeta mayor. Los ejes que dan estructura a este trabajo son dos: el primero es la alegoría, que unos críticos dicen que existe en el periodo psicoanalítico y otros la notan en el periodo marxista; y el segundo, que está ligado a la idea del desarrollo del poeta, es el seguimiento de la inquietud de Auden por armonizar a dos elementos en discordia: el alma y el cuerpo, a través de un lenguaje de comunión. Y como ramas de ambos ejes se atienden tres cosas: la influencia de la poesía de T.S. Eliot sobre Auden; la relación, siempre problemática, de la forma y el contenido; y el dilema que existe entre lo público y lo privado. Como se observa, estas parejas están hechas por opuestos aparentemente irreconciliables y en la obra del poeta funcionan como la cara de un solo dilema, es decir, el cuerpo y el alma, la forma y el contenido, lo público y lo privado son el rostro de la herida que nos desgarran.

El tema de la alegoría está íntimamente relacionado con la idea de periodos, que se expuso hace unas hojas, sin embargo, como casi todo en Auden, este acercamiento presenta problemas, por ejemplo, para algunos críticos la alegoría existe en la poesía escrita de 1929 a 1933 y para otros está presente después de esa fecha pero antes de 1938. Si uno no se aleja de estas lecturas puede tener la impresión de que la poesía de Auden es irregular y que depende del significado que cada lector observe en la alegoría o alegorías creadas por el poeta, y si se hace esto entonces se mutila una de las características principales de su poesía, el carácter público. Por otra parte, hay que hacer

notar que ningún crítico explica cómo se enriquecen los poemas de Auden cuando los leemos como una alegoría y, más aún, no hay un acuerdo sobre qué es lo que finalmente se lee en esos poemas alegóricos. Muchas veces, y dependiendo de qué crítico se trate, la terminología que se usa para explicar la alegoría es psicoanalítica y otras marxista. Vuelvo a insistir, no creo que esta disparidad de lecturas se deba a un acercamiento equivocado a la poesía de Auden, pero sí creo que si el poeta hubiera escrito consistentemente alegorías los críticos hubieran llegado a un acuerdo que aclarara al lector cuándo aparece y cómo se enriquece su poesía con la alegoría.

Aunque parezca que se descartaron las voces que sostienen que el poeta es alegórico la verdad es que se escucharon con atención y de ellas nació el otro gran tema de esta tesis. Se razonó que si la obra de Auden podía ser dividida en tres periodos era porque el poeta efectivamente los había transitado y ese transitar quizá encubría una inquietud que lo desgarraba. La investigación que esta tesis presenta señala que ese camino es la búsqueda por crear un vínculo entre opuestos tan en discordia como lo son el alma y el cuerpo. En este punto se debe retomar el primer gran tema de esta tesis, pues no es fácil de imaginar a un poeta esforzándose por reconciliar al cuerpo y al alma sin crear una alegoría de ese conflicto y de esa reconciliación. Sin embargo, Auden no es un poeta que haya imaginado la reconciliación a través de una idea, de ahí que su paso por el marxismo, el psicoanálisis y el existencialismo haya sido intenso pero fugaz, sino que el poeta la imaginó posible sólo si él podía modificar su lenguaje y convertirlo en uno de comunión, un lenguaje que le permitiera efectivamente armonizar, equilibrar y suavizar la relación dialéctica del alma y el cuerpo.

Teniendo en mente esta idea, se dejó momentáneamente a la alegoría y se buscó la influencia más notable en la poesía de Auden, es decir, si el poeta decidió modificar

su lenguaje ¿qué poeta le enseñó a hacerlo? Al final de su carrera, meses antes de su muerte, Auden escribió el poema “A Thanksgiving” y en él da las gracias a los poetas que le enseñaron a escribir versos y a los pensadores que le mostraron cómo vestir esos versos. El poeta agradece a W.B. Yeats y a Robert Graves: “Falling in love altered that, / now Someone, at least, was important: / *Yeats* was a help, so was *Graves*.”, a Soren Kierkegaard: “Finally, hair-raising things /that Hitler and Stalin were doing / forced me to think about God. // Why was I sure they were wrong? / Wild *Kierkegaard*, *Williams* and *Lewis* / guided me back to belief”, pero mantiene un silencio sospechoso sobre T.S. Eliot. No quiero decir que Auden haya negado a Eliot y su silencio no es una inquietud a investigar, simplemente he querido resaltar la ausencia de Eliot en un poema en el que Auden agradece a otros poetas pues ¿cómo se podría explicar la poesía inglesa, y en particular el desarrollo de Auden, sin Eliot? Eliot inaugura el siglo XX para la poesía y Auden lo sabe, tan lo sabe que modela su estilo en conformidad al estilo de Eliot y, todavía más, la influencia del poema de Eliot: “The Waste Land” se siente en el poema de Auden: “1929”.

Para los poetas que se formaron en la década de 1920 la poesía y la crítica de Eliot mostró el camino a seguir y, no sólo eso, sino que según Hynes la poesía de Eliot, principalmente “The Waste Land”, fue recibida y leída como una poesía cuyo mayor impacto era moral, no intelectual. Eliot no sólo enseñó el nuevo paisaje sino que guió a los nuevos poetas por ese paisaje e incluso los enseñó a sentirlo, pensarlo, escribirlo y poetizarlo. T.S. Eliot fue un poeta revolucionario y, como tal, creó una escuela cuyos estudiantes se adhirieron rápidamente a las ideas del poeta. Entre esos estudiantes estuvo Auden y él como muchos iniciaron su carrera porque Eliot los publicó, primero en la revista “Criterion” y después en la editorial Faber & Faber. En la poesía de Auden,

la primera, se percibe la presencia de Eliot: hay un paisaje desolado, existe un dolor espiritual, se da el ciclo muerte-resurrección y el lenguaje parece un acertijo. Esta última característica nos regresa al primer tema de esta tesis: según los críticos, Auden convierte en un acertijo a su lenguaje porque esconde su mensaje o el significado de sus poemas pues está creando un mundo alegórico cuyas fuerzas en pugna son, según el crítico que las señale, el ego y el yo, o el proletariado y la burguesía. A mi parecer, Auden está imitando a Eliot pero en vez de llenar su lenguaje de referencias a otros textos lo está saturando de referencias personales, de ahí que sea privado y adquiera la apariencia de oscuro y difícil.

El contacto con Eliot facilita a Auden una cosa: saber cómo no quiere escribir, y entiende varias: la poesía tiene una importancia moral, la cotidianidad debe ser incluida en el poema, y el lenguaje debe ser lo más cotidiano posible. Cuando Auden se aleja de Eliot, lo hace aún con la misma duda con la que se acercó ¿cómo lograr un lenguaje de comunión? Si el método de Eliot no es una opción, entonces quizá lo opuesto pueda serlo y Auden escoge mirar su tradición y utiliza, precisamente, las formas métricas que habían sido descartadas por otros poetas y llena esos recipientes con el agua nueva de su lenguaje. Parte de la vitalidad de la poesía de Auden es el logro de soplar vida nueva en el soneto, en la balada, en la vilaneta, en la sestina y en el dístico heroico y sin duda la otra parte depende, necesariamente, del lenguaje y de las escenas cotidianas que pinta, por ejemplo, “he sighed for one [...] Who [...] lived at home; / Did little jobs about the house with skill / And nothing else; could whistle” (“Who’s Who”, 1934), “When it comes, will it come without warning / Just as I am picking my nose?” (“Some say that love is a little boy”, 1938), “Poets and their critics / Are the same in bed.” (“Heavy

Date”, 1939) o “to start the morning / With a satisfactory / Dump is a good omen.” (“The Geography of the House”, 1964)

Después de 1933, casi como por acto de magia, la cotidianidad entró a los poemas de Auden y la primera consecuencia fue que se creó un vínculo entre poeta y lector, ahora los poemas podían ser compartidos porque estaban escritos en un lenguaje sencillo y las referencias ya no eran privadas. Algo que ayudó al poeta para lograr este vínculo fue la revitalización de las formas métricas tradicionales, ellas le permitieron incluir el presente en una forma del pasado, crear una paradoja entre la tradición y el presente violento, y le ayudaron a construir un lenguaje memorable. Creo que los mejores ejemplos de estas afirmaciones se dan en los sonetos y en las baladas. En la obra de Auden generalmente los sonetos sirven para explorar, para explicarse el mundo agresivo en el que vive (los años previos a la segunda guerra mundial) y mostrar, principalmente en el secuencia “Sonnets From China”, el desarrollo de la humanidad, la debilidad del hombre, el preludio de una guerra. Las baladas, por otro lado, se concentran en un tipo de persona y exploran su carácter, y logran sus efectos por la contradicción que encierran: el ritmo pegajoso, casi infantil, acompaña a una narración que presenta a neuróticos dominados por el terror. En Auden, los sonetos y las baladas tienen un sabor ominoso: algo está a punto de ocurrir, nada que haga el hombre podrá evitar eso terrible que ocurrirá. La sensación, como se puede imaginar, con la que uno lee estos poemas no es de tranquilidad, todo lo contrario. Para 1938, el poeta ha logrado un vínculo entre el público y él, pero aún no ha podido encontrar ese lenguaje de comunión que le servirá, entre otras cosas, para solucionar la aparente irreconciliable relación del cuerpo y el alma y para ofrecer consuelo a sus lectores.

Esta investigación considera que el poema “In Memory of W.B. Yeats” (1939) es el primero en el que se detecta claramente ese lenguaje de comunión y consuelo que el poeta estuvo buscando a lo largo de una década. Varios son los acontecimientos que suceden en la vida privada y pública del poeta mientras escribe este poema y, probablemente, tuvieron un impacto en su sensibilidad. Uno de ellos es su regreso a la fe cristiana, otro es su salida de Londres y el último es su relación con Chester Kallman. Cada uno de estos acontecimientos viene acompañado de una historia previa y, también, de consecuencias serias. El primero de estos tres viene precedido por la lectura de San Agustín y Soren Kierkegaard; el segundo por el desencanto de los movimientos populares y por la supuesta inutilidad de la poesía frente a una realidad injusta, violenta e incierta; el último es la confirmación en la vida privada del poeta de una de sus búsquedas: el amor es posible y la reunión de los opuestos operable. Como queda dicho también hay consecuencias: cuando Auden regresa a la fe se permite escribir dos poemas medulares, poemas que funcionan como la celebración de su retorno y como la reflexión sobre su recién redescubierta fe y sobre el arte; su salida de Londres hace que su público londinense lo repudie y se inicia una corriente crítica adversa a Auden y a su obra escrita en Nueva York; su nuevo amor encontrado le permite creer que los opuestos sí se reconcilian pero la reconciliación dura muy poco, sólo dos años.

En la última sección de “In Memory of W.B. Yeats” hay una apología de la poesía en la que el poeta encuentra un sentido nuevo al poema. Si el poema no pudo con la realidad, si no la modificó de tajo no es error del poema sino del poeta. El poema, en la nueva concepción de Auden, brindará consuelo al lector: “In the prison of his days / Teach the freeman how to praise.” y el poeta será quien con su voz “Still persuade us to rejoice.”; este es el nuevo Auden, y después de una década de vivir en una camisa de

fuerza finalmente encuentra el modo de zafarse de ella y escribir con un lenguaje de comunión poemas que brindan consuelo al lector. Sin embargo, hay algo que sigue faltando: la reunión del cuerpo con el alma. Esta relación conflictiva parece ya muy lejana de los intereses del poeta, parece haberse escabullido por la euforia de haber encontrado un lenguaje propio, una ciudad nueva y un amor recíproco. La verdad es que Auden no ha dejado de pensar en él y pronto, luego de que Kallman le confiese su infidelidad y su desapego sentimental, el poeta regresará para reflexionar en ese par que desde los inicios de su carrera lo ha inquietado.

El fruto de esa reflexión es un poema largo y complejo, que se publicó con otro poema y que salió al mercado en el verano de 1944. El título del libro es For the Time Being y los poemas son “For The Time Being” y, el que se comenta en esta tesis, “The Sea and The Mirror”. Este poema tiene diferentes niveles de dificultad, el primero de ellos es el anuncio que el mismo poeta hizo de él: “‘The Sea and The Mirror’ was ‘really about the Christian conception of art’”⁸; el segundo es que el poema tiene como modelo la obra de Shakespeare “The Tempest” y los vínculos que se crean entre ambas obras dan pie para reflexionar sobre la tradición y la modernidad, la obra de teatro y el poema, el arte, el perdón, la maldad, el carácter humano, la prosa y el verso, entre otros temas; el tercero es su estructura: el poema tiene tres secciones, todas ellas guardan poemas cuya característica principal es el monólogo dramático. En las secciones escritas en verso se escuchan las voces de Prospero, Ariel, Antonio, Gonzalo, Ferdinand, Stephano, Adrian, Francisco, Alonso, el contramaestre, Sebastian, Trinculo y Miranda; y en la sección en prosa se oye la voz de Caliban. El último nivel de complejidad es el

⁸ W.H. Auden. The Sea and The Mirror. Arthur Kirsch (ed.), p. i

lenguaje: en este poema Auden parece haberse olvidado de su búsqueda por un lenguaje que fuera accesible para la mayoría de sus lectores y hace malabares lingüísticos.

Al llegar al último capítulo de esta tesis se consideró que la mejor opción para explicar el tema que nos ocupa, la relación problemática y la reconciliación del alma y el cuerpo, se debía hacer a un lado los monólogos dramáticos de la primera sección del poema y sólo atender su última parte: el monólogo de Caliban. Este texto es problemático por dos razones, las ideas son complejas y el lenguaje, a decir del mismo Auden, es un pastiche del estilo de Henry James⁹. Por razones que tienen que ver con el tema de esta tesis se prefirió comentar las ideas y no analizar el estilo, y la sensación final es que falta ese análisis, sin embargo, vuelvo a insistir, la tesis tiene como uno de sus ejes el desarrollo de un poeta y me pareció fundamental observar los pasos que lo llevan de reconocer el problema entre el alma y el cuerpo a su solución. Queda como tarea pendiente el análisis estilístico del discurso de Caliban.

Otra cosa que queda pendiente es el comentario serio de la idea de que “The Sea and The Mirror” es la poética de Auden. Lo que aquí se comenta es una de las ideas más inquietantes de Auden y que, según el poeta, existe también en toda la obra de Shakespeare, particularmente en “The Tempest”, y la explica de este modo: “I find Shakespeare particularly appealing in his attitude towards his work. [...] To be able to devote one’s life to art without forgetting that **art is frivolous** is a tremendous achievement of personal character. [...] When art takes itself too seriously, it tries to do

⁹ “What I was looking for was, therefore, (a) A freak ‘original’ style (Caliban’s contribution), (b) a style as ‘spiritual’, as far removed from Nature, as possible (Ariel’s contribution) and James seemed to fit the bill exactly, and not only for these reasons but also because he is the great representative in English literature of what Shakespeare was not, the ‘dedicated artist’ to whom art is religion.” (Arthur Kirsch. Auden and Christianity. p. 67)0

more than it can.”¹⁰ El énfasis es mío y señala la actitud de Auden hacia su poema y es, también, el final de una discusión que el poeta mantuvo durante la década de 1930: ¿podría la poesía cambiar a un pueblo entero, alterar el orden social, impartir justicia, repartir la riqueza equitativamente? Ahora, a principios de la década de 1940, Auden reconoce las limitaciones del arte y se atreve a afirmar, a la sombra de Shakespeare, que el arte es frívolo. Esta frivolidad, ¿qué es?; quizá se entienda mejor cuando se recuerde que el arte para existir tiene que entretener y dar placer; “in order to exist in any form, art must be giving pleasure.”¹¹ Entonces, la poética de Auden afirma, y esta es una de sus ideas centrales, que el arte es frívolo y debe, antes que nada, dar placer, entretener al espectador.

Aunque no de manera exhaustiva, porque ese no es su objetivo, el último capítulo intenta dilucidar la afirmación de que “‘The Sea and The Mirror’ was ‘really about the Christian conception of art’”. La manera en la que se decidió trabajar esta afirmación fue a la par que se iba mostrando la paulatina reunión del cuerpo y el alma. Este acercamiento tiene un mecanismo paradójico. Primero, el poeta revisa el conflicto que hay entre el arte y la vida, que es otra de las caras del par alma y cuerpo. Esta revisión se da desde distintos puntos de vista, por ejemplo, el del espectador y el del artista, el del artista maduro y el del artista en ciernes. A lo largo de esta revisión, se señaló que el poeta cada vez que concluye una sección crea la sensación de lo irremediable de la discordia. Sin embargo, y aquí aparece la paradoja que anuncié hace unas líneas, entre más lejos está el arte de la vida, más se acerca el poema a su idea central: la reconciliación en la religión. En la medida en la que el poema avanza su

¹⁰ W.H. Auden. Lectures on Shakespeare. Arthur Kirsch (ed.) p. 319.

¹¹ Id.

textura cambia, palabras como “miracle”, “holy”, “One”, “Word” empiezan a aparecer y van adquiriendo sentido, van pesando más hasta que el poeta descubre el misterio de la reconciliación: la piedad, y por extensión el perdón. Con esta idea es con la que acaba el poema y uno puede pensar que cuando Auden afirma que su texto es realmente sobre la concepción del arte desde el punto de vista cristiano está considerando al arte como un trabajo que funciona a través de contrarios para finalmente llegar a una síntesis; un trabajo cuya estructura es ascendente: va de un estado de confusión espiritual a uno de tranquilidad. Sin embargo, aunque la conclusión anterior tiene un tono serio y de descubrimiento rotundo, no hay que olvidar que ella convive con la idea de que el arte es frívolo, Auden no nos deja olvidarlo.

Otra de las cosas interesantes que sucede a lo largo del discurso de Caliban es que uno no puede escucharlo sin pensar en Ariel. Auden, como antes Shakespeare, hizo que estos dos personajes fueran indivisibles: uno es el otro, y los dos están incluidos en el discurso de cada uno. Esto último es una de las fuerzas más colosales del texto de Auden, pues sin haber llegado a la revelación en donde la piedad reconcilia a los opuestos, el poeta está haciendo unidad lo que él presenta como discordia: Ariel es el rostro oculto de Caliban así como éste es el de Ariel. La dificultad de este logro es única pues por un lado el poeta presenta el drama de la desunión, por el otro dice que ese drama no ha sido solucionado cuando desde su presentación está ya la solución, y por el otro el modo que tiene de hacer convivir a Ariel con Caliban obliga a repensar en el tema de la alegoría. Aquí empieza a cerrarse uno de los temas de esta tesis. Antes se había dicho que Auden no era alegórico y que los críticos que apoyaban esta lectura no lograban ni ponerse de acuerdo en qué momento pasaba esto, ni en qué beneficiaba a los poemas una lectura alegórica, ni si Auden conscientemente reconocía estar

escribiéndola. Ahora las cosas cambian. El poeta entiende a Ariel y a Caliban como alegorías del espíritu y la carne, y utiliza esta lectura para denostar a Shakespeare y desmarcarse de él: “*The Tempest* seems to me a manichean work, not because it shows the relation of Nature and Spirit as one of conflict and hostility, which in fallen man it is, but because it puts the blame for this upon Nature and makes the Spirit innocent.”¹²

Finalmente, esta tesis es el testimonio de mi lectura de la carrera de un poeta mayor, de su desarrollo, de los poetas que lo ayudaron a escribir poemas, de los pensadores que modificaron sus ideas. Sin embargo, debo decir que el desarrollo de Auden no es sencillo de perseguir y mostrar, es complejo y muchas veces es esquivo. Creo que estas características se transmiten en esta tesis, particularmente en la relación entre capítulos. Quise por todos los medios posibles suavizar el paso del capítulo uno al dos y de este al tres pero el dinamismo del poeta y lo cambiante de su obra me dificultó esta tarea. Creo, no obstante, que la tesis tiene dos ejes claros: el desarrollo y la alegoría en la obra de W.H. Auden, y ambos ejes proveen de unidad al texto entero.

¹² W.H. Auden. The Dyer's Hand. p. 130

Capítulo uno:

Los primeros años del poeta, 1927-1929

a) Las lecturas, el problema y el método

El crítico norteamericano Justine Replogle publicó su libro Auden's Poetry en 1969 y señaló que la primera poesía del poeta inglés W.H. Auden (1907-1973), la escrita de 1929 a 1933, era alegórica. El camino que sigue para demostrar su lectura no es diferente al que siguieron, y seguirían, otros críticos. Primero cita una anécdota de la infancia del poeta:

Between the ages of six and twelve, I spent a great many of my waking hours in the construction and elaboration of a private sacred world, the basic elements of which were a landscape, northern and limestone, and an industry, lead mining. In constructing it, fantasy had to submit to two rules. In deciding what objects were to be included, I was free to select this and reject that, on condition that both were real objects. In deciding how could my world was to function, I could choose between two practical possibilities, [...] but Physical impossibilities and magic mean were forbidden. It is no doubt psychologically significant that my sacred world contained no human beings.¹

después comenta que el poeta participa en la invención del mundo que los novelistas, y amigos de Auden, Christopher Isherwood (1904-1986) y Edward Upward (n.1903) habían creado.² Unas páginas después, subraya la influencia de las ideas del antropólogo inglés John Layard³ (1891-1974) sobre Auden y afirma que la combinación de estos elementos resulta en una poesía “oscura” y “alegórica”. Replogle sugiere que por influencia de Layard

¹ El cita aparece, con un ligero corte, en la página 16 del libro Auden's Poetry. El texto original de Auden se puede leer en su libro Forewords and Afterwords en la página 502.

² “the fantasy world of Mortmere which he [Christopher Isherwood] and his friend Edward Upward invented in their university days and peopled with various grotesques” [Edward Mendelson. Early Auden. p. 120.] Aunque es probable que Auden no haya participado directamente en la elaboración de Mortmere; Replogle insiste en afirmar que Auden participa y modifica ese mundo.

³ De John Layard hay que mencionar que nació en 1891, estudió en King's College, Cambridge. La relevancia que tiene sobre Auden se debe a sus ideas psicológicas. Ideas que fueron adquiridas a través de su contacto terapéutico con Homer Lane, “an American psychotherapist [...] who was living and working in England.” (Norman Page. Auden and Isherwood. The Berlin Years. p. 130.)

es que Auden enriquece su vocabulario con conceptos abstractos y que son ellos los que facilitan al poeta su camino hacia la alegoría. Ésta, explica el crítico, tiene la virtud de “turn concepts into people and tangible objects” y da un ejemplo:

In allegory, for instance, the superego, that repository of conservatory restrictions, will look like a man defending the status quo. The id, a collection of explosive, unwashed, shaggy-headed energy, will gesticulate wildly like some social rebel threatening to blow up the Establishment.⁴

La cita anterior continúa hasta ofrecer lo siguiente: “In short, put in the same allegory, id and superego will resemble middle-class men threatened by rough proletarian belligerents”, que es una lectura interpretativa del texto de Replogle. Esta manera de leer, según el crítico, es aplicable a la primera obra de Auden. Y para demostrarlo hace un viaje, bastante útil, por las diferentes ideas que fueron enriqueciendo la vida intelectual del poeta. Sin embargo, su libro adolece de una flaqueza común a todos los textos en los que se quiere comprobar la existencia de alegorías en la poesía de Auden: deja a un lado el virtuosismo del poeta y se concentra en las ideas con las que vistió sus versos.

Una lectura similar a la de Replogle, aunque más sensible, es la que hizo John Blair en su libro de 1965 The Poetic Art of W.H. Auden. Una de las virtudes de este libro es la idea que su autor escribe de este modo: “To the grasping of characteristics common to man’s art throughout his career, ‘periods’ are largely irrelevant.”⁵ La costumbre de dividir la carrera de un poeta, y sobre todo una carrera tan dinámica como la de Auden, en periodos es vista con recelo pues parece no ser lo suficientemente honesta como para describir con precisión su obra. Si se leyera la poesía de Auden por periodos entonces se

⁴ Justine Replogle. Auden’s Poetry. p. 5

⁵ John Blair. The Poetic Art of W.H. Auden. p. 4

tendría un orden cronológico preciso, por ejemplo, el periodo psicológico tendría que estar fechado entre 1929 y 1933, el marxista habría vivido de 1933 a 1938, el cristiano habría aparecido en 1938 y desaparecido en 1944, y los poemas que el poeta escribe en Nueva York estarían fechados a partir de 1939 y hasta 1973.

Sin embargo, esta manera de leer la obra de un poeta presenta limitaciones y una de ellas es la misma que se observa en la lectura que hizo Replogle: las ideas prevalecen sobre el verso. Aunque las ideas deban ser comentadas, pues no es poca cosa que Auden las incluya en su obra, ellas deben mantenerse a una distancia prudente. Uno de los mejores ejemplos que se pueden dar de esto es el poema “Spain”: si Auden no hubiese puesto una distancia entre sus ideas y la guerra civil española “Spain” hubiese sido leído como otro poema sobre la guerra civil española y jamás hubiera sido considerado como uno de sus mejores ejemplos. Las ideas, en este sentido, son irrelevantes si se las confronta con las características del poema y es aquí donde Blair observó un campo inexplorado sobre el cual edificar su estudio. Al descartar los periodos y dar primacía a las características de los poemas, Blair pudo observar con ojos frescos la poesía de Auden. El resultado que extrajo de esta experiencia de lectura lo anotó de este modo: “the principle of poetic unexpectedness”⁶; bajo este título reunió lo que llamó “poetic modes” y los organizó en cinco grupos: el alegórico, el antiromántico, el irónico, el impersonal y el antipoético.

Las ideas de Blair parecen una camisa de fuerza sobre la obra de Auden, pero en realidad lo que hacen es guiar al lector, le dan un mapa para poder transitar libremente sobre la poesía de Auden sin el riesgo de perderse. Y es que el riesgo existe: cuando uno se asoma a la obra de Auden lo que uno lee es una poesía diversa en su estructura y en sus ideas. Las ideas, después de un tiempo y luego de un ejercicio de paciencia, pueden ser

⁶ Ibid. p.133

detectadas, pero lo que en realidad está asombrando al lector y aturdiéndolo es la diversidad y maestría con la que Auden escribe sonetos, sestinas, baladas, versos de ocasión, villanelas, etc. Blair lo escribe mejor: “Auden has made himself the master of many styles of poetry and that, on first glance, his work does seem bewilderingly diverse.”⁷ es por esto que el crítico limita la obra de Auden a cinco “modos” y es también por esto que sugiere una nomenclatura que describa el principio básico sobre el que trabaja la obra de Auden: “the principle of poetic unexpectedness”.

Auden fue un poeta que saltó a la vida pública desde los primeros días de su carrera y es muy posible que versos como estos: “Making choice seem a necessary error”, “A forethought of death that we may find ourselves at death / Not helplessly strange to the new conditions” y “It is time for the destruction of error”, hayan contribuido a esa fama precoz. Todos estos versos aparecen en el poema “1929”, publicado a principios de 1930, y seguramente eran versos que los lectores de poesía no esperaban que escribiera un muchacho de 22 años de edad. El principio del que escribe Blair se aprecia en el tono de cada uno de estos versos. Cada uno de ellos funciona de manera distinta: en el primero el poeta diagnostica, en el otro promueve un cambio, y en el último introduce la esperanza de que la muerte no sea tan cruel y nos destruya. En general, el poema “1929” es difícil de leer porque, como sucede en los primeros poemas de Auden, el texto parece retener la información necesaria para hacerlo un poema claro. No obstante, el lector lee versos memorables, como los recién citados, que son el anzuelo para iniciar una segunda lectura. Esta segunda lectura, y las subsiguientes, abren el mundo del poema, y la luz con la que uno lo aprecia es, precisamente, los versos que captaron la atención del lector. Estas características fueron las que hicieron de Auden una voz escuchada, una figura pública

⁷ Ibid. p. 5

notable y un poeta seductor para la academia: “the youthful Auden sometimes strode among his early public like a splendid oracle”⁸.

A los 22 años, Auden era ya un virtuoso del verso. A través de ellos el poeta logró convocar a un público vasto, a un público que leía The Criterion⁹, y a lectores atentos, pero no necesariamente instruidos en la academia. Seguramente en ambos casos los lectores observaron lo mismo que Blair señala: “In every poem he seeks a poetic strategy which can surprise, shock or seduce his reader into serious self-examination”¹⁰. Esta característica de la poesía de Auden es la que debió intrigar e interesar a cualquier lector y es, en última instancia, la que hizo posible que Auden fuera percibido como un oráculo.

Para 1930, la poesía de Auden ya había entrado con energía en la memoria de sus contemporáneos. Él había logrado acercarse a ellos y mostrarles una obra que era la reacción y la continuación de la de T.S. Eliot (1888-1965). La mayoría de sus lectores habían cedido al embrujo de su verso y se habían reunido para desentrañar el misterio de esa poesía que los intrigaba. El acertijo, sin embargo, no se dejaba resolver; y no se dejaría. Muchas páginas se han gastado en la discusión de las claves para desenredar el misterio de la poesía de Auden. Muchas ideas han sido presentadas como las llaves que abrirían el misterio, sin embargo, sólo una de esas ideas es constante: la poesía de Auden es alegórica; Justine Replogle, John Blair y, por momentos, Edward Mendelson, lo aseguran. ¿Hasta dónde esto es cierto? ¿hasta dónde esto puede beneficiar la lectura de la obra de Auden? Estas son las preguntas que se irán comentando a lo largo de este capítulo.

⁸ Justine, Replogle. Auden's Poetry. p. 16.

⁹ Hay que recordar que Auden publicó “Paid on Both Sides” en la revista que T.S. Eliot dirigía The Criterion. Al respecto Edward Mendelson comenta: “His work first reached the eye of a small but influential readership” (Edward Mendelson. Early Auden. p. 15)

¹⁰ Blair. Op. cit. p. 12

Sin embargo, antes de dar paso a la discusión propia de estas preguntas hay que desviarse un poco del camino. En varios de los estudios que se leyeron para esta tesis se percibe la misma característica: el marco teórico es tan rígido que la obra del poeta aparece disminuida, casi aplastada por el peso de la teoría. En estos estudios la poesía de Auden se convierte en un medio que comunica algún tipo de información y los textos críticos sólo sirven “to describe a poem’s views or contents [en vez de] say how it works.”¹¹ Para evitar esto se han atendido las ideas del mismo Auden:

Questions of religion and history, however interesting and important, are not the business of the literary critic. He can only ask the questions he would ask on any work of literature, e.g., what kind of writing is this, as compared with the other kinds? What are its special virtues and its special limitations judged by its own intentions, what makes one tale or one version of a tale better or worse than the other?¹²

y las de I. A. Richards¹³ (1893-1979). Las ideas de éste parten de esta afirmación: “poetry itself is a mode of communication.”¹⁴ Asentada la idea, el crítico elabora las preguntas que le harán posible al lector comentar el poema y no perderlo jamás de vista: “What it communicates and how it does so and the worth of what is communicated”; para finalizar,

¹¹ Barbara Everett. Poets in Their Time. p. 225

¹² W.H. Auden. “Interlude: The Wish Game”. The Dyer’s Hand. p. 211

¹³ “Christopher Isherwood, who was an undergraduate attended Richards’ lectures on modern poetry in the mid-twenties, remembered him as ‘the prophet we had been waiting for.’ ‘To us,’ Isherwood recalled, ‘he was infinitely more than a brilliantly new literary critic: he was our guide, our evangelist, who revealed to us, in succession of astounding flashes, the entire expanse of the Modern World.’” (Samuel Hynes. The Auden Generation. p. 28.)

¹⁴ En un escrito de 1938 Auden señala que detrás del trabajo de cualquier *creative artist* está, entre otros, “the wish to communicate” y, más adelante, pero en el mismo párrafo: “Those who have no interest in communication do not become artists either; they become mystics or madmen.” (W.H. Auden. “Light Verse”. The English Auden. p. 363)

Richards se permite un comentario contundente: las preguntas recién presentadas “form the subject-matter of criticism.”¹⁵

El método que sugiere Richards es distinto al que propuso Auden. Richards quiere que el lector lea el poema sin compararlo, Auden quiere lo contrario. Para el crítico, la apreciación de un poema inicia con la firme convicción de haberlo entendido, él no quiere que el lector lo interprete; luego hace una pregunta para que el lector se fije en la manera en la que el poema comunica eso que ha comprendido y finalmente ayuda al lector a emitir un juicio sobre la relevancia del poema, juicio que debe, por fuerza, considerar la calidad del poema en términos de una tradición literaria. Aquí, donde Richards detiene su método, es en donde se encuentra, por decirlo así, su continuación, pero ahora escrita por Auden. El poeta quiere que el lector entienda el poema a la luz de otros poemas y de otras versiones del mismo texto; también quiere un lector que resuelva el problema de las características del poema a través de una comparación; luego, ya influido por el ejercicio anterior, le sugiere al lector observar las virtudes y las limitaciones del texto; y finalmente propone que el lector haga un poco de investigación literaria: revisar las distintas versiones (versiones escritas por el mismo autor o por diversos autores) de un texto para así emitir un juicio sobre la versión actual. A pesar de las diferencias que se han anotado entre las preguntas que sugieren uno y otro, hay que decir que ambos métodos se complementan y la característica que los hace pares es, precisamente, la búsqueda por hacer una lectura textual del poema antes de hacer un ejercicio de interpretación.

¹⁵ Todas las citas de Richards fueron extraídas del siguiente libro: I.A. Richards. Practical Criticism. pp. 27-30.

b) Definición de alegoría

La definición de alegoría que ofrece Justine Replogle ya se presentó. John Blair, por su parte, no ofrece la suya pero trabaja la definición que escribió el mismo Auden:

Allegory is a form of rethoric, a device for making the abstract concrete; in nearly all successful allegory the images used do in fact have a symbolic value over and above their allegorical use, but that is secondary to the poet's purpose.¹⁶

Blair, y por extensión Auden, comparte con Replogle la idea de que la alegoría hace que la abstracción se haga concreta pero considera, cosa que no hace Replogle, a la alegoría como el resultado de un mecanismo lingüístico, es decir, da prioridad al lenguaje sobre la idea. Lo que a continuación se revisará serán las ideas que sobre la alegoría tuvieron el escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el poeta inglés Edmund Spenser (1552-1599), quien afirmó ser un poeta alegórico, y el crítico inglés, C.S. Lewis (1898-1963). Después de revisar las ideas de cada uno se estará en una posición más prudente para comentar los poemas de Auden.

En marzo de 1949 Borges dictó una conferencia sobre el escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864).¹⁷ En ella, el escritor argentino utiliza como autoridades sobre el tema al italiano Benedetto Croce (1866-1952) y al escritor inglés G.K. Chesterton (1874-1936). Croce, según Borges, reprocha a la alegoría “ser un fatigoso pleonasma, un juego de vanas repeticiones que en primer término nos muestra (digamos) a Dante guiado por Virgilio y Beatriz y luego nos explica, o nos da a entender, que Dante es el alma,

¹⁶ W.H. Auden. “Introduction”. *Poets of the English Language* en John Blair. *Op. cit.* p 75.

¹⁷ Cito el fragmento completo: “Es sabido que Hawthorne fue acusado de alegorizar por Edgar Allan Poe y que éste opinó que esa actividad y ese género eran indefendibles. Dos tareas nos encaran: la primera, indagar si el género alegórico es, en efecto, ilícito; la segunda, indagar si Nathaniel Hawthorne incurrió en ese género.” (Jorge Luis Borges. *Obras completas II*. p. 50)

Virgilio la filosofía [...], Beatriz la teología y la gracia.” Por su parte, Chesterton entiende la alegoría como un género lícito y útil, sin embargo, él no emite, o así lo quiso presentar Borges, una idea clara de lo que entiende por alegoría, lo que se lee es esto: “la realidad es de una interminable riqueza y [...] el lenguaje de los hombres no agota ese caudal”. La idea de Chesterton, que Borges considera como razonamiento, no es una definición de alegoría pero, quizá, está señalando su naturaleza: la realidad es compleja y tan compleja que ella urde, con el lenguaje, alegorías. La idea de Chesterton es oscura, y así le parece a Borges pues éste señala: “No sé si es válida la tesis de Chesterton; sé que una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones.”¹⁸

La idea de Chesterton, por interesante que parezca, no ayuda a comprender cómo es que una alegoría funciona y ni siquiera define lo que es. Ningún crítico, ni poeta, de los que hasta ahora se han citado ha mostrado ese mecanismo, e intentar mostrar este mecanismo es fundamental cuando se quiere diferenciar a la alegoría de una metáfora. Es necesario, entonces, ir a las raíces; y las raíces están, en este caso, representadas por el poeta Edmund Spenser y su A Letter to the Authors que dedica a “To the Right noble, and Valorous, Sir Walter Raleigh knight”.¹⁹

En la carta que Spenser le escribe a Raleigh, el poeta está consciente de que su libro, The Faerie Queene, es “a continued Allegory”. Inmediatamente después, el poeta explica cuál es la finalidad de un texto alegórico: “The generall end therefore of all the booke is to fashion a gentleman or noble person in vertous and gentle discipline”. Este tipo de textos, como después él lo menciona, han sido ya escritos y quienes han recurrido a ese método de composición son: “antique Poets historicall”. Spenser pone como ejemplo el caso de

¹⁸ Jorge Luis Borges. Op. cit., p. 51.

¹⁹ Edmund Spenser. “A Letter of the Authors”. The Oxford Anthology of English Literature I. p. 665.

Homero “who in the Persons of Agememnon and Ulysses hath ensampled a good governor and a vertous man”. El poeta inglés lee los poemas de Homero como textos alegóricos y piensa que el poeta griego ha creado a Agamenón y a Ulises para que quienes lean sus poemas reconozcan las características morales que debe haber en un buen gobernante y en un hombre virtuoso. Después de que Spenser acepta que su texto es una alegoría y de mostrar qué poetas le han enseñado a escribirlas, descubre su propio método: “I labour to pourtraict in Arthure, before he was king, the image of a brave knight, perfected in the twelve private morall vertues”. Arturo, el personaje de Spenser, es el retrato de aquellas doce virtudes y así, pues es él quien las posee, se convierte en un ejemplo. Los lectores de Spenser no sólo leerán las aventuras de Arturo sino que también leerán acerca del camino que sigue su héroe para mostrar sus virtudes morales y así convertirse en el mejor hombre, el hombre que puede ser elegido Rey.

La alegoría, como queda visto, sí hace concreto lo abstracto pero aún no se desentraña su modo de operar. En una de las páginas del libro de Replogle se lee: “Nobody could fail to notice in the early poems that some sort of good and bad forces battled each other across the ruins of unhealthy landscape”²⁰ A partir de esta observación es que Replogle discute la lucha encarnizada que existe en cada uno de los poemas de la primera etapa de la poesía de Auden. Y, desde que hay una lucha, encuentra que los bandos que se enfrentan representan ideas opuestas. Según esta idea, la lucha es un síntoma de la existencia de la alegoría. Replogle tejió este argumento y jamás supo, o al menos nunca lo citó, que Auden explicó lo siguiente: “The nature of the final poetic order is the outcome of a dialectical struggle between the recollected occasions of feeling and the verbal

²⁰ Justine Replogle. Op. cit. p. 3.

system.”²¹ Aunque la lucha está presente en la idea del poeta, ésta no es un síntoma de la existencia de la alegoría sino que es el proceso con el que el poeta tiene que armonizar el sentimiento y la memoria con el lenguaje. Otro crítico que señala la existencia de un conflicto en la primera poesía de Auden es Edward Mendelson. En el prefacio que escribe al libro The Selected Poems of W.H. Auden se lee: “Auden dramatized the unresolvable tension between personal wishes or fantasies [...] and the claims and obligations of the social realm [...] This drama of public responsibility and private desire.” Al igual que la opinión del poeta, la de Mendelson no otorga al conflicto el valor de un síntoma de la alegoría y, sin embargo, Replogle lo hace.

La observación de Replogle, no obstante, es acertada: el conflicto, según el libro de C.S. Lewis The Allegory of Love, existe en una metáfora y ella es una alegoría en potencia: “We cannot speak, perhaps we can hardly think, of an ‘inner conflict’ without a metaphor; and every metaphor is an allegory in little.” Pero ¿cómo es que una metáfora se convierte en una alegoría? Según Lewis, esa metamorfosis sucede así: “And as the conflict becomes more and more important, it is inevitable that these metaphors should expand coalesce, and finally turn into the fully-fledged allegorical poem.”²² Luego de esta explicación, el crítico hace algo muy parecido a lo que hizo Replogle: da un ejemplo en el que conceptos abstractos se convierten en personajes: “If you are hesitating between an angry retort and a soft answer, you can express your state of mind by inventing a person called *Ira* with a torch and letting her contend with another invented person called *Patientia*. This is allegory”.²³

²¹ W.H. Auden. “The Virgin & The Dynamo”. The Dyer’s Hand. p. 68.

²² C.S. Lewis. The Allegory of Love. p. 60.

²³ Ibid., p. 45.

El final de la cita de Lewis es contundente y cualquier añadido sería repetir la información presentada en este apartado. Sin embargo, se deben puntualizar algunas de las características de la alegoría: la alegoría trabaja haciendo concreto lo abstracto; ella es el resultado de una cadena de metáforas que comparten el mismo conflicto, durante éste el lector reconoce las fuerzas enfrentadas, por ejemplo, un rebelde social se enfrenta a un conservador, “Ira” encara a la “Patientia”; la alegoría es mejor, sin embargo, si no se reduce a un frío juego de abstracciones.

c) “The Letter” y “Missing”

Cuando se leen los poemas que Auden escribió a finales de la década de 1920 a la luz de los que escribió después de 1933, no se puede ocultar que los primeros poemas parecen ser los fragmentos de una obra más vasta, una obra que para ser comprendida depende de los poemas que la circundan y de datos precisos sobre la vida de su autor; debido a esto parece que cualquier lectura de ellos es incompleta. Un ejemplo de esto es “The Letter”²⁴, escrito en 1927. El poema se desarrolla de la siguiente manera: los primeros versos anuncian la llegada de alguien a un valle, “From the very first coming down/ Into a new valley with a frown/ and a lost way”; hay una persona que señala el paso del tiempo y el reinicio del amor, “and found/ The year’s arc a completed round/ And love’s worn circuit re-begun,/ Endless with no dissenting turn”; se menciona una carta que llega trayendo noticias de alguien, “Your letter comes, speaking as you./ Speaking of you but not to come”; y, finalmente, cierra con una imagen enigmática, “Nor question overmuch the nod,/ The stone smile of this country god/ That never was more reticent,/ Always afraid to say more than it meant.”

²⁴ W.H. Auden. “The Letter”. Collected Shorter Poems 1927-1957. p. 19.

El poema no permite que el lector se acerque a él satisfactoriamente pues parece un fragmento, y las dudas que deja son más que las respuestas que ofrece, por ejemplo, ¿de dónde llega el hombre? ¿cuál es la relación entre este hombre y el autor de la carta? Estas preguntas brotan porque el poema es narrativo, es decir, cuenta una historia en la que intervienen dos personajes, una carta y un viaje, y en medio de esto el poeta escribe la palabra “amor”. Esta palabra ayuda a definir el poema como uno amoroso, sin embargo, el poeta no hace que quede claro a qué tipo de amor se refiere y, todavía más importante, cuando el poema termina, el lector ha olvidado esa palabra porque, ahora, lo que tiene ante sí es una imagen poderosa: “The stone smile of this country god/That never was more reticent,/Always afraid to say more than it meant.” Si en un principio las preguntas que se hacen son acerca de la historia que cuenta el poema, ahora son sustituidas por esta ¿cómo se relaciona la última imagen con todo el poema?

Al igual que los versos del poema “1929”, los últimos de “The Letter” obligan a leer el poema varias veces más hasta sorprender las sutiles líneas que hacen de la última imagen un final eficaz. La primera línea que se puede trazar es aquella que se describe del inicio, en el que Auden ha hecho lo posible porque sus lectores tengan una vista panorámica del valle, al final, en el que el poeta hace que la atención del lector se concentre en un punto específico: la sonrisa del “country god”. Este movimiento es común en la primera etapa de la obra de Auden y hace pensar en un desplazamiento de la objetividad por la subjetividad, es decir, la distancia que se percibe al principio desaparece y el poeta permite que sus lectores se instalen, momentáneamente, en una intimidad que, sin embargo, es ilegible porque sólo es un trozo, el pedazo de un panorama amplio. Sin embargo, y esto es una de las paradojas de esta etapa de Auden, por ilegible que resulte el poema, éste siempre tiene una estructura sólida que permite y provoca su comentario, por ejemplo, “This country god

[...] more reticent [...] to say more than it meant,” encuentra su equivalente en: “your letter comes, speaking as you,/ Speaking of much but not to come”. Ambas imágenes comunican el mismo problema: “the problem of making meaning, communicating love and desire”²⁵: el dios no dice todo lo que debería y la carta trae noticias de quien la ha escrito pero no es la presencia física de él o de ella.

Aisenberg señala con claridad el problema que se discute en “The Letter” y ahí deja su idea, sin embargo, ésta es adecuada para explicar toda la primera etapa de la obra de Auden; es decir, “The Letter” no es el único poema que trata el problema de la incomunicación sino todos los poemas que escribió el poeta de 1929 a 1933. Bajo esta idea se pueden leer otros poemas de la misma etapa y cobran sentido, “Missing”²⁶ es un buen ejemplo de ello. En el poema hay dos tiempos que se traslapan: aquél en el que existieron héroes y éste en el que los sitios de antiguas batallas son visitados por turistas: “Heroes are buried who/ Did not believe in death, [...] The summers visitors/ Still come from far and wide.”

El tema de la incomunicación se presenta cuando los turistas no logran conectarse con el sitio que visitan, para ellos las batallas que sucedieron en ese lugar han perdido sentido. Lo que es interesante es que mientras se lee el poema el hilo de la Historia se rompe por la frivolidad de los visitantes y esta ruptura ocasiona dos cosas: el diálogo entre el presente y el pasado no ocurre, y la palabra “heroísmo” es leída de dos maneras: si lo heroico hace morir a personas que creen en él, lo heroico, también, contribuye a una actitud banal: observar a “The prize competitors”. El poema como se observa está construido a

²⁵ Katy Aisenberg. *Ravishing Images*. pp. 38-39.

²⁶ W.H. Auden. *Op. Ciy.*, pp. 20-21

través de contrastes, sin embargo, el más dramático de ellos se da por sólo dos palabras, “Who **died** beyond the border” y “**Alive** into the house”.

Cada verso cierra la primera y la segunda sección del poema, respectivamente. Las palabras en negritas son, como se observa, opuestas. Unos mueren más allá de la frontera; otros conservan la vida adentro de las casas. ¿En dónde reside lo heroico? ¿en morir por una idea y así justificar la actitud banal que tienen los visitantes veraniegos? ¿preservar la vida y no ser partícipe de ningún acto notorio, digno de mención? El final del poema no es tan contundente como “The Letter”, en éste Auden concluye su argumento mientras que en “Missing” lo deja abierto. No obstante, John Fuller escribe lo siguiente: “He [Christopher Isherwood] had already elaborated the conception of the Truly Strong Man and the Truly Weak Man, which he shared with Auden. The Truly Strong Man has no need to prove himself. Only the Truly Weak Man finds himself undertaking absurd heroics in an effort to master his real nature.”²⁷ Lo heroico, de acuerdo a la cita, no estriba en morir por una idea, sino en preservar la vida. El hombre heroico, “the Truly Strong Man”, es el anfitrión quien después de esperar, “Must quench the lamps and pass/ **Alive** into the house.”

Por otra parte, y como sucede en “The Letter”, “Missing” tiene un movimiento que va de lo panorámico a lo particular sólo que en este poema lo panorámico y particular encuentra su equivalente con lo exterior e interior. El poema abre con la descripción aérea del valle al que llega el líder con sus acompañantes y se mueve hacia la descripción del destino de éstos: “The tall unwounded leader/Of doomed companions, all/Whose voices in the rock/Are now perpetual”. En la segunda sección el líder y sus hombres han desaparecido y quienes caminan por los lugares que ellos habitaron son los visitantes veraniegos. La presencia de los héroes se reduce a su muerte, el presente reconoce que

²⁷ John Fuller. A Reader’s Guide to W.H. Auden. pp. 32-3.

están enterrados aquellos “who/Did not believe in death”. Y a pesar de que los visitantes no logran entender la importancia del lugar en el que están, hay en ellos un deseo de encontrar héroes: “Each thinking that he will/Find heroes in the wood”, sin embargo, su búsqueda es vana pues “leaders must migrate”. La desolación que causa este conocimiento se intensifica en los tres últimos versos en los que el poeta reduce todo el panorama del poema a una sola persona y a un solo acto: “And the host after waiting/Must quench the lamps and pass/Alive into the house.” El panorama se estrecha, ahora no es la descripción aérea la que importa, tampoco el recuento de los actos del líder y sus hombres, sino algo más simple: apagar las velas (dejar el poema en la oscuridad) y preservar la vida adentro de la casa.

“Missing” y “The Letter” son ejercicios interesantes, en ellos se encuentran los temas que Auden desarrollará posteriormente, sin embargo, al acabar su lectura siempre queda un dejo de insatisfacción: ¿de qué está escribiendo el poeta? ¿del heroísmo, de la incomunicación? Estas dudas se disuelven cuando se leen los títulos: “The Letter” anuncia el objeto que es central en el poema, una carta que fracasa pues no comunica la presencia de quien la escribe, sólo la ruptura de la relación. Al respecto, Fuller escribe: “The break in the poem, in the middle of a couplet, seems to represent the break in the relationship that the letter signifies”, después escribe algo que contradice la idea de Aisenberg²⁸: “In the poet’s rueful nod and smile the ‘country god’ shows his approval: the reticence means that romantic protestation is superfluous if you accept that love is a natural seasonal process.” Si para Aisenberg la reticencia del dios campestre implicaba la imposibilidad de comunicar, para Fuller ese mismo gesto comunica su aprobación al poeta. Auden reconoce el amor como un proceso natural que se asemeja al cambio de estaciones. El poema, entonces, sí

²⁸ Recordar que para Aisenberg la última imagen, “the statue that refuses to speak”, implica la imposibilidad de comunicar.

parte de una experiencia individual pero esa experiencia sólo se entiende cuando se le compara al cambio de las estaciones del año, de aquí que el poeta escriba “and found/The year’s arc a completed round/And love’s worn circuit re-begun,”. Por su parte, el título “Missing” ofrece dos sentidos: el militar, hay pérdidas durante las batallas, y el privado, alguien resiente la ausencia de alguien. Esta disyuntiva es la que hace que Fuller escriba “a masterful ambiguity.”²⁹ Sin embargo, la ambigüedad no es tan grande como para que no se pueda afirmar que “Missing”, al igual que “The Letter”, son poemas amorosos.

d) Auden en Berlín

En el verano de 1928 Auden, de 21 años, abandonó Oxford “with a third-class degree in English Literature”³⁰ y viajó a Alemania. En Alemania conoció a John Layard³¹ y de ese encuentro “Auden wrote in his journal that at their early meeting Layard had made a great impression on him and ‘his exposition of Lane³² has made a difference to me ...’”³³ Isherwood en su autobiografía Christopher and His Kind (1976) recuerda una de las ideas de Layard (que influido por Lane): “There is one single sin: disobedience to the inner law of our own nature.”³⁴

Es fácil imaginar la razón por la que ambos escritores se sintieron conmovidos por las ideas de Layard. En 1929 ambos eran jóvenes, los dos tenían una sexualidad ambigua³⁵,

²⁹ John Fuller. Op. Cit., p. 33.

³⁰ Norman Page. Auden and Isherwood. The Berlin Years., p. 6.

³¹ Ver nota 3.

³² Homer Lane (1876-1925) un psicoterapeuta norteamericano cuyas ideas nada ortodoxas deslumbraron a Layard quien después deslumbró a Auden y éste hizo lo propio con Isherwood. Una de las ideas de Lane es que toda enfermedad física tiene su origen en la represión de algún deseo.

³³ Norman Page. Op. Cit., p. 132.

³⁴ Christopher Isherwood. Christopher and His Kind. p.2.

³⁵ Page, en el libro citado, refiere de Auden lo siguiente: “He was also to recognise and come to terms with – indeed, eagerly embrace— his own sexual identity: before Berlin he had been engaged to a Birmingham girl who was training to be a nurse and had cheerfully described himself as ‘ambidextrous’. [...] one of his first acts after returning to England was to break off his engagement.” Isherwood, por su parte, parece más seguro

acababan de graduarse y los dos eran escritores en ciernes. La idea de Layard, quizá expuesta aquí de manera muy rudimentaria, debió ser el detonante para que los dos asumieran su sexualidad. Por ejemplo, en la autobiografía de Isherwood, escrita en tercera persona, hay un pasaje interesante porque el autor hace un acto de sinceridad y explica la razón real que lo llevó a Berlín: “when in Lions and Shadows³⁶ it is suggested that Christopher’s chief motive for going to Berlin was that he wanted to meet Layard, it is avoiding the truth.”³⁷ Berlín no es únicamente el lugar en el que se encontraría con Layard y Auden, sino el espacio donde su sexualidad podría florecer y ser aceptada. Se puede decir, junto al mismo Isherwood, que para Auden y él “Berlin meant Boys.”³⁸

En Berlín los dos escritores conocen muchachos con los que exploran su sexualidad. Una sexualidad que, al parecer, no se desarrollaba ya en la intimidad de cada uno sino a flor de piel. Hay que recordar, tan sólo, el modo en el que Isherwood describe la sensación que tuvo cuando entró, por primera vez, al *Cosy Corner*³⁹: “I can still make myself faintly feel the delicious nausea of initiation terror which Christopher felt as Wylan pushed back the heavy leather door curtain of a boy bar called the Cosy Corner and led the way inside.”⁴⁰ En este lugar es en el que Isherwood conoce a uno de sus amantes, Berthold Szczesny, que él identifica como “Bubi”. Auden, por su parte, conoce a Gerhart Meyer en el bar de la calle Alte Jakobstrasse # 49.

de su sexualidad, aunque no la termine por vivir plenamente. En su libro Christopher and His Kind (p.3) se lee: “At school, Christopher had fallen in love with many boys and been yearningly romantic about them. At college he had at last managed to get into bed with one. This was due entirely to the initiative of his partner, who, when Christopher became scared and started to raise objections, locked the door, and sat down firmly on Christopher’s lap. I’m still grateful to him.”

³⁶ Este libro se publicó en 1938 por la editorial Hogarth Press. Al igual que Christopher and His Kind, Lions and Shadows es una autobiografía escrita en tercera persona en la que se evoca la atmósfera de Cambridge en la década de 1920.

³⁷ Christopher Isherwood. Christopher and His Kind. p. 3.

³⁸ Ibid., p.2.

³⁹ Un bar homosexual.

⁴⁰ Christopher Isherwood. Op. Cit., p.3.

Ambos, Gerhart y Bubi, aparecen en los poemas de Auden. El primero es mencionado en “1929”, “Absence of fear in Gerhart Meyer/ From the sea, the truly strong man”; el segundo es al que se refiere el título, “This Loved One”. Auden, según lo refiere Page, vivió el ciclo entusiasmo-decepción de marzo 31 a abril 13 de 1929. La historia de la relación es como sigue: Auden conoce a Meyer el 31 de marzo y al día siguiente tienen un primer encuentro. El encuentro “duly took place, the youth arriving late and leaving as soon as they had finished in order to look for another customer.”⁴¹ Para el 2 de abril, Auden había contactado nuevamente a Meyer y había platicado de él, en la mañana, con Layard. La noche de ese día Auden viajaba hacia Hamburgo con Meyer, y Layard estaba hospitalizado debido a un intento de suicidio⁴². El entusiasmo de Auden por el viaje, y la compañía de su amante, es referido en su diario de este modo: “Few things are better than a hurried meal when one is packing to go off to a lover. I wondered what books one takes on these occasions. I took Donne, the Sonnets, and Lear.” Ya en Hamburgo, Gerhart deja el hotel en el que se hospedan diciéndole a Auden que regresará más tarde. Auden espera a Gerhart durante toda la noche y aquel no regresa. Hacia las cinco de la mañana, Auden cree que Gerhart a huido con su dinero y horas más tarde da aviso a las autoridades; “and before long he [Gerhart] turned up, having got drunk the night before. Kisses and reproaches were followed by lunch, a pub and a visit to the harbour, where Gerhart was sick”.⁴³

La noche de ese día, alrededor del 5 de abril, vuelve a suceder lo mismo que la noche anterior. Gerhart abandona a Auden en un bar donde Meyer había coqueteado con una mesera. Al decirle a Auden que no se preocupe que él, Gerhart, regresará en una hora al hotel, se inicia una discusión: “Auden told him bitterly, that he had spent 170 marks on the

⁴¹ Norman Page. *Op. Cit.*, p.23.

⁴² Para una descripción detallada de este incidente consultar el capítulo “Faces” del libro de Page.

⁴³ Norman Page. *Op. Cit.*, p. 25.

trip - probably adding that he had little to show for it. Gerhart, turning nasty, informed him that, whether he liked it or not, he was going home with the girl [...] Auden [...] knew better than to believe him [and] next day Auden took the train back to Berlin.”⁴⁴ Para abril 13, las referencias que se leen en el diario de Auden sobre Gerhart son más bien escuetas y demuestran una molestia creciente. La intensidad amorosa ha desaparecido y al día siguiente, 14 de abril, el poeta está preparado para admitir “to his journal that Gerhart’s conversation bored him.”⁴⁵ La relación, que apenas duró dos semanas y unos días, terminó. Un último intento de Auden por reconciliarse con Gerhart se produce cuando Auden le sugiere irse a la montaña a descansar a lo que Gerhart responde que a él sólo le interesa el mar. “This is the revolt of the symbol. The disobedience of the day-dream. From that moment I loved him less.”, escribió Auden en su diario.

Para el poeta, la relación con Gerhart fue mucho más fructífera de lo que fue para éste y como un ejemplo de ello hay que recordar que Auden, a través de esa relación, afirmó su sexualidad⁴⁶. De hecho, en su diario se lee “The ‘attraction of buggery’⁴⁷ was ‘partly its difficulty and torments’” Y, luego, viene su conclusión: “There is something in reciprocity that is despair. How one likes to suffer.”⁴⁸ La conclusión hecha por Auden a los 22 años prefigura, maravillosamente, uno de los temas de su poesía, la imposibilidad de un amor totalmente recíproco.

Lo que hay que resaltar es el punto final que impone Auden a su relación. La cita, “This is the revolt of the symbol”, un poco melodramática, convierte al amante en un símbolo. Al considerarlo como un símbolo en rebeldía, Auden está señalando que Gerhart

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p.27.

⁴⁶ No se olvide que a su regreso a Londres, Auden rompe su compromiso matrimonial.

⁴⁷ La palabra, lo aclara Page, era usada por Auden como sinónimo de homosexualidad.

⁴⁸ Todas las citas del diario de Auden han sido extraídas del libro de Norman Page.

ha cautivado no sólo su cuerpo, sino su imaginación. Auden ve a Gerhart como una persona pero, al mismo tiempo, como un símbolo, la encarnación de una ensoñación. El impacto de Gerhart sobre Auden se da en la imaginación de éste y esto es tan contundente que Auden siente la necesidad de incorporarlo en uno de sus poemas, “Absence of fear in Gerhart Meyer/ From the sea, the truly strong man”, y no sólo eso sino que Meyer es calificado con la nomenclatura que Isherwood y Auden habían ideado, “the truly strong man”, que, si se recuerda, era el epíteto que usaban para distinguir al hombre que es realmente heroico del que no lo es. Este detalle, el de involucrar a un amante en un poema, es uno de los muchos intentos que Auden hace, durante este periodo, para armonizar su vida privada y su vida pública; y , por otro lado, es señal de un cambio en su sensibilidad, que pudo haberse derivado de su contacto con las ideas de Layard.

Cumplir con la idea de Layard trae como consecuencia el bienestar físico y psicológico del cuerpo, pero no cumplir con ella es condenarse a una vida estéril. Por ejemplo, si una mujer no vive con plenitud su sexualidad desarrolla cáncer⁴⁹, “lying [según Auden] had caused Isherwood’s tonsillitis, stifling creativity produced cancer, and obstinacy may bring on rheumatism.”⁵⁰ Para Auden, como antes para Layard, el individuo que reprime sus instintos es susceptible de enfermar. Reprimir es el trabajo de la mente, ésta es la que obstaculiza la satisfacción del cuerpo.⁵¹ Desde esta perspectiva se puede afirmar que toda enfermedad tiene sus raíces en la psicología y, por extensión, cada enfermedad es la consecuencia de la represión ejercida por la mente. Entonces, para sanar un cuerpo hay que sanar la mente y si la mente funciona como agente represor hay, entonces, que educarla. En este contexto existen elementos para afirmar que las ideas de Auden conducen hacia la

⁴⁹ Norman Page. *Op. Cit.*, p. 133.

⁵⁰ Justine Replogle. *Op. Cit.*, p. 8.

⁵¹ Replogle lo escribe del siguiente modo “the evil of letting the mind repress the body”

elaboración de figuras opuestas. El modo en el que estas fuerzas dialogan es a través de una lucha, cuyo disfraz es, en un sentido muy simple, el cuerpo y la mente o, como lo escribe Replogle, “In each, human behavior arises from dialectical struggle between some primordial unstructured energy and an opposing force that restricts, orders, channels, or represses it.” y más adelante: “The death instinct, Freud said, asserts itself when the id—a wild and destructive force—is turned from its natural outward direction by various inhibitions. Turning inward it destroys life.” En este contexto, puede que tenga sentido lo que afirma Replogle: “When Auden’s mind pored over his psychological matter, his congenital mythmaking self habitually turned into allegorical drama”⁵² y “The poems themselves are often part of a large, incomplete, psychological allegory.”⁵³

e) “This Loved One” y “1929”

El poema “This Loved One”⁵⁴ pertenece a la etapa que Replogle lee como alegórica y fue escrito en 1929 cuando el poeta interactuó con Layard y reafirmó su sexualidad. El poema tiene un trasfondo anecdótico, que se comentó en el apartado anterior, pero lo recuerdo: Auden escribe el poema para celebrar la relación entre Isherwood y su enamorado *Bubi*. En este sentido el poema es un pequeño gesto de alegría, el poeta celebra que uno de sus amigos haya encontrado un amor; sin embargo, esta celebración es efímera pues el sentimiento amoroso está sujeto a las leyes del tiempo y éste termina por disminuir la intensidad del sentimiento. Aunque la primera parte del poema es optimista, la segunda abre con una imagen ensombrecedora: “Face that the sun / Is lively on/ May stir but here / Is no new year”.

⁵² Justin Replogle. *Op. Cit.*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ W.H. Auden. “This Loved One”. *Collected Shorter Poems 1927-1957*. p. 26

El poeta hace que el sol ilumine el rostro del enamorado, incluso el poema se ilumina, sin embargo, el poeta sabe que: “Is no new year”, es decir, la experiencia amorosa por intensa que sea tiene un final asegurado y esto, a pesar de que el texto no presenta ni una palabra que introduzca un color oscuro, es lo que hace que uno perciba el cambio de luz. Luego, el poema se concentra en señalar los cambios paulatinos de la relación: “This gratitude for gifts is less / Than the old loss” o “Touching a shaking hands / On mortgaged lands,” hasta que en los últimos versos:

And smiling of
This gracious greeting,
“Good day. Good luck”,
Is no real meeting,
But instinctive look,
A backward love.

se presenta el final sin remedio del amor.

Esta explicación expone la anécdota del poema pero resulta insuficiente cuando se quiere saber cómo se crean los efectos por los que el poema captura la atención del lector. Los primeros poemas de Auden cubren una serie de características que ayudan a que cualquier lector continúe leyéndolos pero, aunque las ideas y los escenarios tienen interés, es el ritmo lo que logra un vínculo profundo. El ritmo se enfatiza, entre otras razones, por las rimas, las medias rimas en algunos casos, cuyo patrón se rompe en varios momentos, por ejemplo, en la primera parte del poema se leen: one-one, family-history-adversity, name-shame, one-done, cross-worse, pass-house, one-one; aquí el patrón se quiebra en la segunda rima, que se extiende sobre tres palabras en vez de dos como pareciera que es el esquema predominante de esta sección. En la segunda parte del poema el patrón es así: sun-on, here-year, less-loss, hands-lands, of-love, greeting-meeting, luck-look y aunque parece

constante y sin cortes la verdad es que las últimas tres rimas están intercaladas, el orden real de las palabras es de este modo: of, greeting, luck, meeting, look, love y, sin embargo, el oído detecta los pares sin mayor problema.

Hay, por otra parte, rimas internas, por ejemplo: “gracious” y “greeting”, “This” e “Is”, “smiling” y “greeting-meeting”, y el sonido de la “s” en “smiling”, “this” y “gracious” conforman el esqueleto sonoro de este fragmento. Luego de haber acumulado tanta “s”, Auden rompe esa estructura e impone esta otra “Good day. Good luck.” El verso, por su organización geométrica, quiebra la costumbre que se había hecho de escuchar la “s” en cada palabra y prepara al lector para la parte más seria del poema, el final: “Is no real meeting, / But instinctive look, / A backward love.”

Rimas externas e internas, medias rimas y aliteraciones, como en el caso de “Good day. Good luck” o “gracious greeting”, son los métodos que utiliza el poeta para darle ritmo a su poema. Ahora bien, el crítico Replogle no presta mucha atención a estos detalles, sino que la característica que le llama la atención es la vaguedad del poema, sin embargo, no ofrece una explicación de cómo Auden produce ese efecto ni tampoco sugiere si ese efecto es uno que quiere lograr el poeta o si se logra a pesar de Auden. John Blair, por su parte, también observa esa oscuridad, sin embargo, él si ofrece una explicación:

Syntactical obscurity results most commonly from the supression of connectives or the indefinite reference of pronouns. Syntactical short-cuts and a parallel suppression of the full context of poetic statements lead to confused symbolisms in a number of poems. Take the following stanza:

A neutralizing peace
And an average disgrace
Are honour to discover

For later other.⁵⁵

aunque el argumento de Blair se escribe en relación a una estrofa del poema “The Questioner Who Sits So Sly”⁵⁶ de 1929, se puede ajustar a la sección de “This Loved One”.

Al igual que la estrofa de “The Questioner Who Sits So Sly”, la sección de “This Loved One” carece de conectores, los pronombres personales son inexistentes y el contexto del poema está suprimido, deliberadamente. Estas características parecen el resultado de la influencia que la poesía de la poeta norteamericana Laura Riding (1901-1991) tuvo sobre Auden. Al respecto, John Fuller relata lo que sigue: “Graves does not quote any whole lines borrowed (Miss Riding’s lines are not anyway long), but certainly the influence is marked.”⁵⁷ y cita un ejemplo de la poesía de Riding:

The standing-stillness,
The form foot-to-foot,
Is no real illness,
Is no real fever.

We shall say, love is no more
Than waking, smiling,
Forcing out ‘good morning’.

el fragmento que cita Fuller se acomoda bien a la descripción que hace Blair de la poesía de Auden: no hay conectores, no hay pronombres, el contexto general está suprimido y, todavía más, en el poema de Auden hay formas sintácticas que aparecen en el poema de Riding, por ejemplo: “Is no real illness”, en Riding; “Is no real meeting”, en Auden; o gestos, “smiling”, y frases: “Good morning”.

⁵⁵ John Blair. *Op. Cit.*, p. 25.

⁵⁶ El título del poema de Auden es uno de los versos de un dístico de Blake: “The Questioner who sits so sly/ Shall never know how to Reply” (William Blake. *The Complete Poems*. p.509)

⁵⁷ John Fuller. *Op. Cit.*, p. 36

Cuando Blair descubre que la oscuridad de la poesía de Auden obedece a procedimientos sintácticos, más que a problemas relacionados con las ideas o el deseo de escribir alegorías, y cuando esos procedimientos tienen una raíz en la tradición de la poesía escrita en inglés, como demuestra Fuller, entonces el área de influencia de la lectura de Replogle pierde terreno. Sin embargo, el argumento de Replogle no señala únicamente la oscuridad como la señal que indica la existencia de alegorías, sino que formula la hipótesis de que Auden observa la sociedad entera, o a uno de sus miembros, bajo el yugo de una enfermedad. Ésta es el resultado de una lucha interna cuyos bandos opuestos son el deseo por liberarse y la autoridad que reprime. En este sentido es la mente del poeta la que construye el escenario, los personajes o las situaciones que encarnan a ambas fuerzas. Si se da crédito a este argumento habría que regresar a la página cuatro de esta tesis en donde se afirmó que el verso “Making choice seem a necessary error” del poema “1929” funciona como el diagnóstico que hace Auden de una actitud y ver si leyéndolo bajo la idea de Replogle funciona como una alegoría o no.

“1929”⁵⁸ fue escrito entre enero y octubre del año que le da título. La primera sección del poema se empezó a escribir en la habitación que el poeta ocupó en la calle Furbringerstrasse, y fue terminada un poco después de abril. En los primeros días de mayo hubo un enfrentamiento⁵⁹ entre la policía y los comunistas, cuyo resultado pudo influir en la escritura de “1929”. En el verano, y ya en Inglaterra, el poeta escribe la tercera sección y en octubre concluye la cuarta parte. El título y las cuatro secciones hacen pensar en un año, en las cuatro estaciones que hay en un ciclo de 365 días. El año, sin embargo, no es

⁵⁸ W.H. Auden. *Op. Cit.*, pp. 34-39

⁵⁹“At the beginning of May there occurred, not far from his lodgings, a confrontation between Communists and police that led to several days of street-fighting and left 23 dead and some 150 injured. These events are reflected in the second section of ‘1929’ (Page. *Op. Cit.*, p. 56)

precisamente el astronómico sino el espiritual: inicia en Semana Santa, que evoca imágenes de muerte y resurrección, y culmina en el invierno, que recuerda el nacimiento de Cristo, esto no se dice explícitamente pero el poeta lo señala con las imágenes de un renacimiento amoroso: “know that love / Needs more than the admiring excitement of union, [...] Needs death, death of the grain, our death.”

Estas dos energías, la muerte y la vida, aparecen a lo largo del poema, por ejemplo, en la primera estrofa se leen versos que celebran la vida natural: “Hearing the frogs exhaling from the pond,/ Watching traffic of magnificent cloud/ Moving without anxiety on open sky -”; otros en los que se renueva una compañía amorosa: “An emphasis on new names, on the arm/ A fresh hand with fresh power”; y otros en los que se presenta una imagen de muerte:

But thinking so I came at once
Where solitary man sat weeping on a bench
Hanging his head down, with his mouth distorted
Helpless and ugly as an embryo chicken.

La imagen es la de un hombre llorando “with his mouth distorted/ Helpless and ugly as an embryo chicken”, Pero como sucede en todo el poema, esa imagen, que presenta la miseria de un hombre, se equilibra pues la comparación final, “embryo chicken”, es una en la que la vida está por suceder; todo está (incluso la miseria) en estado embrionario. Este esquema se repite en la parte que le sigue sólo que al revés, es decir, la miseria es la que se presenta en los primeros versos y el renacer de la vida en los últimos. Por ejemplo, lo solemne de una reflexión como “death/ is necessary condition of the season’s putting forth” (que como sucede con “an embryo chicken” sintetiza el tema predominante del poema, muerte-resurrección) contrasta con “Absence of fear in Gerhart Meyer/ From the sea, the truly strong man”. El contraste se debe a la solemnidad y seriedad de la idea del primer verso

enfrentada al homenaje amoroso que Auden hace a Meyer. Y, desde que Meyer es objeto de un homenaje amoroso es, también, un homenaje a la vida.

En la última parte de la primera sección de “1929” se leen estos versos: “A bus ran home then, on the public ground/ Lay fallen bicycles like huddled corpses”. A primera vista los versos no son sino una variación del tema principal, las bicicletas amontonadas, que por analogía se convierten en “huddled corpses”, contrastan con el movimiento del autobús que, uno supone, está ocupado por cuerpos vivos. Pero los versos apuntan un dato más, “huddled corpses” es un tenue recordatorio del espectáculo de un campo de batalla. Así, el tema toma mejor su lugar pues lo que el poema, en estos versos, contrasta es un tiempo de guerra con uno de paz. La paz es simulada pues si se sigue la idea de que “huddled corpses” evoca una imagen de guerra, el autobús también lo hace pues, en términos generales, éste está abandonando el campo de batalla. La imagen es poderosa, tan vigorosa que hace que el lector recuerde todas las demás imágenes. Pero, otra vez, ese efecto se eclipsa cuando se leen los últimos versos: “until a sudden shower/ Fell willing into grass and closed the day,/ Making choice seem a necessary error.” Esta imagen funciona como una promesa de bonanza y de renacimiento.⁶⁰

En términos estrictos el poema no finaliza cuando ambas imágenes se contrastan sino cuando el lector lee una afirmación, también vigorosa, “Making choice seem a necessary error”. Hasta ahora se había afirmado que el tema principal del poema era el ciclo muerte-resurrección. El último verso matiza esta opinión; el verso no apoya la relevancia de ese ciclo, lo que hace es señalar que las decisiones, cualquiera que estas sean, producen, en

⁶⁰ Aquí uno no puede sino preguntarse ¿hasta dónde esta imagen de Auden provocó en Larkin la siguiente: “there swelled/ A sense of falling, like an arrow-shower/ Sent out of sight, somewhere becoming rain.”? (Philip Larkin. *Collected Poems*. p. 94) Ambas prometen la resurrección de la vida, ambas son, a fin de cuentas, de bonanza. Pero, mientras en el caso de Auden esa promesa lo alcanza y lo reivindica ante sus posibles faltas, “Making seem choice a necessary error”, en el de Larkin la promesa no es para él sino para algún otro que vive “somewhere”.

general, una acción seguida de un posible error. El error no es presentado como un fracaso sino como la consecuencia de una decisión y, por lo tanto, es percibido como “a necessary error”. El tema principal del poema es la acción, aquella que nace de una decisión y que puede culminar en un error. Actuar es tan necesario como errar, parece ser la idea que comunica Auden con urgencia.

La comprensión de esta idea, sin embargo, necesita de un ejercicio de lectura arduo. Justine Replogle tiene razón cuando afirma que la primera poesía de Auden es oscura y vaga. Sin embargo, se ha demostrado que aún en esa oscuridad, el lector puede penetrar y comprender el texto. Ahora se sabe, por ejemplo, que los poemas “The Letter” y “Missing” son poemas amorosos y que el tema principal de “1929” es la necesidad de actuar y de errar, y por lo tanto lo que observa Replogle, por ejemplo la batalla entre contrarios, es sólo una consecuencia de la inquietud principal del poeta, lo que le importa al poeta en “1929” es emitir un mensaje que comunique la urgencia de un cambio, la urgencia de actuar y la necesidad de asumir la responsabilidad de las acciones. En este momento de su carrera no creo que el poeta haya tenido mucho interés en comunicar sus ideas a través de alegorías. Lo que sí puedo imaginar, sin embargo, es a un Auden leyéndose con atención y observando lo que tantos críticos notaron: su oscuridad. En 1930, el poeta aún tiene que aprender a comunicar con claridad sus ideas, tiene que dejar a un lado la vaguedad que aprendió de Laura Riding y construir un lenguaje propio que le sirva para comunicar cabalmente sus ideas.

f) T.S. Eliot y W.H. Auden

Cuando se dijo, en páginas anteriores, que la poeta Laura Riding había influido en la poesía de Auden, se debió añadir que tal influencia fue efímera y que sólo afectó la primera etapa de su obra. Riding ayudó a Auden a crear un estilo oscuro, sin conectores ni

pronombres y cuya sintaxis fuera difícil de entender, pero este estilo fue sólo cosmético. En realidad, el poeta que dominó la imaginación de Auden, y la de muchos otros poetas, fue T.S. Eliot (1888-1965). La presencia de Eliot se aprecia desde que Auden era un estudiante de Oxford. En el libro de Samuel Hynes, The Auden Generation (1976), se lee una anécdota que ilustra el entusiasmo de Auden por la poesía de Eliot. Según Hynes, quien asegura que la anécdota le fue relatada por Nevill Coghill⁶¹ (tutor de Auden en Christ Church), esto es lo que sucedió:

Two or three years later, the young Wystan Auden, then an undergraduate at Christ Church, demonstrated the increased authority of Eliot in a conversation with his tutor, Nevill Coghill. As Coghill remembered the dialogue, it went like this:

Auden: 'I have torn up all my poems.'

Coghill: 'Indeed! Why?'

Auden: 'Because they were no good. Based on Wordsworth⁶². No good nowadays.'

Coghill: 'Oh...?'

Auden: 'You ought to read Eliot. I've been reading Eliot. I now see the way I want to write. I've written two new poems this week. Listen!'

De los poemas que Auden leyó a Coghill, Hynes no da cuenta, pero Mendelson, quien comparte con Hynes la idea de que Auden fue influido decisivamente por Eliot, cita dos fragmentos que, según él, "might have strayed from Eliot's 'Poems 1920'"⁶³ Sólo cito uno, el que de acuerdo a Mendelson es "a postcard from the waste land:"

⁶¹ Coghill era una figura relevante para Auden. En el poema "Eulogy" de 1966, Auden escribe: "you [...] never looked cross or sleepy/ when our essays were/ more about us than Chaucer" y el libro The Dyer's Hand tiene la siguiente dedicatoria: "For Nevill Coghill. Three grateful memories: a home full of books, a childhood spent in country provinces, a tutor in whom one could confide."

⁶² En su poema "Letter to Lord Byron", Auden escribe: "I'm also glad to find I've your authority/ For finding Wordsworth a most bleak bore." Esta afirmación es motivada por lo que Byron escribe en "Don Juan": "And Wordsworth, in a rare old 'Excursion',/ [...] Has given sample from the vasty version/ Of the new system to perplex the sages;/ 'T is poetry –at least by his assertion, [...] And he who understands it would be able/ To add a story to the Tower of Babel."

⁶³ Edward Mendelson. Op cit., p. 29.

Under such pines
 I gave a penny for his thoughts. He sent
 A photograph signed, but spiders crawled across it
 Obscuring the face.

Mendelson no elabora su idea, es decir, no traza los puntos de encuentro entre el fragmento de Auden y el poema de Eliot. Sin embargo, sería ingenuo inferir que tal influencia no existe o que el señalamiento de Mendelson es arbitrario. El poema de Eliot impacta sobre la generación de Auden por su valor estético y por lo que Hynes llama “moral import”. Hynes argumenta que “The Waste Land” era leído como un poema público que trataba sobre temas públicos y no como se lee ahora: “as a private nightmare of a young expatriate having a nervous breakdown in Zürich”⁶⁴ Esta lectura, junto al descubrimiento de una nueva manera de escribir poesía, debió causar una impresión fuerte en Auden. Según Mendelson, Auden leyó a Eliot “in the spring of 1926, when he had just turned nineteen.”⁶⁵ Un compañero, Tom Driberg, le leyó “The Waste Land” y ambos lo volvieron a leer “at first with incredulous hilarity (the Mrs. Porter bit, for instance); read it, again and again, with growing awe.”⁶⁶ Al entrar en contacto con Eliot, Auden aprendió, entre otras cosas, que la poesía debía comunicar, de aquí su carácter público y moral; debía ser escrita en un lenguaje cotidiano, de aquí se derivaría todo su poder comunicativo; y debía ser variada, pues la variedad es una condición para el goce estético. Sin embargo, el aprendizaje más profundo que tuvo Auden mientras leyó a Eliot fue lingüístico. Un ejemplo de esto son los versos de Auden: “The self-confidence of the falling root, / Needs death,

⁶⁴ Samuel Hynes. *Op. cit.*, p. 28 (El mismo Eliot consideraba a su poema como “the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life ... just a piece of rhythmical grumbling”)

⁶⁵ Edward Mendelson. *Op. Cit.*, p. 28

⁶⁶ *Id.*

death of the grain, our death”⁶⁷ que derivan claramente de los de Eliot: “The Birth was / Hard and bitter agony for us, like Death, our death”⁶⁸.

A pesar de esta cercanía, Auden fue el primer poeta importante en marcar una distancia entre su poesía y la de Eliot. La distancia no tiene como objetivo rebelarse en contra de la poesía o de la figura de Eliot, sino distanciarse de todo un movimiento, el Modernismo inglés. En una de las hojas del diario de Auden de 1929 se lee:

While Yeats is right that great poetry in the past has been symbolic, I think we are reaching the point in the development of mind where symbols are becoming obsolete in poetry, as the true mind [...] does not think in this way. This does not invalidate its use [in] past poetry, but it does invalidate it in modern poetry, just as an attempt to write in Chaucerian English would be academic.⁶⁹

Auden percibe un cambio en la sensibilidad de la gente, de los lectores de poesía, y como consecuencia de tal cambio la poesía no puede continuar por el camino que Eliot y el Modernismo le trazaron, pues a los ojos de Auden ese camino ya era anticuado. La distancia más profunda se observa cuando Auden opina que escribir un poema con el inglés de Chaucer es un ejercicio académico. Desde luego, sólo los modernistas ingleses, y particularmente Ezra Pound, podrían tener el impulso de intentar algo así. Esta necesidad de desapego es entendible pues si bien es cierto que Auden aprende del lenguaje de Eliot, también es verdad que ese lenguaje no es el vehículo más adecuado para que él logre el efecto que desea: escribir poemas con “a poetic language of choice and community”⁷⁰.

Si Auden se hubiese conformado con sus logros de juventud, entonces sólo hubiera escrito uno o dos libros de poesía, y de ellos sólo se hubieran conservado tres o cuatro

⁶⁷ W.H. Auden. “1929”. *Collected Shorter Poems 1927-1957*, p. 39.

⁶⁸ T.S. Eliot. “Journey of the Magi”. *The Complete Poems & Plays*, p. 104

⁶⁹ El fragmento aparece en la página 11 del libro de Mendelson *Early Auden*.

⁷⁰ Edward Mendelson. *Op. Cit.*, p. 132

poemas. Cuando un poeta en ciernes adapta su lenguaje al lenguaje de su modelo, la creatividad se estanca porque lo que el poeta en ciernes busca es producir piezas similares a las de su modelo. La consecuencia de esto es que el poeta joven se mutila y pierde cualquier posibilidad de encontrar su propia idea de poesía, de poema y de verso. Auden, obviamente, es el caso opuesto. La retórica modernista le era insuficiente para sus propios fines. La búsqueda de Auden, y su desapego de las ideas modernistas, se hace más clara cuando se observa, siguiendo el argumento de Mendelson, que para los modernistas había dos principios bajo los cuales se organizaban las percepciones sensoriales y las intelectuales. Estos principios se pueden nombrar, “in critical shorthand, the Image and the Gyre.”⁷¹ “The Image” es el resultado de una visión interna, ella está circunscrita al mundo privado, íntimo del poeta; “the Gyre” es el reverso de “the Image” en tanto que es “the great cyclical order that controls the fate of nations.”⁷² Pero cualquier preocupación, que esté a la mitad del camino entre “the Image” y “the Gyre”, queda excluida. De este modo el Modernismo “had rendered practical social issues invisible by assimilating all experience into a private introspective order”⁷³ y lo que Auden necesitaba era lo contrario, precisamente; y lo contrario era un lenguaje que pudiera ayudarlo a crear o renovar un vínculo entre escritor y lector.

En su poema “1929”, Auden hizo un ejercicio para hacer convivir a los dos universos: el privado y el público, pero sería un error considerarlo como un poema en el que el poeta está plenamente consciente del mundo social, pues, por esos meses, el poeta sigue interesado en diagnosticar el mundo privado y sanarlo. Sanarlo sólo a través de la libre práctica de los deseos, cualquiera que éstos sean, y no a través de la poesía. La poesía,

⁷¹ Id.

⁷² Id.

⁷³ Id.

en esos meses, aún no tiene para Auden un valor social, sino sólo privado. El Auden de “1929” está muy lejos del que escribió en The Age of Anxiety (1944-1946):

Yet the noble despair of the poets
Is nothing of the sort; it is silly
To refuse the tasks of time
And, overlooking our lives,
Cry – “Miserable wicked me,
How interesting I am.”

Este fragmento enuncia en verso una idea que el poeta ya había escrito en prosa: “For the private world is fascinating, but it is exhaustible”⁷⁴. Ambos textos fueron escritos, más o menos, una docena de años después de que Auden escribiera “1929” y aunque en este poema la unión entre los universos social y privado no se logra cabalmente, el poeta ya tiene el interés de hacerlo, y este intento se deriva, una vez más, de su contacto con la poesía de Eliot.

g) Final de capítulo

El diagnóstico y la sanación del mundo privado, el universo público y el papel del poeta y la poesía en él, el descubrimiento de un lenguaje oscuro y difícil, y el deseo por encontrar un lenguaje de comunión son las inquietudes que dominaron la vida de Auden en sus primeros años de poeta. En su vida privada, los últimos años de la década de 1920 fueron años de acercamiento a las ideas de Layard, del rompimiento de su compromiso con una mujer de Birmingham, la aceptación de su homosexualidad y la búsqueda de un amor perdurable. A principios de la década de 1930 el poeta aún estaba esforzándose por encontrar un lenguaje propio y por entender su papel y el efecto de sus poemas en una sociedad dominada por la certidumbre de una guerra inminente. El poeta al que se acercó

⁷⁴ W.H. Auden. “The Poets Tongue”. The English Auden. p. 329

Auden para entender cómo se debía escribir poesía fue Eliot. Pasaron algunos años para que la influencia de Eliot desapareciera por completo y se leyera los poemas en donde la voz de Auden aparece nítida e inconfundible. Cuando el poeta logró encontrarse y se hizo escuchar con una voz propia entonces todas las relaciones tormentosas: el yo y el superego, el mundo privado y el público, el proletariado y la burguesía, se convirtieron en la relación conflictiva cuerpo-espíritu.

Creo que a estas alturas de la tesis es claro que una de las características del pensamiento de Auden es la dualidad. El poeta observa dos elementos en conflicto, por ejemplo, el mundo privado y el público, y entiende la riqueza de esa relación tormentosa. También observa que en medio de esa relación los elementos en discordia, pueden convivir, pueden reconciliarse y esto último es material incandescente para la imaginación y el intelecto del poeta. Indudablemente sus primeros poemas están sumergidos en estas aguas conflictivas, y puede ser que lo que observó Replogle sea correcto, sin embargo, no creo que esta característica sea suficiente para pensar los poemas de Auden como alegorías. Además, como ya se expuso, Replogle piensa que la oscuridad de los poemas de Auden es otro síntoma de la alegoría. Desconfío totalmente de esta lectura; ella misma es ambigua y choca con la lectura que hicieron otros críticos. Apoyo, por otra parte, la idea de que la mente del poeta trabaja sobre pares. La dualidad es una característica casi genética de Auden, aparece en sus ensayos y en sus poemas, es un elemento orgánico que presta fuerza a su obra, a toda su obra.

En el siguiente capítulo se aborda nuevamente la influencia de Eliot y el esfuerzo de Auden por construir una personalidad poética propia; su alejamiento del lenguaje de Eliot y su regreso a las formas métricas tradicionales; el vínculo que creó entre su obra y sus lectores debido a este regreso y su descubrimiento de un lenguaje de comunión.

Capítulo dos:

Los años de maduración, 1937-1939

a) El poeta y la sociedad

En un texto de 1917, “Vers Libre”, Eliot escribió:

We only need the coming of a satirist –no man of genius is rarer- to prove that the heroic couplet has lost none of its edge since Dryden and Pope laid it down. As for the sonnet I am not so sure. But the decay of intricate formal patterns has nothing to do with the advent of *vers libre*. It had set in long before. Only in a close knit and homogenous society, where many men are at work on the same problems, such as those which produce the Greek chorus, the Elizabethan lyric and the Troubadour canzone, will the development of such forms ever be carried to perfection.¹

La idea en la que Eliot liga misteriosamente las formas métricas con una sociedad homogénea, debió ser para Auden una afirmación problemática. Seguramente, la afirmación se quedó en Auden durante largos años; años en los que él ensayó un lenguaje propio; y cuando tuvo la oportunidad de exponerla con su voz, lo hizo. La introducción del libro The Oxford Book of Light Verse (1938), que el poeta antologó, funciona como una tesis que expone un problema capital: la distancia entre el artista y la sociedad. A grandes rasgos, la introducción explica que tal distancia se debe a que la sociedad y el poeta andan por caminos dispares; tan dispares que el poeta no puede construir un lenguaje que sea, a un tiempo, común y sofisticado. En el fondo de su argumento, Auden manifiesta que debido a la ausencia de un lenguaje común las imágenes y los símbolos que los poetas utilizan tienen una naturaleza privada, es decir, son elementos que se explican desde y por el poeta; su radio de acción, entonces, sólo afecta a unas cuantas personas. En este sentido la sociedad

¹ T.S. Eliot. “Reflexions on Vers Libre”. Selected Prose of T.S. Eliot. p. 36.

está en lo correcto al ignorar a sus poetas, pues no se ve reflejada en los versos; y los poetas están en lo correcto al enrarecer su poesía pues la sociedad se desinteresa por ellos y por sus versos.

Durante la década de 1930, Auden lidió con dos de los problemas que Eliot enunció en su texto de 1917: el primero es el estado de la sociedad y la relación entre poeta y público; el segundo problema que encaró fue averiguar si el éxito de las formas métricas dependía efectivamente de la homogeneidad de la sociedad. Ambos problemas no son menores y la solución que Auden ofrece es la poesía que escribió: él escogió revivir el soneto y los dísticos, así como también utilizar la sestina, la villanela y la balada en un tiempo en el que la sociedad parecía sólo estar atenta al caos. El caos había sido escrito por Eliot en “The Waste Land” y ahora él, como Auden, estaba reflexionando sobre la relación entre el poeta y la sociedad.

En la introducción del libro The Use of Poetry & The Use of Criticism² (1961), Eliot afirmó que: “there is no doubt that a poet wishes to give pleasure, to entertain or divert people [...] From one point of view, the poet aspires to the condition of the music-hall comedian. [...] he naturally desires a state of society in which they [sus poemas] may become popular”³. Entre este fragmento y el que se citó en la página anterior hay 16 años de distancia y, sin embargo, hay un problema que aún late en la cabeza del crítico: el estado de la sociedad. Hay, por otra parte, una idea nueva: el poeta aspira a que sus versos entretengan a sus lectores. Esta última idea es la que Auden trató en una de las estrofas de su poema “Letter to Lord Byron”⁴ (1936):

² El libro es el producto de una serie de conferencias que Eliot dio en 1933 en la Universidad de Harvard.

³ T.S. Eliot. “Introduction.” The Use of Poetry & The Use of Criticism. p. 22.

⁴ Las estrofas con las que este poema fue compuesto tienen una estructura muy similar a la de las estrofas que Byron utilizó para su Don Juan.

Art, if it doesn't start there, at least ends,
 Whether aesthetics like the thought or not,
 In an attempt to entertain our friends;
 And our first problem is to realise what
 Peculiar friends the modern artist's got;
 It's possible a little dose of history
 May help us in unravelling this mystery.

Hay una coincidencia entre esta estrofa y una de las ideas de Eliot: “there is no doubt that a poet wishes to give pleasure, to entertain or divert people”, es decir, el arte tiene entre sus tareas la de brindar goce y diversión. Otra de las coincidencias es la preocupación que les causa la sociedad, Auden lo manifiesta de este modo: “to realise what / Peculiar friends the modern artist's got” y Eliot de este otro: “he naturally desires a state of society”.

La poesía, según Eliot y Auden, es un medio para ofrecer placer y diversión pero para que esto ocurra debe haber un público receptor, una sociedad que comparta los mismos símbolos, las mismas manifestaciones culturales y el mismo conocimiento. En este sentido, la recepción del público depende, en el caso de Eliot, de “a state of society”, y, en el caso de Auden, de: “to realise what / Peculiar friends the modern artist's got”, y esto, la conciencia del público al que se dirigen, es lo que une a ambos poetas. Sin embargo, la afirmación de Eliot: “the poet aspires to the condition of the music-hall comedian” parece desdeñosa pues hace que el poeta sea equivalente a un comediante. Por su parte, la estrofa de Auden nunca crea tal equivalencia y a pesar de que la lectura de la estrofa pone una sonrisa en nuestros labios (sonrisa cuyo origen es la gracia del lenguaje y la inteligencia

del argumento pues, como bien apuntó John Blair, uno lee “the thoughts of a wise man in the speech of the common people”⁵) la preocupación es seria.

La inquietud de Auden se repite un año después de haber escrito “Letter to Lord Byron”. En esta ocasión, el poeta presenta de este modo el problema:

As long as society was united in its religious faith and its view of the universe
[...] audience and artists alike tended to have much the same interests [...] The
more homogeneous a society, the closer the artist is to everyday life of his time,
the easy it is for him to communicate what he perceives⁶

Las coincidencias entre Auden y Eliot vuelven a surgir: ambos piensan que uno de los estados ideales de la sociedad es la homogeneidad; ésta permite que florezcan las formas tradicionales de la poesía y que el vínculo entre poeta y sociedad sea, efectivamente, el de una comunidad. Sin embargo, el aprecio que ambos poetas sienten por una sociedad homogénea subraya, precisamente, su inexistencia: ni Auden ni Eliot viven en una sociedad así; entonces ¿cómo escribir poesía en una sociedad heterogénea? Para Eliot la respuesta es una poesía difícil, culta y en ocasiones escrita en verso libre; para Auden es la poesía que tiene su raíz en las manifestaciones populares de la sociedad. La dificultad de la poesía de Eliot refleja la experiencia de la disociación que viven los individuos, brinda un aire nuevo frente a la poesía tradicional y, más importante, permite utilizar las formas tradicionales pero sólo para contrastar una forma antigua con el caos actual. Por su parte, Auden prefiere el “light verse”, que utiliza un metro medido, porque facilita la creación de un vínculo debido a que sus ritmos son similares a los ritmos de la poesía escrita “for performance, to be spoken or sung before an audience”; sus temas son de fácil acceso y hay una inmediata identificación entre lector y escritor pues los poemas retratan “the everyday social life of its

⁵ John Blair. *Op. cit.*, p. 22.

⁶ W.H. Auden. *Light Verse. The English Auden.* p. 364.

period or the experiences of the poet as an ordinary human being”⁷; y, por último, el “light verse” permite componer “such nonsense poetry as, through its properties and technique, has a general appeal”⁸.

b) “Miss Gee” y “As I Walked Out One Evening”

Como si Auden hubiese tomado a título personal la idea de Eliot: “We only need the coming of a satirist [...] to prove that the heroic couplet has lost none of its edge”, utilizó el dístico en dos poemas: “Summer Night” (1933) y “New Year Letter” (1941). La ambivalencia de Eliot con respecto al soneto, “As for the sonnet I am not so sure”, desapareció en las manos de Auden: “Sonnets From China” (1938) es una secuencia de sonetos que, según Fuller, es “Auden’s ‘Essay on Man’”⁹. Sin embargo, en donde se mide el genio de Auden es, por un lado, en la selección de los poemas que él escoge para su antología del verso de arte menor, y en sus propias baladas. La antología puede considerarse como un punto final a la relación de dependencia que Auden pudiera haber tenido con el Modernismo, y, también, como la proclamación de sus ideas sobre la poesía. El ensayo que Eliot escribió sobre el verso libre justificó, en buena medida, su poesía y la introducción que Auden escribió para su antología tuvo una función similar. De este modo si “Gerontion” o “The Waste Land” son el ejemplo de las ideas de Eliot, “Miss Gee”¹⁰ y “As I Walked Out One Evening”¹¹ ejemplifican las de Auden.

⁷ Id.

⁸ Id.

⁹ John Fuller. Op. cit., p. 125.

¹⁰ W.H. Auden. “Miss Gee”. Collected Shorter Poems 1927-1957, pp. 109-112

¹¹ W.H. Auden. “As I Walk Out One Evening”. Op. Cit., pp. 85-86

Los dos poemas de Auden fueron escritos en 1937. La fecha es relevante porque es el año en el que el poeta visita España¹² y, también, porque es un año antes de la publicación de la antología que él preparó. “Miss Gee” se publicó en el verano de ese año y “As I Walked Out One Evening” apareció un año después, ya cuando la antología estaba publicada. “As I Walked Out One Evening”, fue descrito por Auden como un “pastiche of folksongs”¹³; el otro poema es el ejemplo de una de las ideas de Auden, (del Auden deslumbrado por las ideas psicósomáticas de Layard, “if you refuse to make use of your creative powers, you produce a cancer instead”). Si se miran bien, los dos poemas navegan por las aguas de lo privado y lo público: la sexualidad de Miss Gee es privada y los votos amorosos que se hacen los enamorados de “As I Walked Out One Evening” son públicos.

Por los mismos meses, Auden escribe otras dos baladas “James Honeyman”¹⁴ y “Victor”¹⁵. En los tres casos, incluida Miss Gee, la psicología del protagonista sufre de alguna patología y cuando ésta se enfrenta a la sociedad entonces surge el desastre. Por

¹² En el ejemplar del 12 de enero del periódico *Daily Worker* se lee: “W.H. Auden, the most famous of the younger English poets, co-author of ‘The Dog Beneath the Skin’, recently produced in London, and a leading figure in the anti-Fascist movement in literature, has left for Spain” (la cita se encuentra en el libro de Hynes, en la página 251) Lo relevante de la cita es el modo con el que se califica a Auden: “the most famous poet [...] a leading figure” y es relevante porque, precisamente, revela cómo es que Auden era percibido por la izquierda inglesa de esa época. Por otra parte, la nota es significativa pues anuncia, con entusiasmo, “a certain amount of left fanfare”, dice Hynes, un acontecimiento que desemboca en la decepción de Auden. Auden, a partir de su regreso de España, marca una distancia notable entre él y la causa española. Hay varios ejemplos de este desencanto. El primero es que en abril de ese año Auden escribió el poema “Spain”, poema que después no incluiría en su siguiente libro, y del que escribió “infected with an incurable dishonesty”. Otro ejemplo sería lo que él mismo escribió cuando se le pidió que hablara acerca de España: “I support the Valencia Government in Spain because its defeat by the forces of International Fascism would be a major disaster for Europe. It would make European war more probable”. El escrito, como se nota, no explica que la razón por la cual Auden fue a España haya sido por su simpatía hacia la causa republicana, sino por el bien de Europa. Varios años después Auden escribió: “On arriving in Barcelona I found as I walked through the city that all the churches were closed [...] To my astonishment, this discovery left me profoundly shocked and disturbed. The feeling was far too intense to be the result of mere liberal dislike of intolerance, the notion that it is wrong to stop people from doing what they like, even if it is something silly like going to church.” Y, por último, algo que Auden escribió veinte años después de su visita a España: “Nobody I know who went to Spain during the Civil War who was not a dyed-in-the-wool stalinist came back with his illusions intact.” Auden se había distanciado de un movimiento social por las mismas razones por las que había repudiado uno de sus poemas “infected with an incurable dishonesty”.

¹³ John Fuller. *Op. cit.*, p. 108.

¹⁴ W.H. Auden. “James Honeyman”. *Collected Poems*. pp. 162-167

¹⁵ W.H. Auden. “Victor”. *Collected Shorter Poems 1927-1957*. pp. 112-117

ejemplo, “Miss Gee” y “Victor” son versiones de la tesis de “Our natural desires may defeat us if we deny them” pero el tercer poema, “James Honeyman”, equilibra la idea debido a que el cumplimiento de los deseos es lo que lo destruye. El fracaso, y la muerte de Honeyman, es consecuencia de su habilidad, ser un científico exitoso: “But you must die, and you know why,/ By Honeyman’s N.P.C.” Victor, como Miss Gee, niega su sexualidad y desarrolla una personalidad neurótica. La neurosis es el producto de su educación: su padre y la Biblia le exigen “Don’t dishonour the family name.” El personaje, parece, no tiene otra opción que recrear lo que lee, “took his Bible and read/ Of what happened to Jezebel”, y el resultado es el asesinato de su esposa infiel, Anna. La personalidad reprimida de Victor desemboca en el asesinato, y el asesinato sólo es el síntoma de la neurosis en la que vive el personaje, neurosis que se intensifica cuando Victor dialoga con la naturaleza y ésta responde lo que él ya había decidido: matar a su esposa. El conflicto del personaje es que él no puede equilibrar la vida cotidiana con la vida moral de sus lecturas. Las lecturas lo rebasan, los preceptos lo enajenan, él no puede lidiar con el engaño de su esposa y su reacción es devastadora: enloquece, “There was a voice at the base of his skull/ Saying: ‘She must die to-night’”, y asesina lo que él piensa le ha hecho daño. El orden, después del asesinato, no se restaura: Victor jamás recupera la razón y, todo parece indicar, su neurosis se hace más profunda pues los últimos versos son la confirmación de que él es lo que ha leído: “I shall come / To judge the earth one day.”

Miss Gee tampoco sabe cómo adaptarse a su sexualidad y, como Victor, es una visitante asidua de su iglesia. Sin embargo, y a diferencia de los otros dos poemas, el final de “Miss Gee” conmueve profundamente:

They hung her from the ceiling,
Yes, they hung up Miss Gee;

And a couple of Oxford Groupers
Carefully dissected her knee.

La imagen es fría: nadie reclama el cuerpo de Miss Gee y, como consecuencia, se va a la facultad de medicina para que un grupo de “Oxford Groupers” practiquen sus lecciones de anatomía. Lo frío del final se hace uno con la brutalidad de la historia: una mujer solitaria rehúsa vivir su sexualidad y su única recompensa es la muerte por cáncer. Pero hay algo más, Auden logra un efecto paradójico: el poema inicia de una manera mucho muy convencional: “Let me tell you a little story/ About Miss Edith Gee”; las rimas y el metro anuncian una historia ligera, una historia quizá amorosa, versos más adelante aparece un atisbo de esta idea: Miss Gee se pregunta: “Does anyone care/ That I live in Clevedon Terrace/ On one hundred pounds a year?” La pregunta, para Miss Gee, es retórica, para el lector, sin embargo, no: él sabe que a nadie le interesa cómo vive Miss Gee. Y, sin embargo, y a pesar de que el lector sabe la respuesta, el poeta le responde a su personaje con la imagen de dos enamorados que no le prestan la menor atención: “She passed by the loving couples/ And they didn’t ask her to stay”.

Auden, para mostrar nítidamente el drama de Miss Gee, intercala un sueño:

She dreamed a dream one evening
That she was a Queen of France
And the Vicar of Saint Aloysius
Asked her Majesty to dance.

But the storm blew down the palace,
She was biking through a field of corn,
And a bull with the face of the Vicar
Was charging with lowered horn.

El sueño es interesante: se subraya la soledad de Miss Gee a través de una transformación de su personalidad: de ser sólo Miss Gee se convierte en la Reina de Francia a quien, por supuesto y a diferencia de ella, no le falta con quien bailar. Por otra parte el sueño hace patente la visión culposa con la que Miss Gee vive su sexualidad: “Vicar” es una figura religiosa que se transforma en un toro, la imagen misma del semental, y persigue a Miss Gee con un cuerno, que es un símbolo fálico. La carencia sentimental, y sexual, se profundiza: si antes sólo se manifestaba por la frase “her clothes buttoned up to her neck.” ahora la soledad abraza al personaje. Invadida de soledad, a Miss Gee no le queda a dónde voltear, ni a su médico: éste reflexiona sobre el cáncer “Childless women get it,/ And men when they retire” y su esposa le responde: “Don’t be so morbid, dear” La indiferencia de la esposa, quien es frívola: no le gusta hablar de la muerte, sólo anuncia el final de Miss Gee: “They laid her on the table,/ The students began to laugh”.

El poema es paradójico: el ritmo y las rimas mantienen entretenido al lector, incluso se provoca la risa por el ingenio del poeta, pero la historia hace que la boca se cierre a media carcajada pues, sin previo aviso, la risa del lector se ha hecho una con la risa de los estudiantes y con la indiferencia de la esposa y con la impotencia del doctor. La risa, entonces, sólo es el prelude paradójico de la simpatía que despierta el poema de Auden por Miss Gee. Esta simpatía se hace aún más seria cuando quien lee entra en razón y se entiende el alcance del texto: “if you refuse to make use of your creative powers, you produce a cancer instead [...] Our natural desires [...] may defeat us if we deny them”¹⁶ porque, después de todo, la simpatía por Miss Gee es la que se siente hacia el ser humano.

El final de Miss Gee es un buen ejemplo de una de las características de la poesía de Auden: el caos es una experiencia cotidiana y, desde luego, no está reservada para

¹⁶ John Fuller. *Op. cit.*, p. 117.

personajes trágicos. En el caso que se discute, el desorden se instala en la intimidad del personaje y alcanza todos los espacios de su vida hasta conquistarlos y aniquilarla. Este patrón es similar al que hay en “Victor” pero opuesto al de “As I Walked Out One Evening”. En este caso, el poeta utiliza una de los temas recurrentes de la balada:¹⁷ el amor, el caos lo introduce paulatinamente a través de la intervención del tiempo. En un principio, el tiempo se limita a presentar uno de sus efectos positivos: la abundancia de la siembra, “The crowds upon the pavement/ Were fields of harvest wheat”, y la del alimento, “And down by the brimming river”; ambas imágenes anuncian la abundancia del amor:

“I’ll love you, dear, I’ll love you
Till China and Africa meet,
And the river jumps over the mountain
And the salmon sing in the street,

El amor sufre su primer golpe después de que el tiempo interviene en la plática de los dos amantes y dice de sí mismo: “O let no Time deceive you/ You cannot conquer Time”; a partir de este verso, se inaugura la segunda sección del poema. En esta segunda parte, Auden escribió imágenes “typically striking, and complex without being obscure”¹⁸ que sirvieron para enfatizar la crueldad del tiempo y las rupturas que ocasiona. Por ejemplo, el tiempo se interpone entre los enamorados, “Time watches from the shadow/ And coughs when you would kiss”; el tiempo mina la salud física, “In headaches and in worry/ Vaguely life leaks away”; él termina las manifestaciones de alegría, “Time breaks the threaded dances”; él maltrata los objetos: “And the crack on the tea-cup opens/ A lane to the land of the dead”; y, finalmente, él coloca al ser humano frente a su miseria:

“O plunge your hands in water,

¹⁷ “The Subject matter is distinctive: almost always communal stories of love”. Mark Strand (ed.). The Making of a Poem. p. 73

¹⁸ Ibid., p. 108.

Plunge them in up to the wrist;

“Stare, stare in the basin

And wonder what you’ve missed

En la estrofa doce, los relojes continúan esparciendo “their message of doom and impotence”¹⁹ y, ahora, el ámbito que escogen para destruir es el de las canciones de cuna:

“Where the beggars raffle the banknotes

And the Giant is enchanting to Jack,

And the lily-white Boy is a Roarer,

And Jill goes down on her back.

El mundo infantil se invierte, la inocencia termina estando acostada boca arriba y, para decirlo con las palabras de John Blair: “The unexpected colloquialism in the last line [...] is most effective. [...] At the same time the crude associations of ‘on her back’ convey precisely what has happened to the innocent nursery-rime world of Jack and Jill”²⁰. Sin embargo, justo cuando el mundo parece estar de cabeza: cuando la inocencia ha sido corrompida, cuando el tiempo parece jactarse de sus logros, el poeta escribe un verso, “Life remains a blessing”, en el que se manifiesta “*the central Auden belief*”²¹. La estrofa completa es como sigue:

“O look, look in the mirror

O look in your distress;

Life remains a blessing

Although you cannot bless.

Sin embargo, el poema no termina en esta estrofa, terminarlo allí hubiera sido falsearlo. En la penúltima estrofa se lee este verso: “You shall love your crooked neighbour/ With your crooked heart” y, como en la estrofa donde aparecen “Jill” y “Jack”,

¹⁹ Id.

²⁰ John Blair. Op. cit., p. 131.

²¹ Justine Replogle. Op. cit., p. 49.

el poeta trastoca lo que él cita: el mundo de las canciones infantiles ha sido alcanzado por la corrupción tanto como el mundo bíblico: el prójimo con el corazón torcido tendrá que amar a su vecino quien, también, tiene un corazón torcido. El final de esta balada, como el de “Miss Gee”, es devastador: los enamorados no existen; el universo infantil, y el bíblico, ha sido trastocado; y el tiempo continúa su paso: “And the deep river ran on.”

c) Las baladas

En su texto “The Poet’s Tongue”²², Auden escribió: “Of many definitions of poetry, the simplest is still the best: ‘memorable speech.’”²³ Hasta ahora, todos los versos citados cumplen con la definición del poeta; este logro se debe en buena medida a la perfecta unión entre el contenido y la forma. Un buen ejemplo sería cualquiera de las dos baladas que se acaban de comentar; sin embargo, sólo se retomará “As I Walked Out One Evening”. Antes de pasar al comentario del poema, y como el comentario trata sobre el ritmo, es prudente recordar lo que es ritmo y las características de una balada. Cuando Auden afirmó que la poesía era “a memorable speech”, añadió que ella debía: “move our emotions, or excite our intellect”²⁴, y, para finalizar, señaló que el estímulo a través del cual se valía el poeta para lograrlo era: “the audible spoken word or cadence, to which in all its power of suggestion and incantation we must surrender”²⁵. Más adelante, el poeta comentó sobre el ritmo: “[it is] the result of the combination of the alternating periods of effort and rest necessary to all living things”²⁶ y luego señaló que: “in all poetry there is a tension between the rhythms

²² W.H. Auden. “Introduction to ‘The Poet’s Tongue’”. English Auden. p. 327.

²³ Al respecto, Philip Larkin comentó: “in an effort to put poetry at the service of the working-class movement, called it ‘memorable speech’ and made no theoretical distinction between Paradise Lost and ‘The Young Fellow Called Dave’ (Philip Larkin. “What’s Become of Wystan?”. Required Writing. p. 123)

²⁴ W.H. Auden. op. Cit., p. 327

²⁵ Id.

²⁶ Id.

due to the poet's personal values, and the experiences of generations crystallised into habits of language such as the English tendency to alternate weak and accented syllables”²⁷ para luego afirmar que “Similes, metaphors of image or idea, and auditory metaphors such as rhyme, assonance, and alliteration help further to clarify and strengthen the pattern and internal relations of the experience described.”²⁸ No es difícil notar que las citas tienen un orden progresivo: de una definición de ritmo, pasa al ritmo en poesía y desde allí contempla los recursos literarios que ayudan a esclarecer y reforzar el esquema rítmico del poema. Las ideas de Auden deben ser consideradas porque, finalmente, él es el poeta, es decir, él es quien trabaja con ritmos, rimas, símiles y metáforas; sin embargo, hay que ir a otras fuentes.

En el libro de Dereck Attridge, The Rhythms of English Poetry, hay una definición de ritmo, que no se aplica, necesariamente, a la poesía: “a succession of different events into a repetition of the same event”²⁹. Cuando Attridge dirige su argumento a la poesía lo que escribe es esto: “Hence in verse, as in music, rhythm is always organised, and it is with the elementary forms which provide this organisation that we are now concerned.”³⁰ De la llana definición de “ritmo” pasa a otra definición en la que el “ritmo” ha sido capturado en una forma poética, y las formas en las que él se concentra son “nursery rhymes and ballads”³¹. Lo que le interesa al autor es discutir por qué hay estructuras populares que son preservadas y otras que no. Attridge niega que la convención sea la respuesta, su argumento es este: “If we find elementary patterns repeated again and again in popular verse from medieval times to the present, and reflected in a body of more literary verse, we can assume

²⁷ Id.

²⁸ Id.

²⁹ Dereck Attridge. The Rhythms of English Poetry. p. 80

³⁰ Id.

³¹ Id.

that there are reasons for this recurrence which lie deeper than convention”³². No hay razón para seguir su exposición; sin embargo, lo que se debe resaltar es esta afirmación: “Just as myth and folk-tale reveal in stark form the plots which may be disguised in more self-conscious novels, so nursery rhymes and ballads [...] present the simplest rhythmic forms in clear outline.”³³

Tradicionalmente, las baladas son poemas narrativos con estrofas de cuatro versos; la rima de los cuartetos es *abab* o *abcb*; su patrón acentual es alternado, es decir, el verso uno y tres tienen cuatro acentos mientras que el verso dos y cuatro sólo tienen tres; los temas de las baladas son el amor, sucesos sobrenaturales y eventos recientes; su última característica es que “the ballad maker uses popular and local speech and dialogue often and vividly to convey the story.”³⁴ Aunque “As I Walked Out One Evening” comparte algunas de las características tradicionales de la balada, el poema está más cercano al modo como lo presenta Joseph Malof. Malof agrupa las baladas y las canciones de cuna en lo que él denomina “Folk meters”³⁵, éstos, a su vez, tienen lazos de unión con el “Anglo-Saxon Aliterative Verse”, por ejemplo,

the line contains a fixed caesura that divides it metrically in half; and the full line is best understood as consisting of two half-lines or hemestichs. [...] it is usually rhymed [...] the number of primary stresses per line is fixed at four; and the hemestichs can be of unequal length, creating flexibility of line-lengths and stanza patterns.³⁶

La información de Malof es conveniente porque ancla a “As I Walked Out One Evening” con la tradición inglesa de la balada y el anclaje se da por la organización del poema, que es en cuartetos; por la rima que sólo aparece en los versos pares, es decir, se ajusta a una de

³² Id.

³³ Id.

³⁴ Mark Strand. Op. cit., p.73

³⁵ Joseph Malof. A Manual of English Meters. p. 92.

³⁶ Id.

las dos opciones (*abab* o *abcb*) que se describen en el libro editado por Strand; porque, generalmente, en cada verso hay cuatro acentos divididos por una cesura: “Wálking dówn // Brístol Stréet”, “I’ll lóve yóu, de // ar, I’ll lóve yóu”, “O lét not Tíme // decéive yóu”; aunque, en ocasiones, la cesura no existe: “Thé yéars shall rún like rábbits”, “Ánd the séven stárs go squáwking” o existe entre dos versos: “And the seven stars go squawking // Like geese about the sky”; “And the river jumps over the mountain // And the salmon sing in the street” y en vez de que ella divida cuatro acentos, divide ocho.

d) Forma y contenido

La rima, la distribución de los acentos y de las pausas contribuyen a que los versos del ejemplo que se discute sean memorables y es que, como escribió Joseph Brodsky (1940-1996): “words and the way they sound are more important for a poet than ideas and convictions.”³⁷ y luego afirmó que “Auden is the most unpredictable poet. In music his counterpart would be Joseph Haydn. With Auden you don’t foresee the next line even if the meter is the most conventional.”³⁸ La afirmación de Brodsky recuerda lo que escribió John Blair: “Like all the memorable comic and satiric poets, he [Auden] seems to have understood instinctively what reading of Kierkegaard reinforced: the most direct source of aesthetic interest is the unexpected or incongruous.”

En “As I Walked Out One Evening” lo impredecible se manifiesta en distintos niveles. Por un lado está el ritmo, por el otro las imágenes. El ritmo, como se comentó, tiene un patrón estable (cuatro acentos y una cesura, generalmente) que, no obstante, cambia: el verso conserva los cuatro acentos pero la cesura aparece sólo hasta el final del

³⁷ Joseph Brodsky. “On ‘September 1, 1939’ by W.H. Auden”. *Less Than One*. p. 307.

³⁸ *Ibid.*, p. 319.

verso. No hay, en realidad, razón técnica para este cambio: es la voluntad del poeta la que decide cuándo utilizar una u otra. La rima, se explicó, existe para los versos pares, en los nones no hay. La carencia de rimas en los versos nones es, lo dice Brodsky, “its built-in antifatigue device.”³⁹ Si Auden hubiese rimado los cuatro versos de cada una de las estrofas, el poema hubiera sido demasiado sonoro y fatigoso de leer (cosa que sucede cuando Auden escribe dísticos). Por otra parte, las rimas (“meet-street”, “dry-sky”, “hold-world”, “chime-time”, “bed-dead”, “distress-bless”, “gone-on”) son las portadoras de la narrativa del poema.

Hay que recordar que Auden entiende las rimas de este modo: “auditory metaphors such as rhyme, assonance, and alliteration help further to clarify and strengthen the pattern and internal relations of the experience.” En este sentido, las parejas que se forman por las rimas funcionan como una unidad narrativa, es decir, ellas forman la estructura de los episodios del poema: hay un encuentro en la calle, “meet-street”; el cielo es amenazante, “dry-sky”; hay una experiencia amorosa exagerada, “hold-world”; el tiempo aparece y transcurre, “chime-time”; el tiempo produce su primer efecto, “bed-dead”; ante la destrucción que causa el tiempo hay una posibilidad de consuelo, “distress-bless”; el tiempo regresa pero ahora no como una forma destructora sino como el elemento que da continuidad, “gone-on”.

Por otra parte, y quizá menos arbitrario, los pares que se forman debido a las rimas son unidades de sentido semántico, y no sólo auditivo. Por ejemplo, en la estrofa once se lee esto:

“The glacier knocks in the cupboard,
The desert sighs in the bed,

³⁹ Id.

And the crack in the tea-cup opens
A lane to the land of the dead.

Aparte de que las imágenes evocan un caos privado, hay que añadir que no son convencionales, es decir, su éxito reside en lo inesperado de las asociaciones del poeta. Además de esto, se debe señalar que la rima “bed-dead” anuncia el destino de los votos amorosos que se leen en estrofas previas, por ejemplo, luego de leer esta estrofa, se recuerda el verso: “I hold the first love of the world”, que se opone a la imagen, “The desert sighs in the bed”: la vida sentimental y sexual de los enamorados que en un principio es efusiva con el tiempo se convierte en un desierto. También, la rima anuncia la extinción física de los enamorados: cada uno de ellos tendrá su lecho de muerte. El último verso de esta estrofa tiene una función específica: él encabalga la estrofa con la que le sigue:

“Where the beggars raffle the banknotes
And the giant is enchanting to Jack,
And the Lily-white Boy is a Roarer
And Jill goes down on her back.

El verso, “A lane to the land of the dead”, es el primero que convierte el mundo infantil de las canciones de cuna en algo grotesco pues lo anuncia como: “the land of the dead.” Y desde que Jill y Jack pertenecen a la tierra de los muertos y no al de las historias infantiles, donde el amor triunfa y los enamorados viven felices por siempre, entonces su corrupción es esperada, de hecho es un proceso natural.

Las cuatro palabras (“bed-dead-Jack-back”) que forman las dos rimas en estas dos estrofas son un bloque sólido y todas ellas están relacionadas. La cama es en donde los enamorados consuman su amor, y ella es, también, el símbolo de su soledad, y asimismo es en donde “Jill goes down on her back”. Desde que la cama se ha convertido en un símbolo de soledad nada impide que esa soledad se refuerce y una manera eficaz para subrayarla es

haciendo que Jill la use como se supone que los enamorados la utilizarían. Sin embargo, cuando Jill toma el lugar de los enamorados el resultado violenta dos universos: el de las canciones de cuna, pues Jill no debería estar con su espalda sobre la cama, y el cotidiano: los enamorados son los que deberían estar consumando su amor sobre esa cama.

Luego de que el mundo de la ficción y el cotidiano se contaminan, Auden ofrece otra rima: “distress-bless”, y ella es la que se encarga de crear un equilibrio en el poema e introducir la posibilidad del consuelo:

“O look, look in the mirror,
O look in your distress;
Life remains a blessing
Although you cannot bless.

La rima “distress-bless” cobra más importancia debido a que entre las dos palabras existe esta: “blessing”, que ayuda a que la maquinaria “distress-bless” funcione. De los dos sustantivos, “distress” y “blessing” se pasa a un verbo, “bless”; la acción del verbo queda cancelada, “you cannot bless”, y el poeta regresa la atención del lector a las ideas que emiten “distress” y “blessing”. Este par sólo difiere del anterior (“distress”, “bless”) en una cosa: el sustantivo “blessing” se forma por un gerundio y éste apela a una acción que se lleva a cabo, es decir, la acción no se cancela; entonces, la impresión que causa “you cannot bless” se borra y sólo queda el verso más fuerte de la estrofa: “life remains a blessing”, en donde el sustantivo, “blessing”, funciona paradójicamente: él no es estático, sino que promueve la continuidad de la bendición, y esto es lo que equilibra el poema, pero es el verso completo, “Life remains a blessing”, lo que consuela al lector.

Como se observa, lo inesperado no tiene nada que ver con lo arbitrario, y esto también es aplicable a las imágenes. Las imágenes son más difíciles de comentar porque proceden más de la asociación psicológica que de problemas técnicos, es decir, si Auden

busca una rima para “start” el vocabulario se reduce, y se afina, hasta encontrar “heart”, pero con relación a las imágenes es posible que este proceder no sea el adecuado. Por ejemplo, la estrofa diez:

“O plunge your hands in water,
 Plunge them in up to the wrist;
 Stare, stare in the basin
 And wonder what you’ve missed.

no condiciona, con sus imágenes, la estrofa que le sigue pero, asimismo, ella no es la consecuencia de las imágenes que hay en la estrofa que le antecede. Sin embargo, las imágenes que hay en esta estrofa son lo suficientemente claras para transmitir la soledad de quien se enfrenta a sí mismo, y la claridad de la imagen se hace todavía más notable por el ritmo. El primer verso tiene la peculiaridad de auxiliarse del sonido, “O plunge”, para crear la sensación auditiva de unas manos golpeando y hundiéndose en el agua. La imagen, cuyo éxito se debe al sonido, se repite, reforzándose, en el siguiente verso, “Plunge them in up to the wrist”. La repetición del verbo hace que el lector vea y escuche con claridad unas manos sumergiéndose en el agua. Asimismo esa repetición encuentra su paralelo en el verso que le sigue: “Stare, stare in the basin”. El verbo “Stare”, como antes “Plunge”, convierte el verso en una frase imperativa, comunica lo urgente de la acción. Lo que el personaje ve, y aquí la imagen se hace compleja, son sus antebrazos, sin manos, y su rostro. La sentencia del último verso, “And wonder what you’ve missed”, tiene un doble sentido: por un lado hace que el sujeto se pregunte por las manos pero también por su rostro, es decir, por él; “te has perdido de ti”, parece ser la conclusión de la estrofa.

La rima “wrist-missed” también ayuda a que la estrofa sea tan sólida; ella construye la imagen central de la estrofa: unos brazos sin manos, una imagen que evoca la impotencia y crea una paradoja con los verbos, “plunge” y “stare”, pues éstos urgen a la acción

mientras que los brazos no tiene manos, que son las que ayudan a llevar a cabo un trabajo. Todo esto, sin embargo, se sentiría flojo si Auden no hubiera tenido cuidado al escoger sus rimas. Las rimas son el cemento que hace sólida la estructura de todo el poema pero, también, la estructura de cada estrofa. En este sentido se puede afirmar, junto a Brodsky, que “A rhyme turns an idea into a law”⁴⁰, ley que tiene como presentación una imagen y como cemento una rima.

e) Dos estrofas, dos ensayos

Hacia el final del capítulo uno de esta tesis, se esbozó un problema que Auden abordó en sus primeros años de poeta y que seguiría tratando a lo largo de su carrera: la unidad entre el universo privado y el público. T.S. Eliot había sido el poeta más influyente para la generación de Auden y también había sido quien mostrara cómo se podían armonizar ambos universos, sin embargo, la juventud de Auden (en 1929 tenía 22 años) impidió que los resultados fueran totalmente aceptables. No obstante, si hay algo fascinante en la poesía de Auden es su notable desarrollo; por ejemplo, esta estrofa de 1929:

Simple to prove
That deeds indeed
In life succeed,
But love in love,
And tales in tales
Where no one fails.

tiene en sus entrañas el material para esta otra de 1937:

“Where the beggars raffle the banknotes
And the Giant is enchanting to Jack,
And the Lily-white Boy is a Roarer,

⁴⁰ Josep Brodsky. *Op. cit.*, p. 347.

And Jill goes down on her back.

Hay que observar que la primera estrofa tiene tres acentos en cada verso y que las rimas describen el siguiente patrón: *abbacc*. Lo segundo que hay que señalar es que debido a la cantidad de acentos que hay en cada verso, la estrofa se lee como si se cantara una ronda infantil. Esta observación se carga de sentido cuando se considera que el título del poema es “Happy Ending” pues, obviamente, el poeta quiere aludir con él a la literatura infantil. La estrofa de “As I Walked Out One Evening” también tiene un pie sobre ese tipo de literatura pero sus ritmos no tienen su origen en ella, sino en las baladas.

En la estrofa de 1929, Auden sólo alude a la literatura infantil a través de referencias generales, por ejemplo, el verso “The youngest son”, hace evidente una de las convenciones del género: el hijo menor es quien triunfa, o en la estrofa tres: “Or rather, or rather, / To be posh, we gather, / One should have no father”, en la que se señala la convención de que es mejor tener un origen incierto para así cargar de ambigüedad y misterio al hijo menor y, desde luego, hacer que su triunfo sea aún más notable y enigmático. Todo esto, sin embargo, es general, es decir, el poeta sólo se refiere a un género, el de la literatura infantil, pero no lo involucra en su argumento como lo hace en la estrofa de “As I Walked Out One Evening”. Por ejemplo, para que el desorden se transmita adecuadamente, el poeta hace que Jill esté boca arriba sobre una cama y convierte a “the Lily-white Boy” en “a Roarer”.

En “Happy Ending” el caos existe también pero en una forma menos agresiva: el poeta lo presenta como la separación irreconciliable entre el mundo práctico, el sentimental y el imaginativo. La separación entre ellos es dolorosa pero al mantenerlos tan alejados, Auden evita que uno corrompa al otro, que es precisamente el efecto contrario que logra en la balada de 1938. La separación entre estos tres mundos es una variante de la incomunicación amorosa, ejemplificada en “The Letter” y “Missing”; y aun cuando este

tema es dramático, más dramática es la idea que le da una columna vertebral a toda la estrofa: sólo el éxito puede comprobarse en el mundo práctico. La idea, que habita en estos versos: “Simple to prove / That deeds indeed / In life succeed,” anuncia uno de los problemas que el poeta discutirá, también, durante la década de 1930: Auden no sólo quiere saber a qué tipo de sociedad le escribe sino cuál es la función del poeta en una sociedad que sufre de crisis económicas y que, eventualmente, se verá involucrada en una segunda guerra mundial.

Al igual que la literatura infantil, la idea del desorden está presente en ambas estrofas pero Auden en 1929 luce como un poeta inmaduro cuando se le compara con lo que escribió en 1938. Las ideas, y los intereses, puede que sean similares pero no el tratamiento: el poeta en nueve años maduró lo suficiente como para hacer que las referencias se convirtieran en la presencia sólida de un mundo que, por contraste, haría más nítido el desorden que el poeta percibía en 1938. Ahora bien, también la actitud hacia ese desorden, y hacia las posibilidades de la poesía, cambió. En 1929, Auden creía que la poesía podía diagnosticar y sanar al individuo, idea de la que se desprendió esta otra: la poesía podía mejorar a la sociedad. Todavía en 1935 sostenía esa creencia, aunque ya empezaba el proceso de revisión: “But Poetry is not concerned with telling people what to do, but with extending our knowledge of good and evil, perhaps making the necessity for action more urgent and its nature more clear, but only leading us to the point where it is possible for us to make a rational and moral choice.”⁴¹

La idea de Auden es clara pero hay que dudar de ella: si ambas estrofas, o incluso toda su obra, urgieron a sus lectores a tomar una decisión racional y moral, o si sus versos lograron hacer más clara la urgencia y la naturaleza de la acción, es algo que es imposible

⁴¹ W.H. Auden. “The Poet’s Tongue.” The English Auden. p. 329

comprobar. Auden, al paso del tiempo, debió haber tenido dudas muy serias sobre sus ideas; las dudas debieron haberse intensificado al grado de que el poeta les encontró flaquezas. En un texto de 1938, apenas un año después de haber escrito “As I Walked Out One Evening”, Auden revisó la idea que había escrito en “The Poet’s Tongue” y la volvió a escribir de este modo: “The primary function of poetry, as of all the arts, is to make us more aware of ourselves and the world around us. I do not know if such increased awareness makes us more moral or more efficient: I hope not.”⁴² La visión que tenía Auden en 1935 sobre la poesía como algo que haría posible la toma de decisiones desde una perspectiva moral y racional desaparece del texto de 1938. Lo único que el poeta preserva es lo de “extending our knowledge of good and evil” porque esto “make us more aware of ourselves and the world around us”, es decir, el trabajo de la poesía es hacer que el lector tenga la posibilidad de un ejercicio de introspección, y nada más.

f) Hacia la reconciliación

Desde que la poesía de Auden se asomó a la luz pública, ella empezó a cambiar. El poeta que era Auden en 1929 es muy distinto del poeta de 1938 y, paralelo a este desarrollo, sus ideas sobre la poesía también cambiaron. Sin embargo, algo que permaneció inmutable fue un tema: el caos; éste aparece en el poema “1929” y en las baladas de 1937. Aunque el caos es un tema constante, la manera de tratarlo difiere y esto ayuda a que el tema conserve su intensidad. Por ejemplo, en el poema “1929”, el caos se presenta a través de imágenes que evocan una guerra; para contrastarlo el poeta hace uso del ciclo muerte-resurrección y de imágenes que inyectan la certeza de que el bienestar y el renacimiento están por venir. En las baladas de 1938, el caos es personal y sus consecuencias terminan

⁴² W.H. Auden. “Introduction to ‘Poems of Freedom’”. The English Auden. p.371.

invadiendo el ámbito público, ámbito que se restringe a las relaciones personales de Miss Gee y de Victor o que se expande hasta lastimar a toda una sociedad como en el caso de James Honeyman. En estas baladas el poeta no ofrece ningún elemento que equilibre o anule el caos, Auden se contenta con presentarlo y dejarlo allí, a la vista de todos.

Una cosa muy distinta es lo que ocurre en “As I Walked Out One Evening”, en esta balada el poeta sí equilibra el caos y lo hace no a través de imágenes, como lo hizo en 1929, sino a través de versos: “Life remains a blessing / Although you cannot bless”, es decir, lo hace desde el corazón mismo del poema y lo más asombroso es que lo atrapa en una rima: “distress-bless”; lo anterior funciona como la radiografía del desarrollo del poeta: Auden ya no tiene que organizar el equilibrio por la periferia, las imágenes, sino que lo puede hacer desde adentro del poema: el lenguaje. Este cambio no obedece solamente al desarrollo de las habilidades lingüísticas del poeta sino a un cambio interno. Según Edward Mendelson, quien también observó ese cambio, Auden “after years of entrapment in a language of irony and contradiction, sorrow and self-defeat, he speaks in a language of hope.”⁴³ Este nuevo lenguaje es el que va a ir ganando terreno durante la década de 1930. Si hay que dar una fecha exacta para este cambio, es el verano de 1933. Ese año “Auden experienced what he later called a mystical vision, probably the only such event in his life. He characterized it as a “vision of agape”, one in which, for the first time, he knew what it meant to love his neighbor as himself.”⁴⁴ La experiencia produjo un poema, “A Summer Night”, y sólo hasta 1964 el poeta la escribió detalladamente, cuando se le encargó escribir la introducción del libro The Protestant Mystics editado por Anne Freemantle⁴⁵.

⁴³ Edward Mendelson. *Op. cit.*, p. 303

⁴⁴ *Ibid.*, p156

⁴⁵ El relato de esa experiencia se encuentra en el libro Forewords and Afterwords de Auden. Aquí sólo reproduzco fragmentos: “One fine summer night in June 1933 I was sitting on a lawn after dinner with three colleagues, two women and one man. We liked each other well enough but we were certainly not intimate

En esa introducción, Auden explica que una experiencia mística “is always given, that is to say, it cannot be induced by an effort of will” y, más adelante, afirma que la experiencia “seems to the subject not only more important than anything he experiences when in a ‘normal’ state, but also a revelation of reality.” La sensación que él experimenta en el verano de 1933, la concibe como “The Vision of Agape” y ésta tiene, como peculiaridad, que se establece entre iguales:

Like The Vision of Dame Kind, the Vision of Agape is multiple, but it is a multiplicity of persons; like The Vision of Eros, it involves human persons only; like the Vision of God is of a mutual relation; but unlike any of the other this relation is between equals.⁴⁶

La introducción al libro de Freemantle ofrece la descripción de uno de los momentos más intensos y determinantes para la vida personal y creativa de Auden. El efecto de esta experiencia no se va a percibir sino hasta después de cuatro años; el poema en el que Auden empieza a utilizar, siguiendo la frase de Mendelson, “a language of hope” es la balada “As I Walked Out One Evening.” La introducción a The Protestant Mystics es relevante pues señala un cambio en la sensibilidad del poeta, sin embargo, éste no fue el único texto que delata lo anterior. Auden reseñó, también en 1933 el libro The Book of Talbot escrito por Violet Clifton.

En esa reseña se lee:

It shows more clearly than anything I have read for a long time that the first criterion of success in any human activity, the necessary

friends [...] I felt myself invaded by a power which, though I consented to it, was irresistible and certainly not mine. For the first time in my life I knew exactly –because, thanks to the power, I was doing it– what it means to love one’s neighbor as oneself. I was also certain, though the conversation continued to be perfectly ordinary, that my three colleagues were having the same experience. [...] My personal feelings towards them were unchanged – they were still colleagues, not intimate friends – but I felt their existence as themselves to be of infinite value and rejoiced in it. [...] And among the various factors which several years later brought me back to the Christian faith in which I had been brought up, the memory of this experience and asking myself what it could mean was one of the most crucial, though, at the time it occurred, I thought I had done with Christianity for good.” (W.H. Auden. “The Protestant Mystics”. Forewords and Afterwords. pp 49-78)

⁴⁶ Ibid., p. 70

preliminary, whether to scientific discovery or to artistic vision, is intensity of attention or, less pompously, love.

Love has allowed Lady Clifton to constellate round Talbolt the whole of the experience and to make it significant. One cannot conceive of her needing to write another line; one feels that she has put down everything.⁴⁷

Es significativo que el comentario del poeta no sea sobre el lenguaje o la estructura del libro de Clifton sino sobre lo que ocurre en las aguas profundas de ese texto. Para el poeta, el éxito de The Book of Talbolt no se debe a la maestría con la que la autora lo ha escrito, sino al trabajo espiritual previo a la escritura de la obra. La autora, a través del amor, ha armonizado “the whole of the experience” y la ha hecho significativa. El valor del libro descansa sobre el amor que transmite.

En 1933 la poesía de Auden está lejos de comunicar con tanta intensidad lo que él percibe en el texto de Clifton; él todavía está atrapado en un lenguaje irónico y contradictorio, de autoconmiseración y derrota. Sin embargo, su reseña sí comunica una emoción profunda, emoción que actúa como el reflejo y la afirmación de su experiencia mística. Si Auden aprendió que amar al prójimo como se ama a uno mismo es una vía para entablar una relación total con sus semejantes, entonces The Book of Talbolt se convierte en la prueba escrita de esa idea. The Book of Talbolt es todo lo que la obra de Auden, hasta ese momento, no era, por ejemplo, de ella no se puede decir que: “One cannot conceive of her needing to write another line; one feels that she has put down everything”. Por el contrario, su obra está inconclusa: el poeta aún no logra armonizar un todo, él tiene las piezas pero no las sabe acomodar. Después de todo, quizá, Replogle no fue injusto cuando escribió que en la poesía de Auden había mucho de vago, caótico, inconsistente, oscuro.

⁴⁷ W.H. Auden. “Review of The Book of Talbot, by Violet Clifton”. The English Auden. pp 319-320.

Sin embargo, el Auden de 1933 está muy lejos del poeta de 1937. En este último año, Auden camina con piernas firmes hacia su obra en donde la reconciliación y la madurez están presentes.

g) “Forgive the murderer”

Edward Mendelson argumenta que el cambio en la sensibilidad de Auden se puede percibir prácticamente desde “A Summer Night”. Aunque la idea es ajena a esta tesis, es necesario revisar el poema porque en él se encuentra una imagen (la del anillo) que se repetirá en algunos poemas posteriores y que, debido a su repetición, se transforma en una estructura que delata una de las ideas centrales de la segunda etapa de la poesía de Auden: la unión es posible, también la armonía. Al igual que la introducción para el libro de Freemantle, el poema captura la experiencia que Auden tuvo una noche de junio de 1933, la experiencia la explicó el poeta como “The Vision of Agape”. Esta visión tiene la particularidad de haber hecho consciente al poeta del significado y la trascendencia de la máxima cristiana: “ama a tu prójimo como te amas a ti mismo”. De esta manera, la base emocional para el poema es de unión: aquellos que son ajenos a mí, y que funcionan como antagonistas, dejan de desempeñar tal papel y se convierten en mí, yo los acepto y ellos me aceptan: ambos somos uno y lo que nos une fuertemente es el amor que sentimos por nosotros mismos.

Sobre esta base anímica es que el poema se construye; y lo que se lee es un poema que transmite, por primera vez en la obra de Auden, la sensación de una tranquilidad reflexiva. Esta tranquilidad está retratada en estrofas como esta:

Moreover, eyes in which I learn
That I am glad to look, return

My glances everyday;
 And when the birds and rising sun
 Waken me, I shall speak with one
 Who has not gone away.

en donde la experiencia personal del amor entre iguales asegura la presencia del otro. De acuerdo a esto, la compañía se hace continua y la continuidad es la que permite, y justifica, la inclusión de la figura del anillo: “Equal with colleagues in a ring / I sit on each calm evening”. El anillo es el círculo que dibujan los colegas de Auden, y él mismo, pero también es la metáfora de la unión; esta función se cumple en otros dos poemas, uno es “In Sickness and in Health”: “That this round O of faithfulness we swear / May never wither to an empty nought / Not petrify into a square”; y otro es “Miranda”, que se incluye en “The Sea and the Mirror”: “So, to remember our changing garden, we / Are linked as children in a circle dancing.” Ambos poemas comparten con “A Summer Night” la imagen del anillo, pero ninguno de los dos textos lo utiliza de manera exhaustiva como ocurre en “A Summer Night”; aquí el anillo cumple varias funciones: es el círculo que dibujan Auden y sus colegas “as children in a circle dancing” y, también, “this round O of faithfulness” que hace que Auden pueda hablar “with one / Who has not gone away.”

Por otra parte, una de las peculiaridades de “A Summer Night” es que a pesar de ser un poema sobre la unión y el amor, la palabra “amor” no está escrita ni una sola vez. El poeta presenta el amor a través de sus efectos: la ruptura y, posteriormente, la reunión. Este esquema está presente en todo el poema y se aprecia con mayor claridad en las estrofas tres y cuatro. La estrofa tres es la que inicia con “Equal with colleagues in a ring” y su argumento se expande hasta la siguiente estrofa que inicia con una oración subordinada: “That later we, though, parted then / May still recall these evenings when / Fear gave his watch no look”. El tiempo en el que ocurre la experiencia es el presente y éste se sabe

amenazado por una ruptura, misma que será sanada en la memoria. El recuerdo de la experiencia es relevante no porque a través del recuerdo uno experimente la epifanía de los modernistas ingleses, sino porque es en el recuerdo en el que se justifica la experiencia que se ha tenido en el presente: “We shall recall our last moment of unity not simply out of nostalgia, but because our recollection of it will fulfill the real purpose it has in occurring now. We experience it in order that we may recall it later.”⁴⁸

Otra de las peculiaridades del poema es que el anillo recibe dos lecturas: una entiende al objeto como la metáfora de la unión y la otra como una muralla que excluye todo aquello que no está adentro de su perímetro. Aquellos que forman el círculo están allí, precisamente, porque otros no pueden participar en su formación. En el poema los elementos que están excluidos son la luna, ella no participa del amor de quienes se reúnen en círculo, y “The gathering multitudes outside / Whose glances hunger worsens” pues ellas no pueden compartir “our picnics in the sun.” Estos versos contraponen el bienestar de quienes forman el círculo con la situación que viven los excluidos y, sin embargo, Auden evita hacer una denuncia social pero no rehuye el tema e introduce una paradoja moral: él celebra “one’s love for the English calm and recognition of its manifest virtues, while at the same time one knows it to be sustained by hidden injustice in colonies and mines”⁴⁹ La denuncia, si es que se puede llamar así, es sutil y de ningún modo está promulgando la necesidad de una igualdad, todo lo contrario: para que el anillo, o el círculo dibujado, adquiriera toda su fuerza evocativa debe, por fuerza, excluir. La exclusión, como la unión, es necesaria.

⁴⁸ Edward Mendelson. *Op. cit.*, p. 168.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 169.

Otro esquema que forma una estructura en el poema es aquel en donde el mundo privado y el público conviven. En la primera parte del poema lo público y lo privado está en función de la vida del individuo; en la segunda parte, por el contrario, lo privado y lo público están en función de la sociedad. En ambos reinos, el individual y el social, lo público está evocado por la preposición “out” mientras que lo privado por “in”. Si el primer verso del poema, “*Out on the lawn I lie in bed*”, evoca la intimidad y la vida pública del poeta; los versos: “gathering multitudes *outside*” y “freedom *in* this English house” hacen lo mismo sólo que en el reino social. Las preposiciones, como se aprecia, son similares en ambos casos y lo que comunican se expande hasta que lo privado toca lo público y viceversa: la vida privada se mezcla con la vida pública y en los dos ámbitos existe un “in” y un “out”. Ahora bien, esas dos partes, lo privado y lo público, tanto de la sociedad como del individuo, se reúnen en las últimas dos estrofas y el efecto, que es de armonía y amor, domina todo el poema.

El amor, en la vida social del individuo, permitió que los iguales se reunieran, y fue él quien, en la intimidad, provocó el agradecimiento que se lee en “eyes in which I learn / That I am glad to look, return / My glances everyday”. El amor es un sentimiento que reúne a los semejantes y proporciona calma a quien lo experimenta. En el ámbito social, ese mismo amor es el que ocasiona el renacer de la ciudad, que hay en la estrofa catorce, y éste, a su vez, es una variante de la memoria sentimental que hay en la estrofa cuatro. El poema entero termina, finalmente, con el deseo de que ambas manifestaciones de amor se conviertan en una. Así pues la esperanza es que “Personal love, transfigured into public concord, will have power to calm nations and grant even the murderer forgiveness and

peace.”⁵⁰ El mundo privado y el público sanan sus heridas y construyen un círculo. El individuo encuentra calma en los ojos del amado y esa calma se transmuta en el perdón que la sociedad debe otorgar al asesino:

After discharges of alarm,
 All unpredicted may it calm
 The pulse of nervous nations;
 Forgive the murderer in his glass,
 Tough in its patience to surpass
 The tigress her swift motions.

h) La reconciliación y el perdón

Aparentemente, en el poema de 1933 Auden había logrado resolver el problema de la división entre lo público y lo privado. Sin embargo, la solución no duró, el poeta observó que aún no había logrado unir eficazmente los dos fragmentos y que tampoco había logrado escribir con un lenguaje que brindara esperanza o consuelo. El logro de “A Summer Night” fue que el poeta había transformado un objeto (el anillo) en la metáfora de la unión y que una palabra (Forgive) había renovado el vínculo entre los hombres. Paradójicamente, el fracaso de esta unión caía sobre la misma palabra que había ayudado a sanar la herida, “Forgive”, y es que el poeta aún no la podía cargar con un sentido religioso pues él, según su propia declaración, “I thought I had done with Christianity for good.” A lo largo de la década de 1930, Auden intentaría escribir versos que mostraran ese vínculo tan deseado por él, sin embargo, todos sus intentos fracasarían. No es sino hasta 1939, con “In Memory of W.B. Yeats”, que el poeta logró crear esa unión.

⁵⁰ Ibid., p. 170

En 1939 Auden abandona Inglaterra y se va a Estados Unidos. Allí conoce a Chester Kallman, quien sería su pareja, en ocasiones estable, durante cinco años. El encuentro con Kallman sería determinante en la vida privada y creativa del poeta: por Kallman, Auden acentuaría su gusto por la ópera e incursionaría en la escritura de libretos; por Kallman, Auden escribiría algunos de los poemas amorosos más sentidos de su obra y por Kallman, Auden escribiría a su hermano John: “I was really getting in despair, De Profundis Exclamavis.”⁵¹ y meses después: “This time, my dear, I really believe it’s marriage.”⁵² Kallman, mientras duró su relación, fue la prueba viva de que dos opuestos podían reunirse y vivir en armonía. Y cuando la relación se rompió, entonces Kallman fue también la prueba viva de que los opuestos terminarían por separarse. Lo que es de llamar la atención es que Auden, para dar una idea de su estado de ánimo antes de conocer a Kallman, cita el salmo 130: “Desde lo hondo a ti grito.”

La cita es por demás significativa y su significado recae en dos partes. La primera es que sí marca el regreso de Auden al anglo catolicismo y funciona como el testigo de su “Anglo-Catholic background”⁵³. La segunda parte es que el salmo es una plegaria en la que se suplica el perdón del creador. La suposición obvia es que por esos días Auden está leyendo los salmos y ellos, o el 130 en particular, le da una perspectiva nueva de la palabra “perdón”. En el salmo se enfatiza la naturaleza renovadora del perdón, sin embargo, el énfasis se da por la posibilidad de que el perdón nunca llegue pues si éste no se otorga entonces “¿Quién, señor, resistirá?” El salmo se desarrolla de forma peculiar. Luego de pedir el perdón, el perdón como algo que el Señor otorga, el poeta expresa que lo que espera es la llegada de Yahvé: “Aguardo anhelante a Yahvé” El perdón, parece, quedó en

⁵¹ Edward Mendelson. Later Auden. p. 46.

⁵² Id.

⁵³ Ibid., p. 36.

segundo plano pero, en realidad, lo que ha ocurrido es que el poeta crea una equivalencia: Yahvé es igual al perdón y, por lo tanto, “mi ser aguarda al Señor / más que el centinela a la aurora”. Lo sorprendente del salmo es que de una petición individual, es decir, el individuo reconoce los beneficios del perdón, se pasa a una general, el individuo se pierde y su plegaria se expande: ahora su petición de perdón no es únicamente para él, sino para todo Israel: “más que el centinela a la aurora, / aguarde Israel a Yahvé.” El perdón no sólo redime a un individuo, sino a todo un pueblo.

Los últimos cuatro versos operan una segunda equivalencia. Si Yahvé es el perdón se debe a que él, Yahvé, es también el amor: “Yahvé está lleno de amor, / su redención es abundante” *Yahvé está lleno de amor*, precisamente, porque él lo contiene: él es el amor y, desde luego, su redención no puede ser sino *abundante*. El amor, aquí, no es un sentimiento que le es dado al Creador porque, siendo el Creador, él es quien otorga el amor. Otorgar amor no es otra cosa que otorgar el perdón. Yahvé es el amor tanto como él es el perdón. Amor y perdón sirven para redimir y así lo expresan los últimos dos versos del salmo: “él redimirá a Israel / de todas sus culpas.” Lo genial de estos dos versos es que ellos completan una transformación: la voz individual de los primeros versos del salmo, aquella que oraba por su propio perdón, se convierte en una voz que pide un perdón colectivo, el perdón salvará a Israel. Israel será redimido, tanto como lo es el individuo, si el Creador les perdona sus culpas, y el perdonar es un acto de amor.

A riesgo de exagerar, el salmo enseña a Auden cómo vincular el mundo privado con el público y cómo utilizar, y cómo entender, la palabra “perdón”. Toda la década de 1930, había querido escribir lo que en el salmo ya se había escrito; también durante esa década el poeta había querido sentirse vinculado a una persona, y cuando lo logró entonces el poeta volvió al salmo para descubrir y describir su estado de ánimo. Ahora el poeta poseía un

nuevo conocimiento: el perdón equivale al amor y éste redime al individuo y a la sociedad, por igual. Con esta idea es que Auden escribió esto: “Among the qualities required to create or to appreciate art of any style or age the most necessary of all is an unlimited capacity for reverence and repentance.” La idea y el lenguaje es religioso, y por esto se puede dar un año, 1940, en el que Auden ha renovado sus vínculos con la fe.

De la cita, las palabras “reverence” y “repentance” saltan a la vista pues ellas hubieran sido impensables en los escritos de antes de 1940. Por otra parte, la cita, en realidad, es oscura pues Auden no explica cómo se detectan esas dos actitudes, devoción y arrepentimiento, o cómo funcionan durante el proceso creativo. Sin embargo, la relevancia de esas palabras radica en el señalamiento que hacen de un cambio profundo en la idea que tiene el poeta tanto del artista como del trabajo de éste. En este sentido no es asombroso notar que varios poemas escritos entre 1938 y 1940 tengan versos que, más que urgir un cambio social, están brindando consuelo o, aunque sea exagerado, esperanza, por ejemplo, “Life remains a blessing / Although you cannot bless.” Esto es más claro en la última sección del poema “In Memory of W.B. Yeats”:

Follow poet, follow right
 To the bottom of the night,
 With your unconstraining voice
 Still persuade us to rejoice;

With a farming of a verse
 Make a vineyard of the curse,
 Sing of human unsuccess
 In a rapture of distress;

In the deserts of the heart

Let the healing fountain start,
 In the prison of his days
 Teach the free man how to praise.

Estas estrofas contrastan y le dan una nueva lectura al verso: “For poetry makes nothing happen”, que se lee en la segunda sección de “In Memory ...”. Pareciera que el verso afirma que escribir poesía es inútil. No es así, el verso pone un punto final a toda la discusión que ocupó a Auden durante la década de 1930: ¿la poesía puede ser un instrumento de cambio social? La respuesta, desde luego, es no. La poesía no cambia a una sociedad, la poesía no convierte a sus lectores en seres mejores, éticos y morales. No, la poesía no hace nada de esto⁵⁴. Lo que hace, o lo que puede hacer, es brindar consuelo, sanar, liberar: “Life remains a blessing” y “In the prison of his days / Teach the free man how to praise.” Esto, desde las ideas y la práctica de Auden, es lo que la poesía puede hacer.⁵⁵ El poema logra, finalmente, lo que según Mendelson, se propuso Auden: “[to] proclaim the rebirth of poetry and foresaw in the heroic labors of a living poet the renewal of the world.”

⁵⁴ Edward Mendelson, en su libro Later Auden, lo escribe de la siguiente manera: “and the statement that ‘poetry makes nothing happen’ simply means it has no effect on private or public acts. The closing section agrees that poetry has no power to *enforce*, but claims it has greater powers to heal, soothe, teach, liberate, and triumph.” (p. 13)

⁵⁵ Es pertinente citar, sólo para crear un contraste con todo el debate en el que Auden estuvo inmerso durante la década de 1930, lo que el poeta afirma ante un auditorio del Smith College en Massachussets, el 17 junio de 1940, el día en el que Francia había sido derrotada por los alemanes. “When those whom we love are in terrible danger the overwhelming desire to do something this minute to stop it makes it hard to sit still and think. Nevertheless that is our particular duty in this hour, a duty to try to understand what has come upon us and why.” El Auden que afirmaba esto había dejado al Auden que, durante la década de 1930, se debatía entre el valor práctico de la poesía en un tiempo de crisis.

i) Final de capítulo

Luego de que su primera obra fuera escrita con un lenguaje privado y por lo tanto oscuro, el poeta inició la búsqueda de un lenguaje de comunión, un lenguaje que le permitiera crear un vínculo entre el lector y el poeta, entre el mundo privado y el público. Su búsqueda lo llevó a sostener un diálogo intenso con la poesía y el pensamiento de T.S. Eliot, y el resultado de este diálogo fue la revelación de que la poesía debía ser escrita con un lenguaje cotidiano y debía entretener al lector. Al abandonar a Eliot, Auden sabía cómo se debía escribir poesía y también en dónde buscar un lenguaje propio, un lenguaje que uniera al poeta con sus lectores definitivamente. Si en el capítulo uno se dijo que el ritmo era el elemento que permitiría esa unión, en el capítulo dos se mostró con el ejemplo de las baladas esa característica tan notable de la poesía de Auden. Las baladas también sirvieron para mostrar que el poeta había encontrado su voz, o parte de ella, porque siendo un género tradicional sonaban profundamente modernas.

El segundo par conflictivo, el mundo privado y el público, se resolvió en el poema “A Summer Night”, desde su primer verso: “Out on the lawn I lie in bed” el poeta hace que convivan ambos universos. Sin embargo, me parece que en donde ocurre esa convivencia efectivamente es cuando el poeta utiliza, por primera vez en su obra, la figura del anillo (“Equal with colleagues in a ring”) como símbolo de esa unión, del transcurso del tiempo y de la renovación del afecto. Hoy dos ejemplos más en donde se observa que el anillo cumple las funciones apenas descritas: en el poema “In Sickness and in Health” (1940), hacia el final se lee: “That this round O of faithfulness we swear / May never wither to an empty nought / Nor petrify into a square”, y en “The Sea and the Mirror” (1944) cuando Miranda habla y dice: “So, to remember our changing garden, we / Are linked as children

in a circling dancing”. Estas repeticiones dan cuenta de una preocupación y de una estructura diseñada para resolver tal preocupación.

Aunque el anillo y lo que implica aparecen en un poema de 1933, el poeta tardará todavía unos años en encontrar un lenguaje que suavice la relación y reúna efectivamente a los elementos en conflicto. El primer síntoma de que el poeta ha encontrado un lenguaje nuevo, adecuado para sus propósitos, es la rima “distress-bless” que se lee en la balada “As I Walk Out One Evening”; la rima también es la primera señal, quizá muy tímida aún, del paulatino regreso del poeta a la iglesia, a la fe. En donde se observa con mayor fuerza y totalmente incorporado este lenguaje religioso es en la elegía “In Memory of W.B. Yeats”. El poema no sólo utiliza este lenguaje sino que resuelve otra de las inquietudes de Auden: el papel de la poesía y el del poeta en un tiempo lleno de incertidumbres. En el poema se lee que la poesía no tiene un efecto sobre nada pues no puede cambiar nada (“For poetry makes nothing happen”), sin embargo, también se lee que la voz del poeta puede persuadirnos para que gocemos y puede enseñar al hombre libre a alabar.

Al final de la década de 1930 el poeta reconoce que sus ideas previas sobre la poesía (su poder para diagnosticar y sanar al ser humano, su poder para cambiar la realidad social de un pueblo) están equivocadas, y también reconoce que el poeta puede ayudarnos individualmente a soportar un tiempo complejo. Los versos que muestran el nuevo credo del poeta son versos que no solamente redefinen el papel del poeta y de la poesía sino que funcionan como enseñanzas morales, enseñanzas que brindan consuelo, que dan la impresión de que alguien nos escucha y da voz a nuestra angustia y soledad: “With the farming of a verse / Make a vineyard of the curse”, “Life remains a blessing, / Although you cannot bless”. Hay que añadir que el lenguaje de estos versos es claro, ya no está saturado de referencias personales, ni esconde ningún tipo de mensaje, el poeta finalmente

ha logrado escribir con un lenguaje incluyente. Algunos críticos piensan que el nuevo lenguaje deriva, entre otras cosas, de su encuentro con Chester Kallman. Aunque la idea nunca ha sido comprobada eficazmente, debo aceptar que es atractiva sobre todo porque hace pensar en una de las ideas de Auden: cuando los opuestos se unan habrá armonía.

La armonía personal que el poeta experimenta con Kallman es efímera, sólo dura dos años. Luego de esta decepción⁵⁶, Auden regresa a la literatura y escribe el poema “The Sea and the Mirror”, que es el poema que se comentará en el próximo capítulo. En el poema se observa la característica principal de su pensamiento, la dualidad, y los antiguos pares en discordia: el yo y el superego, el mundo privado y el público, el proletariado y la burguesía, se transforman en uno sólo: el cuerpo y el espíritu.

⁵⁶ “Auden and Kallman remained intimate friends for the rest of their lives and often lived together, but the relationship became more that of parent and child. They were not lovers again, and Auden’s hope of achieving the mystical union of flesh and spirit he yearned for remained unfulfilled.” (W.H. Auden. The Sea and the Mirror. Arthur Kirsch (ed.) p. xviii)

Capítulo tres:

“The Sea and the Mirror”, 1940-1944

a) Dualidad

En esta tesis se ha escrito que el pensamiento de Auden trabaja mejor sobre dualidades y que los elementos que las conforman (el proletariado y la burguesía, el yo y el superego, el mundo privado y el público, el poeta y el lector) no se excluyen sino que establecen una relación dialéctica tendiente a una síntesis, síntesis que debe pensarse como un esfuerzo hacia la armonía. Creo, sin embargo, que esta idea no ha sido ejemplificada claramente. En el texto “The Public v. the Late Mr. William Butler Yeats” escrito por Auden y publicado en la primavera de 1939 en la revista Partisan Review se observa en detalle esa característica. El poeta imagina un juicio contra Yeats en donde la parte acusadora afirma que Yeats no es un gran poeta. Lo interesante del texto, aparte de que muestra la dualidad del pensamiento de Auden, es que es una continuación de uno de los dilemas que vivió Auden a lo largo de la década de 1930: ¿cómo juzga la posteridad la obra de un poeta? ¿por su importancia estética o su relevancia social? Al final del capítulo anterior, cuando se comentó el poema “In Memory of W.B. Yeats”, se afirmó que tal dilema ya se había solucionado. Sin embargo, parece que la inquietud no estuvo del todo resuelta porque el poeta volvió a escribir sobre el mismo tema y utilizó el mismo ejemplo: la poesía y el papel de Yeats.

Según la parte acusadora Yeats no es un gran poeta por tres razones: su lenguaje no es memorable, el acusado nunca entendió profundamente la época en la que vivió y jamás mostró una simpatía o un conocimiento activo por las ideas progresistas de su tiempo. Las pruebas que se dan para sustentar los alegatos son estas: si Yeats fuera un gran poeta

entonces hubiera podido reconocer el talento de otros poetas, sin embargo su libro The Oxford Book of Modern Verse es una desgracia: los poetas que presenta son sosos. Por otra parte, el poeta aunque dijo simpatizar con los campesinos jamás comprendió ni compartió su estilo de vida: “The deceased had the feudal mentality. He was prepared to admire the poor just as long as they remained poor and deferential”¹ y, peor aún, Yeats no estuvo a la altura de las circunstancias en las que vivió: “For the great struggle of our time to create a juster social order, he felt nothing but the hatred which is born of fear”². El tercer y último alegato es apoyado con la idea de que Yeats fue un cobarde pues evadió su responsabilidad: nunca escuchó ni siguió la tradición que dicta que un cambio social, en donde la equidad es la norma y no la excepción, debe consumarse “by a growing intellectual acceptance of the scientific method and the steady conquest of irrational superstition”³. Su evasión no es únicamente punible por su cobardía sino porque el poeta prefirió escribir poemas de hadas y estudiar magia: “In 1900 he believed in fairies; that was bad enough; but in 1930 we are confronted with the pitiful, the deplorable spectacle of a grown man occupied with the mumbo-jumbo of magic and the nonsense of India”⁴.

Los alegatos y los ejemplos en contra del poeta los ataca la defensa con esta oración sencilla: “Poetry in such a view is the filling up of a social quiz”⁵ y explica que el abogado que acusa a Yeats se equivoca pues comete el mismo error que la sociedad: espera que los poetas den respuesta a todo y resuelvan todo lo que debería resolver el poder político⁶. Aunque el argumento anterior parece distanciar al poeta de la sociedad en realidad no es así

¹ W.H. Auden. “The Public v. the Late Mr. William Butler Yeats”. The English Auden. p. 390

² Id.

³ Id.

⁴ Ibid., p. 391

⁵ Id.

⁶ “To create a united and just society where the former are fostered and the latter cured is the task of the politician, not of the poet.” (Ibid., p. 393)

pues la defensa explica que el talento para escribir poesía “is the power to make personal excitement socially available” y añade: “However false or undemocratic his ideas, his diction shows a continuous evolution towards what one might call the true democratic style”⁷. Lo anterior disculpa la torpeza política de Yeats (y de todos los poetas) y define la tarea principal del poeta: su labor con el lenguaje, esta tarea es tan relevante que Auden iguala las características de un estilo maduro, la fuerza y la claridad, con las virtudes de una democracia: “The social virtues of a real democracy are brotherhood and intelligence, and the parallel linguistic virtues are strength and clarity, virtues which appear ever more clearly through successive volumes by the deceased”⁸.

Entonces, los argumentos de la defensa son: 1) la sociedad se equivoca al pensar al poeta como el hombre que solucionará todos los problemas que aquejan a su generación, 2) la poesía es social pues el poeta, si es bueno, habrá logrado hacer de sus inquietudes privadas un acto público, 3) si el estilo del poeta es único, entonces no importa cuán equivocadas estén sus ideas políticas. En términos generales, la voz de la defensa es la voz de Auden, que se desdice de las ideas que cultivó a lo largo de una década, y como él la defensa centra su argumento en el lenguaje: la fuerza y claridad de éste corren paralelos a la hermandad y a la inteligencia, características de una sociedad verdaderamente democrática. Con este texto Auden finaliza los dilemas entre la vida privada y la pública, el poeta y la sociedad, la poesía al servicio de una causa social. Antes, con su poema “In Memory of W.B. Yeats”, había escrito que la tarea del poeta y de su lenguaje era ofrecer consuelo al lector, ahora (meses después de haber escrito el poema) pensaba el lenguaje como el espejo de las mejores características de una verdadera democracia. Creo que ambas maneras de

⁷ Ibid., p. 393

⁸ Id.

pensar el lenguaje no se contraponen sino que se complementan eficazmente pues comunican su significado con claridad: el lenguaje es el espejo de la democracia y concilia al hombre con la sociedad, al poeta con sus lectores, al mundo privado con el público.

Hay que añadir que ese texto es un ejemplo notable de lo que generalmente hace Auden en sus ensayos: primero divide en dos el problema, argumenta cada una de las partes y luego crea una síntesis. El ejemplo es todavía más rico de comentar porque, entre otras cosas, el poeta fabrica dos personajes: uno personifica a un abogado que acusa, y el otro a un abogado que defiende. Estas características hacen pensar en la posibilidad de que Auden haya coqueteado con la alegoría, le haya hecho un guiño para poder incluirla en su repertorio de herramientas literarias. Y es que la estructura del texto puede explicarse mejor cuando se le observa desde las mejores definiciones de alegoría que se dieron en el capítulo uno de esta tesis: “Allegory is a form of rethoric, a device for making the abstract concrete”⁹ o “If you are hesitating between an angry retort and a soft answer, you can express your state of mind by inventing a person called *Ira* with a torch and letting her contend with another invented person called *Patienta*. This is allegory”.¹⁰ El texto que se comenta de Auden cumple con ambas condiciones: al personalizar ambos argumentos los hace concretos, y al bautizarlos y darles funciones específicas los convierte en fuerzas antagónicas, fuerzas que tendrán que dialogar para llegar a un acuerdo. Hay que seguir abordando el tema de la alegoría y decidir si ésta existe en la obra que escribió Auden en Nueva York o no.

⁹ W.H. Auden. “Introduction”. Poets of the English Language. John Blair. Op. Cit., p. 75

¹⁰ C.S. Lewis. Op. Cit., p. 60

b) La tempestad I

La dualidad es una característica prominente del intelecto de Auden y alimenta todas las áreas de su imaginación, su presencia, a veces tenue otras más nítida, se aprecia en sus poemas, en sus ensayos y en sus conferencias. La fuerza y la razón de este mecanismo se observa plenamente en su poema “The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare’s *The Tempest*”; sin embargo, como anuncia su título, este poema no puede leerse aisladamente, su lectura debe, por fuerza, ser acompañada por la lectura de la obra de Shakespeare. Esta condición se debe cumplir porque la obra de teatro irradia sobre el poema su complejidad pero, asimismo, el poema irradia su propia complejidad sobre la obra de teatro. Cuando se afirma que ambos textos se irradian su fuerza no se quiere decir que uno dependa del otro, es perfectamente posible leerlos por separado y disfrutarlos con intensidad, sin embargo, una vez que se leen como textos trenzados entonces el binomio “The Tempest”-“The Sea and the Mirror” adquiere una tensión inteligente, tensión que es familiar a todos los otros binomios que aparecen en la obra de Auden.

Auden probablemente se sintió identificado con la obra de Shakespeare debido a que “The Tempest” se yergue sobre una estructura que permite los binomios entre los personajes, binomios que son el resultado de las relaciones de simpatía y antipatía que el dramaturgo tejió con hilo invisible. El ejemplo más obvio de los binomios que se complementan es el de Ferdinand y Miranda; y quizá la pareja más opuesta es la de Ariel y Caliban. El mecanismo, sin embargo, es más sutil de lo que parece: Ferdinand es contrario a Miranda en tanto que es hombre pero esta diferencia es la que permite la unión sentimental y, por extensión, la continuidad de la estirpe; Caliban es diferente a Ariel pues representa el cuerpo y sus necesidades, mientras que el otro representa al espíritu. Sin embargo, entre estos dos hay varios puntos de unión, por ejemplo, ambos dependen de

Prospero, ambos desean ser libres y, en buena medida, los dos hacen que se ponga en marcha el mecanismo de la obra. Ariel y Caliban, Miranda y Ferdinand son parejas antagónicas y complementarias a un mismo tiempo y, sin embargo, dependen de Prospero. Éste, a su vez, también tiene quien lo complementa, Sycorax, la madre de Caliban. A diferencia de Prospero, Sycorax no interviene en la obra, se sabe de ella por lo que su hijo y Prospero cuentan pero nada más. La sólida presencia de Prospero se equilibra por la sólida y ausente presencia de Sycorax. Ella no interviene para que los sucesos de la obra se lleven a cabo y, no obstante, ellos se realizan sobre su isla, en su territorio.

Hay que considerar, sin embargo, que un esquema en donde un sólo personaje (Ferdinand, por ejemplo) se complementa con otro de los personajes únicamente (Miranda) resultaría mecánico y aburrido; lo que hace Shakespeare es complicar ese esquema y, no en pocas ocasiones, crea parodias de las primeras parejas. Por ejemplo, la pareja de Ferdinand y Miranda recibe otra lectura cuando se sabe que Caliban intentó violar a Miranda. Aunque el contraste puede mover a risa, Shakespeare controla esa reacción del público al darle a Caliban un parlamento inteligente: “Would’ t had been done! / Thou didst prevent me; I had peopled else / The isle with Calibans” (I.ii.351) Estos versos parecen la extensión del cinismo y de la lujuria de Caliban, sin embargo, lo que está enunciando Caliban es el método para recuperar su isla, que heredó de su madre y que aún conservaría si Prospero no se la hubiera arrebatado: poblarla con “Calibans”. De este modo, la pareja Ferdinand-Miranda encuentra su parodia con Miranda-Caliban pero el juego no termina allí. Shakespeare hace que Ferdinand sea la pareja de Caliban en más de un sentido. Ya se expuso que Caliban también pretendió sexualmente a Miranda y esto, desde luego, lo coloca al lado de Ferdinand, pero hay otro aspecto que los hace pareja: Shakespeare obliga a Caliban a servirlo y entre sus tareas está la de acarrear leña: “There’s wood enough

within” (I.ii.314) dice Caliban; y a Ferdinand, Prospero le impone una tarea similar: “I must remove / Some thousands of these logs and pile them up,” (III.i.9). La diferencia es que Caliban debe recolectar leña porque esa es su tarea, una tarea que no obtendrá recompensa, Ferdinand en cambio espera que sus esfuerzos lo hagan digno de Miranda ante los ojos de Prospero.

Las parejas: Sycorax-Prospero, Miranda-Caliban, Ferdinand-Caliban, Miranda-Ferdinand, Sycorax-Caliban, y Prospero-Miranda son apenas la muestra de un tejido muy amplio y complejo. Otra de las partes de ese tejido es el fascinante asombro que experimentan todos los personajes, salvo Prospero y Ariel (porque son quienes organizan las acciones de la obra), y uno de los que da voz a su asombro con entusiasmo y misterio es Gonzalo: “All torment, trouble, wonder, and amazement / Inhabits here.” (V.i.104-105) y otro es Alonso: “These are not natural events; they strengthen / From strange to stranger” (V.i.227-228). Y es verdad: los sucesos que ocurren durante la obra, en la isla y sobre el escenario, se van enrareciendo. Por ejemplo, Gonzalo se maravilla de que su ropa, y la de sus acompañantes, esté sin maltratar: “That our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold, notwithstanding, their freshness and glosses, being rather new-dyed than stained with salt water.” (II.i.64-67) El contramaestre, intrigado por la reaparición del barco, exclama: “We were awaked; straightway at liberty; / Where we, in all our trim, freshly beheld / Our royal, good, and gallant ship” (V.i. 229-239) Caliban, a pesar de estar familiarizado con los ruidos de la isla, no acaba de maravillarse: “the isle is full of noises, / Sounds and sweet airs that give delight and hurt not.” (III.i.140-141) Cuando Alonso recupera a su hijo, maravillado e incrédulo dice: “If this prove a vision of the Island, one dear son / Shall I twice lose.” a lo que Sebastian responde: “A most high miracle!” (V.i. 175-177) Ferdinand, sorprendido por la belleza de Miranda, lo único que a tina a decir es:

“Most sure, the goddess / On whom these airs attend!” Miranda, por su parte, considera que Ferdinand es “a thing divine” (I.ii.419). Y lo extraño es que ninguno de ellos cree lo que sus sentidos perciben, todos parecen estar conscientes de que la realidad ha sido alterada, o de que sus sentidos están siendo engañados.

Como se mira, el asombro es el resultado de la confrontación entre realidad y ficción (quizá otro binomio de la obra), pues la estructura que ha logrado el dramaturgo lo permite. A lo largo de la obra, Shakespeare nos hace pensar que la experiencia cotidiana no tiene un ancla que la sujete a la vida de los personajes, ellos experimentan situaciones que son inexplicables con las armas que les ha dado su experiencia diaria. Por ejemplo, Gonzalo se maravilla de que su ropa esté seca y su vida intacta porque en su experiencia el agua moja la ropa y ahoga a los hombres. Alonso desconfía del reencuentro con su hijo porque en su experiencia las tormentas dividen familias y ahogan gente. Ferdinand no puede creer que una mortal sea tan hermosa como Miranda porque en su experiencia la belleza femenina no es tan extrema como la que él contempla. Cuando el conyemaestre, y toda la tripulación, descubre el barco restaurado queda boquiabierto porque en su experiencia los barcos jamás se recuperan. La experiencia de los personajes, su experiencia de la vida cotidiana, entra en conflicto con lo que ellos están percibiendo, y lo que ellos perciben no es otra cosa que lo que Prospero teje: actos de magia o, más prosaico, trucos que sólo pueden realizarse en el teatro. Por ejemplo, si en la vida cotidiana la gente se ahoga, las familias se dividen, los barcos se hunden y el amor es parcial, en la isla de Prospero pasa todo lo contrario: los personajes encuentran lo que necesitan, ya sea amor, un hijo perdido, un barco hundido o, incluso, su propia vida.

Este mecanismo, de pérdida y encuentro, está íntimamente ligado con el primero, en el que un personaje era el complemento y el antagonista de otro. Cualquiera podría suponer

que es la felicidad, y no el mar, lo que está apunto de ahogar a los personajes de Shakespeare. Sin embargo, y para alivio de todos, esto no es así: que Miranda se case con Ferdinand, no borra el hecho de que Prospero y Antonio, su hermano, jamás se reconciliarán. El amor que Miranda siente por Ferdinand hace que los padres de cada uno de ellos se reúnan. Sin embargo, ni todo el amor de Miranda, ni toda la fuerza del perdón harán lo imposible: la reconciliación entre hermanos. La reunión entre Prospero y Alonso es posible porque el rey es inocente, es decir, él no dañó a Prospero. Sin embargo, Prospero no se puede reunir con su hermano porque éste es culpable y, aunque Prospero le concede el perdón, no quiere admitirlo como su hermano: “For you, most wicked sir, whom to call brother / Would even infect my mouth, I do forgive / Thy rankest fault” (V.i.130-132), es decir, para Prospero su hermano es irredimible.

c) La Tempestad II

Parejas que se forman debido a las fuerzas de simpatía y antipatía, un asombro desmesurado, el amor como la fuerza que une a los enamorados y a los padres con sus hijos pero que es insuficiente para otorgar un perdón cabal y profundo al hombre que lastimó y deshonoró la palabra “hermano” son las únicas tres características de The Tempest que importan para esta tesis. La obra de Shakespeare es compleja y ningún ensayo podrá agotar esa complejidad, la obra siempre tendrá la última palabra sobre ella misma. Sin embargo, las características detectadas aquí son suficientes para mostrar los lazos entre la obra del dramaturgo y el poema de Auden. Por alguna razón estas características fueron las que más impactaron en el poeta, no obstante, creo que es conveniente mostrar con más detalle la lectura que hizo de The Tempest. En su libro The Dyer’s Hand hay una sección del ensayo “Balaam and the Ass” dedicada a la obra de Shakespeare. Según el poeta, la obra de teatro

“is concerned with a wrong done, repentance, penance and reconciliation; but [...] in *The Tempest* both the repentance of the guilt and the pardon of the injured seems more formal than real.”¹¹ Lo que hay que guardar en la memoria es que la obra de Shakespeare, aunque unida en tono y estructura a los romances de la última etapa de su producción, no participa de la visión en la que el amor es una fuerza avasalladora que permite el perdón total. En The Tempest el perdón es parcial y la reunión de los enemigos existe porque es un requerimiento formal del género, es decir, al dramaturgo le interesa cumplir con el género y al mismo tiempo se desmarca de él. El perdón total, parece ser la tesis de The Tempest, sólo es posible porque el género del romance así lo requiere y no porque entre los hombres se ofrezca y se acepte efectivamente.

En el mismo ensayo se lee este párrafo:

As a biological organism Man is a natural creature subject to the necessities of nature; as a being with consciousness and will, he is at the same time a historical person with the freedom of spirit. *The Tempest* seems to me a Manichean work, not because it shows the relation of Nature and Spirit as one of conflict and hostility, which in fallen man it is, but because it puts the blame for this upon Nature and makes the Spirit innocent.¹²

La cita es material incandescente: el poeta afirma que el hombre es, al mismo tiempo, un organismo sujeto a las necesidades de la naturaleza y un ser con conciencia y voluntad. La visión de Auden define al hombre, básicamente, como un ser dual y dividido: las necesidades del cuerpo conviven, o intentan hacerlo, con la voluntad y la conciencia. Debido a que el hombre tiene conciencia y voluntad es que habita en la historia, es que influye en ella y es arrastrado por su transcurrir. La otra sección de la cita agrupa y reafirma la idea previa del poeta: si el hombre está sujeto a las necesidades de la naturaleza es porque tiene un cuerpo, y si el hombre tiene voluntad y conciencia es porque tiene un

¹¹ W.H. Auden. “Balaam and his Ass”. The Dyer’s Hand. p. 128

¹² Ibid., p. 130.

espíritu. Esta dualidad es una que se alimenta de la pugna que las dos partes sostienen, y su relación no es amable ni tersa sino hostil y conflictiva. Esta característica del hombre, afirma Auden, es inherente a su condición pues el hombre es un ser caído. La idea es religiosa y como tal lleva a pensar en una solución en donde las palabras tengan también ese tono, y la primera que viene a la cabeza es “redención” ¿cómo se puede redimir el hombre? ¿logrando la armonía entre el cuerpo y el espíritu? La cita termina cuando el poeta afirma que The Tempest es maniquea porque el dramaturgo culpa al cuerpo y hace inocente al espíritu.

Algunos críticos han señalado que la lectura del poeta está equivocada, sin embargo, su lectura es útil para esta tesis porque ayuda a entender su apego a la obra de Shakespeare. Además prepara el camino para la siguiente afirmación: “Over against Caliban, the embodiment of the natural, stands the invisible spirit of imagination, Ariel”¹³, en donde el poeta claramente señala que Caliban y Ariel encarnan las dos partes que componen al hombre: la naturaleza y la imaginación o, en otras palabras, el cuerpo y el espíritu, respectivamente. ¿Sería muy descabellado pensar que Auden lee a estos dos personajes como alegorías? En la introducción escrita a la edición crítica de “The Sea and the Mirror”, Arthur Kirsch recuerda que en uno de los borradores del poema el poeta dibujó un diagrama¹⁴ en el que colocó a “Prospero (ego) in the World of Existence between the worlds of Actuality (or Immediacy) and of Possibility, the former represented by the Sea (Nature) and Caliban (Life), the latter by the Mirror (Art) and Ariel (Spirit).”¹⁵ También en esa introducción se ofrecen fragmentos de las cartas que Auden escribió a Christopher

¹³ Ibid., p. 130

¹⁴ Este diagrama deriva de un tabla que Auden preparó para su curso en la Universidad de Swarthmore. En ella el poeta detalló todas las dualidades que alimentan su poema “The Sea and the Mirror”.

¹⁵ W.H. Auden. The Sea and the Mirror. p. xxii

Isherwood y en ellas presenta a “Caliban (The Prick) as the representative of Nature and Ariel as the representative of Spirit. It’s OK to say that Ariel is Chester [Kallaman], but Chester is also Caliban, ‘das lebendigste’, ie Ariel is Caliban seen in the mirror”.¹⁶ De acuerdo a estas dos citas, Caliban es el representante del cuerpo y Ariel es el representante del espíritu y ambos son Chester Kallman: como cuerpo y espíritu conviven en una sola persona entonces Ariel es Caliban viéndose en el espejo. Una y otra vez, el poeta repite la misma idea: el hombre es dual y las partes que lo componen son el cuerpo y el espíritu, pero lo que varió en estas citas es que Ariel es el reflejo de Caliban y el espejo es el intermediario para que ambos se reconozcan. Esta variación hace pensar en la cita anterior en donde el espejo es pensado como el arte; si esto es así entonces ¿no es el arte el que permite que Ariel se reconozca en Caliban y éste en aquél? ¿deberíamos pensar, entonces, que el arte será lo que permita una unión, una relación armónica entre la naturaleza y el espíritu?

Esta última inquietud se explora en mayor detalle en apartados posteriores. Por lo pronto hay que añadir que otra de las razones por las que el poeta pudo haberse sentido cercano a “The Tempest” es expuesta por Kirsch: “When he [Auden] wrote that ‘The Sea and the Mirror’ was his Art of Poetry, ‘in the same way’ he believed *The Tempest* to be Shakespeare’s, he added, ‘ie I am attempting something which in a way is absurd, to show in a work of art, the limitations of art.’”¹⁷ Es particularmente interesante observar que Auden escribe su poema entre otras razones para exponer su poética y ésta, hasta donde se puede observar por ahora, tiene dos ejes principales: la reconciliación y, paradójicamente, mostrar las limitaciones del arte. ¿A qué limitaciones se refiere Auden? Quizá la respuesta se

¹⁶ *Ibid.*, p. xviii

¹⁷ *Ibid.*, p. vi

encuentre en la conferencia que el poeta dio sobre “The Tempest” en la New School for Social Research en 1947: “What can magic do? It can give people an experience, but it cannot dictate the use they make of that experience [...] art thus cannot transform men”¹⁸

Una de las limitaciones del arte es que no puede modificar la naturaleza del hombre, sin embargo, según el poeta, está en la naturaleza del arte dar placer: “But in order to continue to exist in any form, art must be giving pleasure”.¹⁹

Entonces, de acuerdo al poeta la poesía no transforma al hombre, debe entretener, pero sobre todo y no hay que olvidarlo: el arte es frívolo²⁰. A estas tres ideas hay que sumar una más, la que escribió el poeta y que recogió Arthur Kirsch: “Auden told friends that ‘The Sea and the Mirror’ was ‘really about the Christian conception of art’”²¹

Tentativamente se puede decir que el poema de Auden apunta hacia una dirección muy clara: si la reconciliación parece imposible en la vida cotidiana es porque ella no se gesta desde y en la religión. En la medida en la que el poema avanza su textura cambia, palabras como “miracle”, “holy”, “One”, “Word” aparecen paulatinamente y adquieren sentido, van pesando más hasta que el poema descubre el misterio de la reconciliación: la piedad, y por extensión el perdón. Con esta idea es con la que acaba el poema y uno puede pensar que cuando Auden afirma que su texto es realmente sobre la concepción del arte desde el punto de vista cristiano está considerando al arte como un trabajo que funciona a través de contrarios para finalmente llegar a una síntesis; un trabajo cuya estructura es ascendente: va de un estado de confusión espiritual a uno de tranquilidad. Sin embargo, aunque la

¹⁸ W.H. Auden. Lectures on Shakespeare. p. 306

¹⁹ Ibid., p. 319

²⁰ “I find Shakespeare particularly appealing in his attitude towards his work. [...] To be able to devote one’s life to art without forgetting that **art is frivolous** is a tremendous achievement of personal character” (W.H. Auden. Lectures on Shakespeare. p. 319)

²¹ Arthur Kirsch (ed.). The Sea and the Mirror. p. vi

conclusión anterior tiene un tono serio y de descubrimiento rotundo, no hay que olvidar que ella convive con la idea de que el arte es frívolo, Auden no nos deja olvidarlo.

d) Caliban en “The Sea and The Mirror”

“The Sea and the Mirror” es un poema largo dividido en tres partes: en la primera se despiden Ariel y Prospero, en la segunda se oyen las voces de toda la tripulación y en la tercera se escucha a Caliban. Como se dijo en la introducción de esta tesis, debido a que uno de los ejes de este trabajo es la reconciliación y debido a que ese eje llega a su punto más problemático y culminante en el discurso de Caliban, es que se tomó la decisión de sólo comentar esa sección, que ocupa la mayor parte del poema. Hay que añadir que el discurso de Caliban está escrito en prosa y que el poeta nos hace pensar que se da tras bambalinas: una vez que la obra de Shakespeare terminó, una vez que el público se ha retirado del teatro es que Caliban ofrece su largo y complejo discurso. Esta complejidad es doble: por una parte se debe a su estilo (según Auden la prosa con la que escribió la parte de Caliban es un pastiche del estilo del escritor Henry James²²) y por el otro a sus temas. Estilo y temas están profundamente trenzados y profundamente arraigados al corazón del texto, y aunque uno depende del otro es necesario aclarar que lo que se tomó más en cuenta son los temas, di prioridad a la exploración temática más que al análisis estilístico.

El lenguaje del poema dificulta al lector su acercamiento y la exploración temática se vuelve una constante batalla en donde lo único que parece repetirse es la incertidumbre: ¿esto que entiendo será correcto? Afortunadamente el poeta escribió una carta a su amigo Isherwood en la que detalló las secciones en las que se puede dividir el discurso de Caliban:

²² “What I was looking for was, therefore, (a) A freak ‘original’ style (Caliban’s contribution), (b) a style as ‘spiritual’, as far removed from Nature, as possible (Ariel’s contribution) and James seems to fit the bill exactly” (W.H. Auden. The Sea and the Mirror. p. xxxi)

1) Echo of Audience. Art versus life from the spectator's point of view. 2) Address to budding artist (art versus life from the artist's point of view). 3) The flight from God into Nature as immediacy [and] the flight from God into Spirit as possibility Life from the religious point of view. 4) The Flight from God into self-reflection. Art from the religious point of view. 5) The grand opera as provincial co. and conclusion. Reconciliation of art and life in the religious.²³

Aparte de que la cita ayuda a dividir el texto también ayuda a señalar los temas que el poeta discute. En general se puede decir que el arte, el espíritu, la vida y la reconciliación son los temas que le dan una tensión intelectual al poema; sin embargo, descubrir cuales son los temas es la parte sencilla, la difícil es perseguir su desarrollo a lo largo del texto. Parte de la dificultad de esto se debe al modo en el que el poeta los discute, por ejemplo, la vida y el arte son vistos desde dos perspectivas: la del artista y la de los espectadores; después la vida se desliga aparentemente del arte y el poeta la presenta desde dos perspectivas también: la del Espíritu y la del Cuerpo (“The flight from God into Nature [y] The flight from God into Spirit”); finalmente, es vista desde una perspectiva religiosa. Algo similar sucede con el arte, cuando el poeta lo discute lo hace como antes hizo con la vida: abordarlo desde la perspectiva del artista y del público, luego lo deslinda de la vida y lo hace introspectivo: “The flight from God into self-reflection”, y por último también es discutido desde una perspectiva religiosa. Como se observa ambas discusiones terminan argumentando desde la religión, y en este sentido no hay sorpresa en la última afirmación de la cita: “Reconciliation of art and life in the religious”.

¿Se debería tomar en serio la conclusión anterior? ¿se debería pensar que Auden ha triunfado sobre el caos y que ha descubierto el modo de armonizar dos fuerzas tan opuestas y complementarias como el espíritu y el cuerpo, el arte y la vida? Tal vez no. La duda sobre la seriedad de su conclusión existe porque el poeta escogió a Caliban (y no a Ariel) para

²³ *Ibid.*, pp. xxxi-xxxii

darle voz a sus inquietudes. Tal vez son mis prejuicios los que me hacen dudar, tal vez me sentiría más cómodo si la conclusión se ofreciera desde la imaginación y el espíritu en vez de emitirla desde el cuerpo y la naturaleza. Posiblemente, Auden prefirió a Caliban por su desacuerdo con Shakespeare: si el dramaturgo puso la culpa de la desunión entre el alma y el cuerpo sobre los hombros de Caliban entonces el trabajo del poeta se centró en removerla de allí y mostrar que el cuerpo puede ser tan coherente e imaginativo como el espíritu. En este sentido, creo que la conclusión es seria; sin embargo, no se puede pasar por alto el estilo del discurso de Caliban: si en un principio su característica más sobresaliente es su dificultad, dificultad que obliga a tomarlo en serio, también es verdad que con el tiempo esa dificultad se empaña y deja en su lugar la idea de un estilo artificial y rebuscado. ¿Qué gana el poema con esto?

Fundamentalmente una cosa: la ambigüedad que permite discutir el texto desde dos puntos de vista. El primero piensa que Auden escribió el texto para Caliban porque quería mostrar que el cuerpo no es culpable de las tensiones entre el espíritu y el cuerpo sino un elemento que puede propiciar la reconciliación, y así darle una continuidad adecuada y seria a la búsqueda que inició el poeta diez años atrás. El segundo es pensar que el poeta mismo no se toma muy en serio y por eso argumenta sus ideas con la voz de Caliban, una voz que además de restarle importancia a sus ideas sobre la reconciliación enfatiza otra: el arte es frívolo. Creo que escoger uno u otro punto de vista debilitaría al poema mismo y a esta tesis, prefiero pensar en una síntesis: es verdad que Auden quiere que la reconciliación entre el cuerpo y el espíritu sea religiosa pero prefiere escoger a la alegoría del cuerpo, Caliban, y no a la del espíritu, Ariel, porque así la reconciliación es incluyente, cosa que no sucedería si fuese el espíritu quien orquestara la reconciliación porque siempre es él el que se presenta como inocente y al cuerpo lo vuelve culpable. Con esto Auden afina toda una

tradición escolástica. Sin embargo, no hay que olvidar que otra de las cosas que persigue el poeta es la unión entre la vida y el arte, que es otra cara del binomio cuerpo-espíritu, y esta reconciliación es más difícil de sostener desde un punto de vista religioso. Creo que es esta dificultad la que hizo que el poeta escogiera para Caliban un estilo artificial pues, como se dijo hace unas líneas, le resta importancia a sus ideas, es decir, las trivializa y en esa trivialización es que la idea de que el arte es frívolo se cumple exactamente. El poeta no nos permite el olvido de su idea, ni nos hace tomarnos muy en serio nuestro papel de lectores de literatura, ni tomarlo a él muy en serio cuando escribe “Reconciliation of art and life in the religious”.

e) “art versus life from the spectator’s point of view”

De ahora en adelante cada uno de los apartados de este capítulo llevará por título una de las secciones de la cita en donde el poeta le explica a Isherwood la organización del discurso de Caliban. Debo añadir que he citado en extenso el texto de Caliban y como citas que son he respetado su tipografía: las cursivas que aparecen en este y otros apartados no son mías sino que así está editado el poema de Auden. Unas veces las cursivas sólo enfatizan la idea que el poeta quiere remarcar pero otras, como es el caso de esta primera sección, tienen una razón profunda: aquí Caliban habla con una voz que no es la suya sino que es la voz del eco: “[for the present I speak your echo]”²⁴, el eco de las preguntas de los espectadores. La idea es confusa y parece una tomadura de pelo, sin embargo, en el párrafo que sirve de introducción a todo el discurso de Caliban, el poeta hace que su personaje note la molestia de los espectadores y además percibe que ellos quieren hacerle preguntas al dramaturgo. Caliban explica que es él quien responderá por Shakespeare y cínicamente termina diciendo

²⁴ W.H. Auden. *The Sea nad the Mirror*. p. 27

esto: “who else indeed must respond to your bewildered cry, but **its** very echo”²⁵. El énfasis es mío y es necesario tomarlo en cuenta porque lo que responde Caliban a las preguntas del público no se hará con su voz, ni con la de Shakespeare (como había prometido), sino que lo hará precisamente como si él fuera el eco del grito desconcertado de los espectadores.

¿Qué es lo que causa la molestia de los espectadores? Básicamente la incongruencia que existe entre la ficción y la vida. Ellos quisieran que el poder del arte se extendiera sobre la vida cotidiana y tapara sus aburrimientos e hiciera lo mismo que hace sobre el escenario: encantar al público y volver la vida cotidiana una obra de ficción en donde por arte de magia todo funcionara correctamente. La molestia de los espectadores se debe a que el poder del arte sólo opera sobre el escenario y los actores. Y este nuevo conocimiento es lo que hace que ellos le nieguen a Shakespeare la posibilidad de liberarlo. Aquí vale la pena recordar que en el epílogo de “The Tempest”, el dramaturgo pide al público: “As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free.” (V.i.Epilogue.20). Pero los espectadores en el poema de Auden no están para concederle nada a quien, según ellos, los ha engañado y así lo hacen saber: “*Imprisoned, by you, in the mood doubtful, loaded, by you, with distressing embarrassments, we are, we submit, in no position to set anyone free.*”²⁶

Vale la pena resaltar la palabra con la que los espectadores describen su estado de ánimo: “imprisoned”. De acuerdo a los espectadores, el arte los ha aprisionado y desde luego no quieren que el dramaturgo sea liberado, quieren hacerlo compartir su mismo destino. Parece que estar aprisionado es el único beneficio que el público obtuvo de su contacto con la obra de Shakespeare; sin embargo, los espectadores son los responsables de

²⁵ Id.

²⁶ W.H. Auden. “The Sea and The Mirror”. p. 27.

su estado actual por esperar que el arte modifique la vida cotidiana. Ellos aún no comprenden que el arte tiene la única tarea de entretenerlos, y en este sentido “The Tempest” ha cumplido: el público ha sido entretenido. La incomodidad surge cuando el arte poderoso de Shakespeare no alcanza a satisfacer las expectativas de su público, pero algo similar ocurre cuando la vida cotidiana entra al reino del arte. Según Auden, la vida cotidiana se convierte en el “*unrecotered chaos*”²⁷ en cuanto pisa un escenario. En “The Tempest”, se puede decir, el caos y la maldad están representados por tres personajes: Antonio, Caliban y Sycorax. Sin embargo, entre ellos hay una diferencia: Prospero puede controlar a Caliban y a Sycorax, pero no puede controlar a Antonio. La diferencia es interesante porque muestra que los personajes que están más cercanos al reino de la ficción sí pueden sujetarse medianamente a las leyes de ésta, pero el personaje cuyo carácter está más cercano a la vida cotidiana no se sujeta a la ficción, es decir, a la magia de Prospero. Si la magia de Prospero es inútil para llevar a cabo las tareas cotidianas (recolectar leña, por ejemplo), cuanto más inútil será frente a la naturaleza de su hermano Antonio.

Entre la vida y la ficción no hay una convivencia fácil, en cuanto se tocan hay quienes se sienten aprisionados y a otros no se les puede cambiar su naturaleza. Esto, parece, no fue suficiente para dejar claro su argumento y el poeta prefirió enfatizar las divergencias entre la vida y el arte. La primera de ellas tiene que ver con el tiempo: “*that time should never revert to that intransigent element we are so ineluctably and only too familiarly in*”²⁸, luego vienen las leyes morales: “*the moral law should continue to operate so exactly that the timid not only deserve but actually win the fair*”²⁹, y, por último, el lenguaje: “*Must we – it seems oddly that we must – remind you that our existence does not,*

²⁷ Id.

²⁸ Id.

²⁹ Id.

*like hers, enjoy an infinitely indicative mood*³⁰. Este énfasis explica la irritación de los espectadores: el teatro les mostró precisamente lo que ellos no son y lo que no pueden hacer, por ejemplo, en su experiencia el tiempo sí es intransigente, el tímido jamás merecerá a la más bella, y el lenguaje no siempre está en su modo indicativo. Y por extensión se puede decir que ellos no podrán hacer que Miranda duerma sólo porque levanten una mano, jamás podrán organizar una tormenta y luego reunir a los náufragos, y mucho menos podrán salvar a Ariel del castigo que le impuso Sycorax. Nada de esto se puede hacer afuera del teatro pero, por omnipotente que parezca, el teatro también tiene sus límites, recuérdese lo que Prospero no puede hacer.

En uno de los párrafos finales de esta sección del parlamento de Caliban, él transporta las virtudes del teatro (la reconciliación entre los opuestos, el triunfo de la esperanza, la facilidad de hacer pasar el tiempo con rapidez o lentitud) hacia la imaginación de cada individuo. El argumento sostiene que es en la imaginación que, por fuerza, se empieza a construir la idea de un todo: *“Of course these several private regions must together comprise one public whole”*³¹. La posibilidad de que esto se logre con éxito recae en el poder que tiene la imaginación, ella es la que ofrece la oportunidad de decidir *“which hill it would be romantic to fly away over or what sea it would be exciting to run away to”*³², pero que la imaginación facilite tomar decisiones no evita que los espectadores, y los lectores de Shakespeare y de Auden, compartan *“the candid glare of the same commercial hope by day, and the soft refulgence of the same erotic nostalgia by night”*³³. Ambas posiciones lejos de excluirse y de ser irreconciliables forman un todo. Si alguna de ellas

³⁰ *Ibid.*, pp. 30-31

³¹ *Ibid.*, p. 32

³² *Id.*

³³ *Id.*

faltara, entonces “*the Whole would have no importance and its Day and Night no interest.*”³⁴

Luego de que Auden presenta la discordia entre la vida y el arte, ensaya una reconciliación. Ésta, sin embargo, es enclenque pues no se construye sobre el perdón y la caridad, sino a partir del sentido común. La caída de esta reconciliación se debe a un temor de los espectadores: “*Is it possible that, not content with inveigling Caliban into Ariel’s kingdom, you have also let loose Ariel in Caliban’s?*”³⁵ La pregunta parece inocente pero, en realidad, señala la posibilidad de un caos. El caos ya no ocurriría por la intromisión de Caliban en el mundo de Ariel, que no es otra cosa que la intromisión de la vida cotidiana en el mundo del arte, sino viceversa, y este tipo de caos parece menos controlable, pues si Ariel entrara al reino de Caliban, entonces el caos tendría matices domésticos, casi de comedia: “*We want no Ariel here, breaking down our picket fences in the name of fraternity, seducing our wives in the name of romance, and robbing us of our sacred pecuniary deposits in the name of justice.*”³⁶ La razón que tienen los espectadores para sospechar que ese caos sería devastador es que, después de todo, ese es el caos cotidiano, el que ellos conocen y ante el que son impotentes. Sin embargo, hay una cosa peor que los temores del público y es la posibilidad real del “*damage which the poetic would inflict if it ever succeeded in intruding upon the real*”³⁷. Esta idea la explicó Auden en su libro The Dyer’s Hand: “A society which was really like a good poem, embodying the aesthetic virtues of beauty, order, economy and subordination of detail to the whole, would be a nightmare of horror.”³⁸

³⁴ Ibid., p. 33.

³⁵ Ibid., p. 35.

³⁶ Id.

³⁷ Id.

³⁸ W.H. Auden. The Dyer’s Hand. p. 85

f) “Address to budding artist (art versus life from the artist’s point of view)”

En esta parte, Caliban deja de ser la personificación del eco de las preguntas del público y vuelve a ser él mismo: “(let me cease to play your echo and return to my officially natural role)”³⁹, momentáneamente. Es necesario observar estos cambios de personalidad porque sutilmente apuntan el carácter imaginativo y juguetón del personaje, de algún modo lo que hace el poeta con él es subirlo de categoría: de haber sido en “The Tempest” sólo la personificación tosca del cuerpo y de haber estado gobernado sólo por sus necesidades, ahora en “The Sea and the Mirror” lo vemos apto para personificar con humor la irritación del público, interpretar sus preguntas y responderlas coherentemente. La primera parte del discurso de Caliban no es la única en la que él da voz a otra persona o personas que no sean él, en esta segunda sección utiliza la voz de Shakespeare para aleccionar a un artista joven, un muchacho que apenas ha descubierto el arte y desea explorarlo. Sin embargo, antes de continuar es necesario volver un momento a la sección anterior y releer lo que sigue: “*You yourself, we seem to remember, have spoken of the conjured spectacle as ‘a mirror held up to nature’, a phrase [...] indicative at least of one aspect of the relation between the real and the imagined*”⁴⁰. Esta cita es necesaria porque enlaza la sección que se acaba de comentar con la que ahora se discute, ayuda a entender el título del poema, intensifica la relación tensa entre ficción y realidad, y además tiene en su corazón otra cita: “*‘a mirror held up to nature’*”.

En el apartado anterior se observó que la discusión más fuerte era la insatisfacción de los espectadores al notar que la ficción no modificó su vida cotidiana, en esta sección la

³⁹ W.H. Auden. The Sea and The Mirror. p. 35

⁴⁰ Ibid., p. 33

rivalidad continua pero ahora los términos en pugna son: “*the real and the imagined*”. Además, si antes Caliban prestó su voz a los espectadores para que reclamaran a Shakespeare, ahora Caliban presta su voz al dramaturgo para que aleccione a un artista en ciernes. De este modo, creando estos malabares de personalidad (incluso los términos parecen haber sufrido un cambio de vestuario: la ficción se presenta como lo imaginado, la vida cotidiana como lo real) es como Auden crea una continuidad entre la primera parte del parlamento y la segunda. En el fondo, tal continuidad también es posible porque lo que le interesa al poeta aún está por suceder. Y parte de lo que le interesa es averiguar la naturaleza real del arte. Así que cuando Caliban, con la personalidad de los espectadores, dice a Shakespeare: “*You yourself, we seem, to remember, have spoken of the conjured spectacle as ‘a mirror held up to nature’*” esboza una explicación coherente de lo que es el arte. Sin embargo, parece que el arte sólo puede ser explicado desde el arte mismo porque Caliban está citando a Shakespeare. “a mirror help up tu nature” lo dice Hamlet cuando alecciona a los actores:

For anything so o’erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as ‘twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of time his form and pressure.

(III.ii.20-25)

El arte, según la exposición de Caliban, es “*the conjured spectacle*” y su función es “to hold, as ‘twere, the mirror up to nature” de tal modo que el resultado sea “to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of time his form and pressure.” Sin embargo, así como el arte es el espejo frente a la naturaleza así también es el espejo frente al artista.

Cuando en la primera parte el público increpó al artista la pugna fue áspera porque sacó a la luz una insatisfacción; ahora que la pugna es entre el artista y su don entonces se establece una diferencia: antes la discordia era pública, ahora es privada y por lo tanto más agria. Por otra parte, en la primera sección, el espejo fue el instrumento adecuado para explicar el arte: él imita a la naturaleza⁴¹, y en esta sección el espejo resulta ser el instrumento que fatalmente le enseña al artista lo que realmente es:

transfixed with horror at seeing reflected there, not what you had always expected to see, a conqueror smiling at a conqueror [...] but a gibbering fist-clenched creature with which you are all too unfamiliar, for this is the first time indeed that you have met the only subject that you have [...] the all too solid flesh you must acknowledge as your own⁴²

Shakespeare, en la voz de Caliban, dice al artista en ciernes lo que sucede luego de que la luna de miel entre el don y el artista se acaba. Ahora el artista tiene que vérselas consigo mismo y tiene que aceptar, como antes aceptaron los espectadores, que en la vida cotidiana o mejor que el cuerpo con el que transcurrimos la vida cotidiana no es susceptible de ningún tipo de magia. Él no cambia porque así lo requiera una obra de teatro y todavía más cruel: el arte nos revela que el único tema que nos es dado es, precisamente, nosotros mismos. El desencuentro es desagradable y se pone peor, tanto que en un momento el artista en ciernes le pide a su don que se vaya: “Collecting all your strength for the

⁴¹ En este punto es cuando se aclara el título del poema de Auden. El espejo y el mar son elementos cuya superficie tiene la característica de reflejar el objeto que esté sobre o enfrente de ella. El mar es parte de la naturaleza y el espejo es el artefacto que el artista crea para poder reflejar al mar, para poder imitarlo. Por otro lado, el título alude al problema que el poema aborda constantemente, la relación entre naturaleza y arte, realidad y ficción, cuerpo y espíritu y, al mismo tiempo, los hace convivir pues la conjunción “y” no excluye a ninguno de los elementos de la frase. Sin embargo, el título no revela el método por el que el poeta hace que su convivencia sea armónica.

⁴² Lo interesante de este fragmento es que Caliban se está, por decirlo de algún modo, autocitando. Cuando él dice “you have met the only subject that you have” crea un reflejo con lo que él dice en “The Tempest”: “For I am all the subjects that you have, / Which was first my own king” (I.ii.341-342) El argumento en uno y otro fragmento difiere. En Shakespeare el “subject” tiene un significado político mientras que en Auden es el único tema digno de escribir. Al mismo tiempo, cuando Caliban dice: “the all too solid flesh you must acknowledge as your own”, trivializa la solemnidad con la que Hamlet expresa: “O that this too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into dew!” (I.ii.129-130).

distasteful task, you finally manage to stammer [...] ‘You are free. Good-bye’”⁴³, sin embargo, éste desobedece y prefiere quedarse: “but to your dismay He [...] now refuses to budge.”⁴⁴ La intensidad de la desobediencia no se entiende hasta que se contrasta con lo que sucede entre Prospero y Ariel. Las palabras que Auden escribe para que Prospero despida a Ariel son similares a las que escribe para el artista en ciernes: “‘You are free. Good-bye.’”⁴⁵ Sin embargo, la actitud de Prospero hacia Ariel es diferente a la del joven: Prospero no despide a Ariel por despecho⁴⁶, sino porque desea morir y la presencia de Ariel haría imposible que su deseo se cumpliera.

Prospero quiere morir porque está cansado y porque todo lo ha visto a través de los ojos de Ariel. Éste, por ejemplo, le hizo entender la naturaleza del arte: “knows what magic is; - the power to enchant / That comes from disillusion.” y, por extraño que parezca, hizo que Prospero llegara a la misma conclusión a la que llegó Caliban: “we have only to learn to sit still and give no orders, / To make you offer us your echo and your mirror”⁴⁷. Ambas citas funcionan como respuestas a la pregunta ¿qué es el arte y en donde reside su poder? El poder del arte proviene de la desilusión y su credibilidad se sostiene por la energía del encantamiento que logre y éste a su vez sólo es posible si el espejo refleja nítidamente la naturaleza. Esta última idea es lo que le da el tono melancólico a la elegía que Auden escribe para Prospero, pues nada es más melancólico que reconocer el truco que hay detrás

⁴³W.H. Auden. Op cit., pp. 38-39.

⁴⁴Id.

⁴⁵*Cfr.* “Prospero to Ariel”. The Mirror and the Sea. pp. 5-12.

⁴⁶ Despecho es una palabra que se utiliza para las fallidas relaciones de amor. En este sentido hay que notar que Auden describe la relación entre el artista joven y su don como la historia de un matrimonio. Primero, todo fluye dulcemente: “Anyway, the partnership is a brilliant success. On you go together to ever greater and faster triumphs”, luego la relación se hace agria y desconcertante: “He who has always hitherto so immediately and recklessly taken your slightest hint says gauchely ‘No’”, para después, como queda expuesto en el cuerpo del ensayo, exigir la ruptura.

⁴⁷ *Cfr.* “The Sea and The Mirror” p. 33.

de un encantamiento. La melancolía se hace dramática cuando se lee: “I am that I am”⁴⁸, pues a través de esa oración es que Prospero se humaniza, es decir, deja de ser un personaje sobre el escenario y se convierte en un hombre que presiente sus límites. Uno de ellos es, como él mismo lo declara, su sujeción a las leyes físicas y temporales:

And now, in my old age, I wake, and this journey really exists,
 And I have actually to take it, inch by inch,
 Alone and on foot, without a cent in my pocket,
 Through a universe where time is not foreshortened,
 No animals talk, and there is neither floating nor flying.⁴⁹

La conciencia de Prospero recuerda la que el público tuvo en la primera sección del parlamento de Caliban: “*that time should never revert to that intransigent element we are so ineluctably and only too familiarly in*”, sólo que en el caso del público la conciencia los lleva a una insatisfacción: ellos han notado que en el mundo cotidiano las horas pasan a una velocidad constante mientras que en el teatro las horas pasan rápido o lento, según los requerimientos de la obra. Prospero, por su parte, ya humanizado, a punto de que Ariel lo abandone, reconoce el tiempo, entiende que él, como todo ser humano, está sujeto a las leyes del tiempo y que en el mundo no hay animales que hablen y uno no puede volar o flotar en el aire. Prospero, a diferencia de los espectadores, no se encuentra lastimado por ese conocimiento. Él entiende el tiempo y ve en él su último liberador pues, ya sin Ariel, “at last I can really believe I shall die.”⁵⁰

Así como entre Prospero y Caliban existen conclusiones similares, así hay diferencias entre Prospero y el artista joven. La más llamativa es, obviamente, el motivo por el que ambos se despiden de Ariel. Prospero lo hace porque quiere morir, el joven

⁴⁸ W.H. Auden. *The Sea and the Mirror*. p. 6

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 10-11

⁵⁰ *Ibid.*, p. 5

artista porque quiere recuperar la calma que, por lo demás, jamás recuperará. En este sentido la despedida de Prospero es melancólica. Auden, a través de Caliban, da dos detalles más para que uno termine de entender las diferencias entre Prospero y el joven. Caliban dice: “for this is the first time indeed that you have met the only subject that you have” y pareciera que se refiere a la figura que desde el espejo mueve un puño hacia el artista joven, pero no es así, a lo que Caliban se refiere es al artista, “who is not a dream amenable to magic but the all too solid flesh you must acknowledge as you;” y, sin embargo, esta afirmación tiene sus matices, pues, después del punto y coma, se aclara nítidamente a quien es a quien el artista enfrenta en el espejo y quién es su único *subject*: “at last you have come face to face with me”. El fracaso del artista se resume así: él no entendió, nunca, que si Ariel existía tenía, por fuerza, que existir Caliban; y si aceptaba gustoso la presencia de Ariel, debió hacer lo mismo con Caliban. Prospero, por su parte, acepta, en los dos textos (The Tempest y “The Sea and The Mirror”) su responsabilidad por Caliban: “this thing of darkness I / Acknowledge as mine.” (V.i.275-276) y “But Caliban remains my imprevius disgrace. / We did it, Ariel, between us”⁵¹, respectivamente. El fracaso del artista joven repercute, obviamente, en su arte: él no pudo crear una síntesis, él no reconcilió los opuestos.

g) “Life from the religious point of view” y “Art from the religious point of view”

Las dos secciones anteriores han mostrado la imposibilidad de que los opuestos se reúnan, y esto se repite en las dos secciones que se comentan en este apartado. La diferencia es que en los apartados “d” y “e” el fracaso ocurría en la vida ordinaria y laica, mientras que aquí el fracaso ocurre desde la religión. En la primera sección, “Life from the religious point of

⁵¹ Ibid., pp. 8-9

view”, Auden hace que Caliban empiece a usar palabras que ayudan a crear una atmósfera religiosa. Por ejemplo, “miracle”: “for everything that happened was a miracle”⁵²; “holy”: “you will never have the same opportunity of learning about *all* the holy delectable spots of current or historic interest”⁵³; y “One”: “O take us home with you, strong and swelling One”⁵⁴. Por sí mismas quizá estas palabras no prueben nada, pero todas ellas están inmersas en una estructura que hace pensar en una plegaria. Tal estructura se empieza a vislumbrar cuando se lee: “‘Release us’ you will beg”⁵⁵ y se hace perfectamente nítida cuando se llega a: “O take us home with you, strong and swelling One” pues, ya en este punto, es imposible ignorar que en el texto cohabitan dos voces: la que pide y la que escucha.

Quien pide son los mismos espectadores que aparecieron en la primera sección del discurso de Caliban, sólo que ahora reciben la nomenclatura de “specimens of the general popular type”⁵⁶; el que escucha, sin embargo, es un poco más complicado de dilucidar porque a primera vista es obvio que se trata de Caliban pero, como sucede en las secciones previas de su discurso, él toma las características de otro personaje y responde las peticiones del público. En este caso el personaje que Caliban personifica es Ariel: “I turn to and address on behalf of Ariel and myself”⁵⁷. Aunque se ha identificado a Ariel como el receptor de la plegaria, quien la emite no logra entender que es a Ariel a quien se dirige y, entonces, le da distintos nombres, por ejemplo, “Carry me back, Master”⁵⁸; “Pity me, Capitan”⁵⁹; “Look, Uncle, look”⁶⁰; y “O Cupid, Cupid”⁶¹. Cada uno de estos nombres

⁵² *Ibid.*, p. 41

⁵³ *Ibid.*, p. 43

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45

⁵⁵ *Ibid.*, p. 44

⁵⁶ *Ibid.*, p. 41

⁵⁷ *Ibid.*, p. 40

⁵⁸ *Ibid.*, p. 44

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Id.*

complica la personalidad del receptor pero enriquece el juego de personalidades que existe, y se ha hecho notar, en el poema de Auden.

Si la personalidad del receptor es ambigua, no así el sentido de la plegaria, pues quienes la emiten tienen una sola petición: “release us from our minor roles.”⁶² y tienen también un deseo claro, quieren que el arte los transporte hacia su infancia: “Carry me back, Master; to the cathedral town where the canons run through the water meadows with butterfly nets and the old women keep sweet-shops in the cobbled side streets”⁶³, a su adolescencia: “or back to the upland mill town [...] with its grope-movie and its poolroom lit by gas”⁶⁴, incluso a su madurez: “carry me back to the days before my wife put on weight”⁶⁵; a cualquier época de su vida con tal de que sea diferente de la que viven en ese momento. La desesperación por huir del presente se hace más aguda cuando los espectadores se sinceran y ofrecen sus razones: “We have never felt really well in this climate of distinct ideas; we have never been able to follow the regulations properly; Business, Science, Religion, Art, and all the other fictitious immortal persons who matter here have, frankly, not been very kind. We’re so tired, the rewarding soup is stone cold”⁶⁶.

La afirmación anterior es dura pues lo que señala es el fracaso, ante la vida, de los individuos comunes y corrientes. Ellos han notado, luego de una función de teatro, que las cuatro actividades (los negocios, la ciencia, la religión y el arte) que darían significado y consuelo a los hombres se han portado descortésmente. Los hombres se encuentran desolados y la sensación de fracaso se incrementa hacia el final de la plegaria: “the fluctuating arabesques of sound, the continuous eruption of colours and scents, the whole

⁶¹ Ibid., p. 45

⁶² Ibid., p. 44

⁶³ Id.

⁶⁴ Id.

⁶⁵ Id.

⁶⁶ Ibid., p. 45

rich incoherence of a nature made up of gaps and asymmetrical events plead beautiful and bravely for our undistress”⁶⁷. Auden hace que el fracaso se presente paulatinamente: primero hay una petición al arte (llévanos a cualquier etapa de nuestra vida, sácanos de este horrible presente), luego aparece la sinceridad (queremos huir porque no hemos logrado entender nada) y más tarde una descripción que muestra lo mucho que no han entendido: “the whole rich incoherence of a nature made up of gaps and asymmetrical events”. Y, efectivamente, la vida son hoyos sin rellenar y eventos asimétricos, pero este descubrimiento no es lo que provoca el fracaso de los espectadores sino, y al igual que lo que ocurre con el artista en ciernes, es su incompetencia para relacionarse y su ineptitud para armonizar esa asimetría lo que provoca esa sensación.

Ante este descubrimiento el público voltea hacia Caliban para que éste los guíe, para que éste les enseñe el camino por el cual ellos recobrarán la calma y serán salvados de los días llenos de angustia. Caliban, quien por primera vez en todo su discurso ha escogido su voz para hablar, dice: “I shall have no option but to be faithful to my oath of service and instantly transport you, not indeed to any cathedral town [...] but directly to that downright state itself. Here you are. This is it.”⁶⁸ Este “This is it” no es otra cosa que el lugar y el estado en el que los individuos tendrán que aceptar que “mythology is bosh”⁶⁹, que están “surrounded by an infinite passivity and purely arithmetical disorder”⁷⁰ y que ya no hay un lugar al cual puedan huir. Al aceptar esto es que podrán ser: “free at last to choose its own meaning”⁷¹ pero, desde luego, esa libertad es parcial porque para cuando ellos la conquisten

⁶⁷ Id.

⁶⁸ Id.

⁶⁹ Ibid., p. 46.

⁷⁰ Id.

⁷¹ Id.

entonces no tendrán más opción que “to plunge headlong into despair and fall through silence fathomless and dry, all fact your single drop, all value your pure alas.”⁷²

Estos últimos renglones guardan una similitud con lo que Prospero, en The Tempest dice: “I’ll break my staff, / Bury it certain fathoms in the earth, / And deeper than did ever plummet sound / I’ll drown my book” (V.I.54-57). La similitud no sólo se establece por la palabra “fathom” ni por la imagen que Caliban copia de Prospero (“fathomless and dry”), sino porque el momento en el que los espectadores y Prospero han conquistado un estado anímico de calma es justo el momento previo a la muerte. Mejor aún, cuando Caliban acepta su juramento y desea mostrar a los hombres que la vida es como la perciben está jugando con el concepto de arte que antes introdujo en su discurso: “*the conjured spectacle*”, cuya función es “to hold, as ‘twere, the mirror up to nature”, es decir, él es quien a través del arte va a hacer que los hombres se reconcilien con la vida y la acepten. Esto no es diferente a lo que hace Prospero en The Tempest, cuando arroja sus libros al mar es porque ya logró imitar la vida a través de su arte, y porque ya creó, tímidamente, un todo. La diferencia más radical es que Prospero vivirá unos meses más en Milán y disfrutará de esa armonía que él creó con su arte; los espectadores, sin embargo, sólo vivirán lo suficiente para notar que “all fact your single drop, all value your pure alas” y enseguida fallecerán.

La siguiente sección, “Art from the religious point of view”, tampoco termina en un tono optimista. Caliban, ahora, no se dirige al público en general sino a la aristocracia: “important persons at the top of the ladder [...] whose *amore propre* prefers to turn for help to my more spiritual colleague”⁷³. Luego de esto, se entiende que Caliban hablará con la

⁷² Id.

⁷³ Id.

voz de Ariel para dirigirse a este nuevo grupo de personas. El conflicto que hay entre este grupo y el arte no es, como en el grupo anterior, uno que exista porque la vida cotidiana es menos imaginativa que el arte, sino que, en este caso, las partes en conflicto son el desconcierto que estas personas sienten al notar que sus actos no contribuyen al mejoramiento de la vida: “I moved the vices out of the city into a chain of reconditioned lighthouses. [...] I saved democracy by buying steel. I gave the caesura its freedom. But this world is no better”⁷⁴.

Después de localizar el conflicto, que en ellos se torna en desilusión, aparece la plegaria, que ahora sirve para pedir la oportunidad de la trascendencia: “translate us, bright Angel, from this hell of inert and ailing matter [...] to that blessed realm, [...] that Heaven of the Really General Case where [...] Light turns into Light”⁷⁵. Caliban, tomando prestada la personalidad de Ariel, no puede sino obedecerlos y, leal, los transporta “into a nightmare which has all the wealth of exciting action”⁷⁶, pero maliciosamente (y humorísticamente) los lleva a: “an allegorical landscape to which mathematical measurement and phenomenological analysis have no relevance”⁷⁷. Colocados ahí, los aristócratas, como antes el público, tienen la sensación de que algo les falta: “Religion and culture seem to be represented by a catholic belief that something is lacking which must be found”⁷⁸. Ese “algo” es el tema de los siguientes renglones del discurso. Caliban, en la voz de Ariel,

⁷⁴ Id.

⁷⁵ Arthur Krisch escribió: “‘that Heaven of the Really General Case’: A transcendental universe of self-reflection [...] to which Ariel leads those [...] who wish to escape from the chaos of life and are ‘in flight from God into Spirit as possibility.’” (W.H. Auden. The Sea and the Mirror. Arthur Kirsh (ed.). p. 104) Luego, añade una cita que él toma del libro The Prolific and the Devourer: “‘The Artist’s maxim,’ Auden wrote in 1939 [...] is that ‘Whoso generalises, is lost’”. La última cita da una lectura a la primera. En la primera se explica el deseo que quieren, las personas importantes, que Ariel les cumpla. En la segunda se explica que aquel que generaliza está perdido. En este sentido, se puede entender que “el espíritu” es una idea mucho más general que “Dios”. Dios es algo particular, definido; el espíritu, en cambio, parece más extenso. Desde esta perspectiva se presiente que el vuelo de Dios al espíritu terminará desastrosamente.

⁷⁶ Ibid., p. 47.

⁷⁷ Id.

⁷⁸ Ibid., p. 48

empieza a dar opciones para esa carencia: “the keys of heaven, the missing heir, genius, the smells of childhood, a sense of humour”⁷⁹ y el resultado es “clues can be found behind every clock, under every stone”⁸⁰, es decir, la búsqueda es inútil porque, neuróticamente, la respuesta se encuentra en cada objeto. La neurosis aumenta pues durante la búsqueda de respuestas ellos descubren que: “other selves undoubtedly exist” y, sin embargo, no pueden conocer con exactitud su identidad: “no one knows whether another is his friend disguised as an enemy or his enemy disguised as a friend”⁸¹. Para aumentar la confusión Caliban les muestra el tipo de amor que existe en ese paisaje alegórico: “Even the circumstances of the tender passion [...] are continually present” y aunque pareciera que todo marcha bien la verdad es que: “the heart feels nothing but a dull percussion of conceptual foreboding”⁸²; y aquí es cuando todo cae en su lugar, pues esta sección del discurso de Caliban es una broma: la aristocracia le pidió a Ariel, que no es él sino Caliban, llevarlos al espíritu pero Caliban los llevó a la mente: “Everything, in short, suggests Mind”⁸³.

Luego, Caliban describe el efecto que el paisaje alegórico tiene sobre los aristócratas: “surrounded by an infinite extension of the adolescent difficulty, a rising of the subjective and subjunctive to ever steeper stormier heights, the panting frozen expressive gift has collapsed”⁸⁴. Este desastre desemboca en otro, también resultado de su broma: “this nightmare of public solitude”⁸⁵, que señala el aislamiento de quienes Caliban transportó e hizo vivir sólo en la mente. Me parece necesario observar que esta idea que el poeta ha puesto en los labios de Caliban, antes ya la había expresado en uno de sus ensayos: “For the

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id.

⁸¹ Id.

⁸² Ibid., p. 49

⁸³ Id.

⁸⁴ Id.

⁸⁵ Id.

private world is fascinating, but it is exhaustible.”⁸⁶ La pesadilla para los aristócratas se vuelve cada vez más intensa y rara, por ejemplo, Caliban empieza a dibujar imágenes incomprensibles: dice que el galopar colectivo tiene como lugar de referencia: “the four dead rivers”⁸⁷, y la meta de quienes galopan es “the Black Stone on which the bones are cracked”⁸⁸. En este momento del discurso, Caliban regresa a imágenes y argumentos más claros y explica que “the Black Stone” es justo el lugar en el que se descubre el significado de la vida: “for only there in its cry of agony can your existence find at last an unequivocal meaning and your refusal to be yourself become a serious despair, the love nothing, the fear all?”⁸⁹

h) “Reconciliation of art and life in the religious”

Creo que hasta ahora se ha podido señalar con éxito la dificultad del discurso de Caliban. No son sólo las ideas o el estilo sino los cambios de voz que sufre el personaje los que dificultan nuestra lectura y comprensión del texto. Creo también que es necesario hacer una pausa antes de abordar el último apartado de su discurso para reagrupar la discusión. Se ha comentado que el discurso de Caliban apunta hacia la reconciliación, que ésta se busca desde dos direcciones principalmente: el punto de vista de los espectadores y el del artista, ninguno de los dos acercamientos ha podido dar una conclusión satisfactoria. También se ha observado que Caliban personifica en cada una de las secciones de su discurso a un personaje diferente: primero es el eco de las preguntas de los espectadores, después es Shakespeare, luego es Ariel, más tarde es él mismo y ahora, en la sección que se está por

⁸⁶ W.H. Auden. “Introduction to the Light Verse”. *The English Auden*. Edward Mendelson (ed.). p. 366

⁸⁷ W.H. Auden. *The Sea and the Mirror*. p. 49

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.* (Las últimas dos frases recuerdan lo que dice Lady Macduff a Ross en “Macbeth”: “All is the fear, and nothing is the love.” (IV.ii.12))

comentar, es Prospero. En este sentido hay que pensar a Caliban como un personaje multivocal, si se permite el término. Esta amalgama de voces hace más rico el discurso y obliga a hacernos una pregunta, ¿qué es lo que está haciendo el poeta? Mi parecer es que con esta variedad de personalidades y de voces, Auden imita una de las estructuras de Shakespeare, si en The Tempest leemos el parlamento y las acciones de distintos personajes, en el poema leemos lo que dice Caliban con diferentes voces. Y esta característica del poema crea el espejismo de estar frente a una obra con diferentes personajes, aunque en realidad sea sólo uno quien hable y actúe.

Mencioné que en esta sección Caliban deja su voz y toma la de Prospero. La única evidencia de esto es lo que él dice: “Having learnt his language”⁹⁰ y que recuerda su queja cuando en The Tempest le dice a Prospero: “You taught me language, and my profit on’t / Is, I know how to curse” (I.ii.363-364). En la obra de Shakespeare, Prospero falló en enseñarle a Caliban las sutilezas del lenguaje porque a decir de él mismo el lenguaje sólo le sirvió para maldecir. En el poema de Auden, sin embargo, aparece un Caliban completamente repuesto y en pleno dominio del lenguaje de Prospero y esto no es poca cosa porque, hay que recordarlo, Prospero se valió de su lenguaje para abrir tumbas y permitir que sus muertos salieran de ellas: “graves at my command / Have waked their sleepers, oped, and let ‘em forth” (V.i.48-49). Caliban, ahora, tiene la conciencia de que su lenguaje es tan elaborado como el de Prospero y ello le permite crear, así como antes se lo permitió a Prospero, pero también lo obliga a reconocer que: “I begin to feel something of the serio-comic embarrassment of the dedicated dramatist, who, [...] is doomed to fail the more he succeeds”⁹¹. Lo importante, por ahora, no es la paradoja que existe en: “doomed to

⁹⁰ Ibid., p. 50

⁹¹ Id.

fail the more he succeeds” sino la sensación que tiene Caliban, “of the dedicated dramatist”, pues ésta apunta un cambio y éste se ha operado en él a través de la experiencia de haber utilizado diferentes voces para su discurso. Caliban se ha revestido, como cualquier actor, de diferentes atuendos y le ha dado voz a diferentes personajes. El resultado de este proceso es este: Caliban ya se puede plantar sobre el podio del creador, que es Prospero y Shakespeare, pero lo hace con la conciencia de que está personificando un papel, es decir, reconoce el juego atrás del arte.

De la nueva conciencia de Caliban es de donde sale esta paradoja: “doomed to fail the more he succeeds”, que por otra parte es la que le da brío a todo su discurso. Si todo el discurso contemplaba, a grandes rasgos, dos elementos en disputa ahora se explica la razón para esa pugna: “for the more truthfully he paints the condition, the less clearly can he indicate the truth from which it is estranged”⁹². El arte transforma la realidad y esta transformación, si es que es exitosa, queda escondida en los resquicios de la creación. Aquí es cuando se hace aguda la incomprensión de los distintos espectadores. Ellos quisieran que el arte transformara su vida privada y pública, que el arte tuviera una injerencia directa sobre la realidad, pero el arte no puede hacer esto porque él mismo es la transformación de una realidad. Él es el espejo, es la ilusión del orden frente al caos cotidiano y, no obstante, es también la revelación, pero revelar no implica transformar sino sólo señalar; y señalar, parece, no es mostrar cabalmente de qué realidad es de donde el arte se abastece. De allí que Caliban explique: “the brighter his revelation of the truth in its order, its justice, its joy, the fainter shows his picture of your actual condition in all its drabness and sham”⁹³.

⁹² Id.

⁹³ Id.

Si este descubrimiento es verdadero, entonces ¿cuál es la función del arte? ¿para qué leer o asistir al teatro? La respuesta es otra paradoja “an awareness of the gap is in itself a bridge”⁹⁴. Esta idea tiene un eco con la que Caliban expuso en el apartado anterior: “a catholic belief that something is lacking”, la diferencia, es que en la sección anterior esa carencia jamás se sana, la herida queda abierta. En la sección que este apartado comenta, por el contrario, el arte opera como lo que hace consciente al individuo de esa insuficiencia y la conciencia termina funcionando como un puente. Un puente que comunica las dos partes que se presentaron, también en la sección anterior, como discordantes: el corazón y la mente. El único modo en el que el arte puede ayudar a sanar la discordia es el diálogo: “your dialogue, using his words, with yourself about yourself, becomes the one activity which never [...] lets you down”⁹⁵. El diálogo al que Caliban se refiere es el que se establece entre el espectador y la obra, y también el que se establece entre el espectador y él mismo. La intensidad de ese intercambio produce la ilusión, en el espectador, de que lo que ve, oye y lee es la realidad y, desde luego, le demandará al dramaturgo que, de ahora en adelante, cambie la realidad con sus obras: “our unfortunate dramatist [...] is placed in the unseemly predicament of having to give all his passion, all his skill, all his time to the task of ‘doing’ life”⁹⁶ y, una vez más, hay que decir que para el arte producir vida es imposible. Ante esta demanda, Caliban comenta lacónicamente: “as if it lay in *his* power to solve this dilemma”⁹⁷.

Más adelante Caliban explica la razón por la que el artista no puede solucionar tal dilema pues solucionarlo equivaldría a dejar de “Beating about for some large loose image

⁹⁴ Id.

⁹⁵ Id.

⁹⁶ Id.

⁹⁷ Id.

to define the original drama which aroused his imitative passion”⁹⁸. Y esto no puede suceder pues si sucediera entonces el artista dejaría de buscar “desperately to get a connection”⁹⁹. Sólo es a través de esta búsqueda desesperada que el artista logra crear una conexión, y ésta no se da hasta que el artista tiene la conciencia de que la vida cotidiana no es otra cosa que un escenario donde “the players were their own audience”¹⁰⁰. La diferencia, la más dolorosa y la más enigmática, es que en el teatro cotidiano, en la vida, “their behaving flesh was really sore and sorry”¹⁰¹, es decir, los individuos sí mueren, el amor sí lastima, la vida sí se genera, la amistad es traicionada, y las crisis políticas sí tienen una injerencia en la vida pública y privada de los individuos. Todo lo anterior, sin embargo, es lo que el poeta debe transformar y ocultar para lograr que el producto final tenga el nivel de obra de arte. El elemento que hace posible ese cambio tan dramático es la imaginación: “the fancy immediately flushed is of the greatest grandest opera rendered by a very provincial touring company indeed.”¹⁰²

En el apartado anterior se observó que las palabras “miracle”, “holy” y “one” ayudaban a sugerir la presencia de una atmósfera religiosa, en este apartado se debe señalar que Caliban utiliza las palabras “language”, “life” y “fancy”. Lenguaje, vida e imaginación son las características más prominentes de los poemas de Auden y, para el caso, de cualquier poeta respetable. Sin embargo, lo que hace especial a la poesía de Auden es que éste logra hacer convivir a Ariel junto a Caliban. De hecho, éste último es quien lo acepta: “Our performance – for Ariel and I are, you know this now, just as deeply involved as any

⁹⁸ Ibid., p. 51.

⁹⁹ Id.

¹⁰⁰ Id.

¹⁰¹ Id.

¹⁰² Id.

of you”¹⁰³. El resultado de esta combinación es la armonía, finalmente. La armonía se siente en el discurso de Caliban al tiempo que la representación de éste, de ellos dos, en realidad, termina. “Now it is over” dice Caliban y agrega: “No, we have not dream it. Here we really stand, down stage with red faces and no applause; no effect, however simple, no piece of business, however unimportant, came off”¹⁰⁴.

La reconciliación es posible, Caliban (de todos los personajes) ha demostrado esto. El proceso ha sido laborioso, él ha tenido que despojarse de su personalidad y usar la de otros para hacer este viaje. En este sentido hay que decir que lo que hace Caliban es desenmascarar al arte, pues desentraña su proceder desde el corazón mismo de una obra de arte, y al final del proceso se devela una verdad incuestionable: el arte nos enfrenta con nosotros mismos: “at this very moment when we do at last see ourselves as we are, neither cosy nor playful”¹⁰⁵ y añade: “it is at this moment that for the first time in our lives we hear [...] the real Word”¹⁰⁶ Sin embargo, Caliban no olvida que el arte no puede modificar la naturaleza humana: “Not that we have improved [...] our shame, our fear, our incorrigible staginess, all wish and no resolve, are still, and more intensely than ever, all we have: only now it is not in spite of them but with them that we are blessed”¹⁰⁷.

La última palabra trae a la memoria las palabras: “miracle”, “holy”, “One”, que se comentaron hace unas hojas y que según mi argumento crearon en el parlamento de Caliban una atmósfera religiosa. Aquí, en esta sección, la bendición estalla con todo su poder de bienestar porque, primero, se ha acumulado en ella el significado de las palabras: “miracle”, “holy”, “One”, y segundo porque los hombres ya han aceptado su dualidad: Caliban y Ariel

¹⁰³ Id.

¹⁰⁴ Ibid., p. 52

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ Id.

están finalmente reunidos, ahora habitan plácidamente un sólo cuerpo. Ya que la armonía ha entrado en los hombres entonces se facilita la tarea de reconocer que “we are separated by an essential emphatic gulf of which our contrived fissures of mirror and proscenium are [...] feebly figurative signs”¹⁰⁸. Aparece nuevamente el espejo (y no hay que olvidar que el espejo es la metáfora del arte) y su función sigue siendo la misma: reflejar, devolver la imagen de lo que somos, y durante este proceso es que uno puede también reconocer que “all our meanings are reversed”¹⁰⁹. Este nuevo saber nos lleva a otra etapa del proceso, ahora justo cuando sabemos que somos una dualidad, cuando podemos observar sin temor nuestro reflejo y saber que todos nuestros significados están al revés es que uno vislumbra a la piedad: “it is precisely in its negative image of Judgement that we can positively envisage Mercy”¹¹⁰, y es la piedad, una cualidad cristiana, la que hace de la reconciliación una realidad. Sin embargo, Auden no nos permite olvidar una de sus máximas: “For poetry makes nothing happen”, y si habíamos creído que la reconciliación finalmente se operaría en nosotros, como nos lo hizo creer Caliban, la verdad es que ella sólo es posible en la Obra:

it is just here, among the ruins and the bones, that we may rejoice in the perfected Work which is not ours. Its great coherences stand out through our secular blur in all their overwhelmingly righteous obligation; its voice speaks through our muffling banks of artificial flowers and unflinchingly delivers its authentic molar pardon; its spaces greet us with all their grand old prospect of wonder and width, the working charm is the full bloom of the unbothered state; the sounded note is the restored relation¹¹¹.

Con este último conocimiento, y con esta última vuelta de tuerca a su propio argumento es que Auden termina su largo, emotivo y complicado parlamento para Caliban.

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ Id.

¹¹⁰ Id.

¹¹¹ Id.

i) Final de capítulo

Este capítulo regresa a una de las ideas que se exploraron en el capítulo uno y que trata de considerar a Auden como un poeta alegórico. En el capítulo uno se dijo que no, que el poeta no utilizaba alegorías y que esta había sido una lectura que los críticos Blair y Replogle habían sustentado sobre una idea débil: la oscuridad de la primera poesía de Auden. Ahora en este capítulo tres se dijo que sí, que el poeta había utilizado la alegoría para plantear y solucionar uno de los problemas que más lo aquejaron: la reconciliación de dos partes en conflicto. Esta nueva lectura fue posible porque una de las características del intelecto de Auden es la dualidad; ella permite que el poeta divida en dos un problema, argumente a favor y en contra y finalmente haga una síntesis. Cuando el poeta argumenta a favor o en contra es fácil observar que en ocasiones hace que los argumentos sean dichos por personajes que funcionan como la metáfora de lo que dicen, por ejemplo, en el caso de su texto “The Public v. the Late Mr. W.B. Yeats” el abogado defensor encarna, obviamente, los argumentos a favor de Yeats y la parte acusadora los que lo reprueban. En realidad, lo que a Auden le preocupa en este texto es explorar la idea que tiene la sociedad del poeta y si éste debe satisfacer esas expectativas. Muy claramente, Auden dice que no, que la sociedad se equivoca al demandar de un poeta las respuestas que deberían ser ofrecidas desde el poder político y añade que la responsabilidad más fuerte de cualquier poeta es con el lenguaje, y que la poesía o el poeta no pueden operar cambios sociales.

Como se observa tanto el abogado defensor como el que acusa al poeta aumentan en tamaño y en importancia, ya no son únicamente dos personajes que discuten o la encarnación de un argumento, sino las secciones de toda una sociedad que mira y tiene esperanzas muy particulares de la labor de un poeta. Algo similar ocurre con el último ejemplo que se da en este capítulo. “The Sea and the Mirror” tiene en su corazón el

discurso de Caliban; en él el poeta discute otra de las ideas que lo inquietaron desde los inicios de su carrera: la reconciliación. Esta discusión se orquesta desde la voz de Caliban, pero también desde la relación fuerte entre el poema de Auden y “The Tempest”. Uno no puede leer uno sin pensar en el otro pues sería una lectura limitada, creo que esto se cumple más en el caso de “The Sea and the Mirror”. Y esta relación intensa e inteligente baña nuestra lectura, pues si Ariel y Caliban (en la obra de Shakespeare y siguiendo la lectura que de ella hizo Auden) son la encarnación del alma y del cuerpo, respectivamente, entonces uno espera que así funcionen en el poema. Y relativamente esto se cumple.

En su poema el poeta da un lugar prominente a la voz de Caliban, incluso se podría decir que esa voz opaca, interfiere y minimiza las otras voces que se escuchan en todo el poema. Otra de las características de la voz de Caliban es que se disfraza: ella es el eco del enojo y del desconcierto del público, es la voz del dramaturgo —el artista consagrado, la de Ariel y la suya propia. Si en “The Tempest” era sencillo ver que Caliban y Ariel eran el cuerpo y el alma respectivamente era porque, entre otras cosas, el dramaturgo los había hecho personajes diferentes, sin embargo, en “The Sea and the Mirror” el poeta hace que uno de ellos, Caliban (quien es la encarnación viva del cuerpo) se disfrace de Ariel, es decir, en sentido estricto él es la alegoría de la reconciliación del cuerpo y el alma, pues en su carácter cohabitan ambas partes. Hay que añadir que por lo anterior es permitido decir que se observa un desarrollo en la poesía de Auden: de haber construido dos personajes que encarnaran posiciones opuestas de un solo argumento, como en el caso de “The Public v. the Late Mr. W.B. Yeats”, el poeta complica su visión y hace que su personaje Caliban se disfrace de Ariel y en este juego teatral logra prácticamente hacer una síntesis del conflicto que parecía irresoluble: la unión entre el cuerpo y el alma.

Conclusión

He escrito una tesis sobre un poeta mayor, una tesis que intentó señalar por qué se considera así a W.H. Auden. Afirmar que tal o cual poeta es mayor conlleva dificultades y una de ellas fue la de deslindar mi discurso de mi propia subjetividad y hacerlo accesible para la academia; otro problema fue el de perseguir ese desarrollo a lo largo de una década compleja como fue la de 1930 e intentar mostrar con la mayor coherencia y suavidad posibles los cambios de estilo y de ideas que el poeta fue presentando durante esos diez años; un problema más fue la negación, en el primer capítulo, y la afirmación, en el último, de que la poesía de Auden podía ser leída como alegórica. Todas estas dificultades son provocadas por la complejidad de su poesía y esta característica ayuda a considerarlo como un poeta mayor. Auden es un poeta mayor por esto: su poesía recibe variadas lecturas, algunas de ellas crean contradicciones con las que hicieron otros críticos, por ejemplo: la lectura de Mendelson es incompatible en sus líneas generales con la de Blair o Replodge; en su poesía se puede percibir un movimiento: los versos que escribió en sus primeros años fueron oscuros porque imitó el método de Eliot, pero la oscuridad de los que escribió para su poema “The Sea and the Mirror” fue deliberada y hasta paródica; Auden es un poeta que dialoga con su tradición y la afina, el diálogo que aquí se hizo notar fue el que el poeta estableció primero con Eliot y luego con Shakespeare, sin embargo, aunque esto no se comentó en esta tesis creo que en el corazón de su poesía existe el siglo XVIII.

Los poemas que se comentaron en el capítulo uno (“Missing”, “The Letter”, “This loved one” y “1929”) sirvieron como ejemplo para desconfiar de las lecturas de los críticos norteamericanos Justine Replodge y John Blair, ambos dijeron en la década de 1960 que la poesía de Auden era alegórica. Lo primero que se hizo fue revisar los argumentos que

ambos críticos ofrecieron para apoyar su lectura, y en los dos hubo un argumento constante: la poesía de Auden es alegórica y ello se manifiesta en su oscuridad. En ninguno de los dos casos, sin embargo, se dijo claramente cuál era el beneficio que se obtenía al leer a Auden como un poeta alegórico, ¿qué era lo que esa característica encubría o enfatizaba? Después se leyeron diferentes definiciones de alegoría, aquí se oyeron las voces de Spencer, de Borges, de Lewis y la del mismo poeta. Las definiciones que ayudaron ampliamente para entender el término fueron una de Auden: “Allegory is a form of rethoric, a device for making the abstract concrete” y otra de Lewis: “If you are hesitating between an angry retort and a soft answer, you can express your state of mind by inventing a person called *Ira* with a torch and letting her contend with another invented person called *Patienta*. This is allegory”.

Creo que las definiciones de Auden y Lewis no sólo ayudan a entender qué es una alegoría sino que también señalan su utilidad. El beneficio que adquiere el texto cuando el autor deliberadamente hace uso de ella es que lo abstracto se vuelve concreto. Así el argumento se aclara y el lector lo comprende profundamente. Como se observa, Auden y Lewis no consideran a la oscuridad como una característica prominente de la alegoría y mucho me temo que es todo lo contrario: la alegoría es una figura retórica que sirve para aclarar y afinar el argumento de un texto y no para oscurecerlo. En este sentido puedo pensar que las lecturas de Blair y Reploge no fueron altamente significativas para esta tesis. Sin embargo, debo aceptar que ambos críticos fueron los primeros que me ayudaron a entender que la poesía de Auden podía ser entendida a través de periodos, es decir, la obra del poeta había atravesado distintas etapas, etapas que por lo general son tres principalmente: el periodo marxista, el freudiano y el existencialista. Por otra parte, John Blair me ayudó a deslindarme un poco de esta idea de periodos, pues él la encontró muy

esquemática, al ofrecer una lectura un poco más humana: para él la poesía de Auden podía leerse y organizarse mejor si se la pensaba desde un punto de vista que diera prioridad al estilo y no a las ideas. Cuando los críticos piensan que tal poema de Auden pertenece al periodo marxista es porque el poema fue escrito durante los días en los que el poeta se entusiasmaba por un cambio social y veía en la teoría marxista la posibilidad de ese cambio, sin embargo, para Blair tal lectura falsea la obra del poeta. Para él es más ilustrativo decir que la poesía de Auden realmente trabaja bajo: “the principle of poetic unexpectedness”¹ y que las subdivisiones que se pueden hacer son “poetic modes”, y que estos son cinco: el alegórico, el antiromántico, el irónico, el impersonal y el antipoético.

Aunque encontré atractiva la idea de Blair, he de decir que me parecía más prudente comentar acerca de la “oscuridad” como característica inherente de la poesía de Auden y como señal inconfundible de la alegoría. Así que, también aquí, me acerqué más a Blair y encontré que él, a diferencia del énfasis que Replogle había puesto sobre las ideas de Auden, había observado que la “oscuridad” de la primera poesía del inglés se debía a problemas sintácticos más que a la complejidad de las ideas que por ese entonces angustiaban al poeta. Así, el crítico trazó una línea, muy clara, entre la poesía de la poeta norteamericana Laura Riding y la de Auden. Esto me inspiró a hacer lo propio, sólo que en vez de vincular a Riding con Auden me pregunté cuál había sido el poeta que había marcado con mayor fuerza al poeta del que yo escribía una tesis. La respuesta fue Eliot y, ya sin sorpresa, noté que el joven Auden (en 1929 tenía 22 años) había entablado un diálogo fructífero e inteligente con la obra del poeta más influyente de su época: T.S. Eliot, quien en 1929 tenía 41 años.

¹ John Blair. *Op. cit.*, p.133

Dialogar con un poeta consagrado, y un poeta que tenía como objetivo redefinir y reorganizar la tradición literaria inglesa, era también entablar un diálogo con la tradición. Auden lo hace perfectamente, él aprende de Eliot y lo imita y me parece que este proceso es lo que le permite la madurez poética. Sin Eliot, el camino para Auden hubiese sido más tortuoso. Creo que uno de los resultados de esta intimidad (cualquiera que pase parte de su vida leyendo e imitando a un poeta se vuelve íntimo de su modelo) se percibe con mayor énfasis en el poema “1929”. En él existe la estructura de “The Waste Land”, el binomio muerte-resurrección, y está inscrito en una estructura general que hace pensar en un año. Me explico, si el poema lleva por nombre “1929” es fácil y lícito pensar que las cuatro partes que lo forman son equivalentes a las cuatro estaciones del año. Ahora bien, el poema de Eliot alude al tiempo, a la memoria, a la desazón de la posguerra y en su corazón hay múltiples voces. En realidad, creo que lo que ambos poemas comparten es la desazón que termina por manifestarse en el binomio muerte-resurrección y en la neurosis. Sin embargo, todas estas características son casi irrelevantes porque lo que imitó Auden de Eliot es la complejidad que Replogle llamó “oscuridad”. El argumento de Replogle explica que la “oscuridad” de Auden se debía a sus ideas, porque el mensaje que quería dar era muy complejo, sin embargo, es idea de esta tesis afirmar que esa “oscuridad” que nota el crítico no se debe realmente a las ideas sino a que el poeta está imitando a su modelo. Si Eliot enriqueció su poesía con alusiones a manifestaciones culturales diversas entonces su aprendiz hizo lo mismo sólo que sus alusiones fueron personales, íntimas, sólo aprehensibles por unos cuantos, y esos cuantos eran quienes formaban el círculo de amigos de Auden en Oxford.

En el capítulo dos se continuó pensando la relación entre la obra de Auden y la de T.S. Eliot y se señalaron las afinidades con el ejemplo de “1929”, asimismo se leyeron

ensayos de ambos y se discutieron las ideas que allí fueron presentadas. En ambos casos, se piensa que el poeta para recuperar su papel prominente en una sociedad necesita que ésta sea homogénea. Eliot lo discute en una conferencia y Auden lo presenta en una estrofa de su poema “Letter to Lord Byron”. Tengo la impresión, pero no soy un experto en Eliot, que los lectores que leyeron a Eliot tuvieron que hacer un trabajo intelectual más arduo y quizá cansado para poder crear un vínculo entre ellos y su poeta. Esto quizá redundó en la distancia entre lector y poeta, y es esta distancia precisamente la que Eliot discute en los textos reunidos bajo el título The Use of Poetry & The Use of Criticism. Auden por su parte, y como ya se mencionó, presenta el problema en una estrofa pero también en varios de sus ensayos.

Esta inquietud compartida finalmente señala también una brecha entre los poetas, una brecha que permite escuchar la voz de Auden y no la voz de un poeta en ciernes que imita a la de su maestro. Esta es una de las características más sobresalientes de este capítulo: se escucha por primera vez la voz de Auden y lo que dice lo comenta con mucha claridad, lo mismo en sus ensayos que en su poesía. El tema del rol del poeta como miembro de una sociedad era uno de los tantos que lo preocuparon en la década de 1930. Auden creyó, y quizá esto es todavía una señal de su ingenuidad como persona, que su poesía contribuiría a cambiar las cosas de Inglaterra, en España, en China; creyó que el socialismo haría el cambio necesario para evitar una conflagración pero, precisamente, los casos de China y España le hicieron ver que quizá nada podría evitar el uso de las armas. Paralelamente a este desencanto, Auden siguió pensando en el rol del poeta como miembro responsable de una sociedad en crisis. El problema lo abrumó pero también lo hizo voltear a su tradición: encontró que las formas métricas tradicionales podrían contribuir a esa reestructuración de su papel en la sociedad. Y es que si el poeta podía vincular una forma

poética tan profundamente anclada en la tradición popular de Inglaterra, como la balada, con el momento en el que él estaba viviendo entonces lograría dos cosas: una, revitalizar las formas métricas, la balada en este caso; y dos, responder al caos con el orden que existe en una forma tradicional, y esto quizá podría traerle la respuesta sobre su rol en la sociedad.

Las baladas que se comentaron en este capítulo fueron, principalmente, “Miss Gee” y “As I Walked Out One Evening”. En los dos casos se observó que una forma tradicional era adaptable al caos del presente y que la labor del poeta, revitalizar formas viejas, había sido absolutamente exitosa. Ahora bien, en el caso particular del primer poema el ejemplo sirvió también para señalar el efecto de utilizar una forma tradicional, tocar un tema doloroso y escribir con humor. “Miss Gee” trabaja sobre tres pistas: la tradición, la neurosis del personaje y el humor, el poeta logra equilibrar estas tres características e involucrar al lector. Esto último es sumamente importante porque en la medida en la que el poema se desarrolla el lector va generando una empatía doble: por un lado simpatiza con Miss Gee y, por el otro, genera una actitud moral similar a la de quienes rodean a Miss Gee. El resultado de esto es que el lector tiene una distancia tan fría y desconsiderada hacia Miss Gee como cualquiera de los otros personajes que aparecen en el poema. El segundo ejemplo, “As I Walked Out One Evening”, tuvo la particularidad de mostrar fundamentalmente dos cosas: que las rimas no sólo ayudan a crear una atmósfera sonora en el poema sino que también son una estructura semántica del mismo, por ejemplo, y sólo para recordar, las rimas: “meet-street”, “dry-sky”, “hold-world”, “chime-time”, “bed-dead”, “distress-bless”, “gone-on” llevan sobre sus hombros la narración del poema. La segunda cosa que se observó en este ejemplo es la primera aparición de palabras cuyo sentido puede ser considerado religioso: “distress-bless”. Y esto tan sencillo marca el cambio que se operó en la sensibilidad de Auden.

La rima “distress-bless” señala tenuemente el nuevo campo sobre el que Auden ensayará la unidad del alma y el cuerpo, principalmente. Antes de la balada “As I Walked Out One Evening” el lenguaje del poeta había intentado reunir a las partes en conflicto (fueran estas el alma y el cuerpo, la sociedad y el individuo, el proletariado y la burguesía o el yo y el super ego) pero había fracasado. Es creencia de esta tesis que a partir de esta balada el lenguaje del poeta va a ser uno de comunión y es él el que le va a permitir reunir exitosamente a las partes en conflicto, además de que es muy probable que luego de que Auden escribiera esta balada haya repensado la función del poeta y de la poesía. Creo que el resultado de este replanteamiento se observa mejor en la elegía “In Memory of W.B. Yeats”. El verso: “For poetry makes nothing happen” afina e incluso contradice las expectativas que tuvo Auden sobre la poesía, pues ella (desde su nueva estatura moral y desde su nueva personalidad de poeta) no hace nada: no cambia a una sociedad, no previene las calamidades de una guerra y no mejora al individuo moralmente, entonces ¿cuál es la función de la poesía? Según Auden, es la de dar consuelo y acompañar al hombre: “With a farming of a verse / Make a vineyard of the curse [...] In the deserts of the heart / Let the healing fountain start / In the prison of his days / Teach the free man how to praise.”

La inclusión de un lenguaje religioso sin duda está relacionada con las lecturas que el poeta hizo de la Biblia, de Kierkegaard y de San Agustín. De estas tres lecturas aquí sólo se comentó un Salmo, el 130; queda para un trabajo posterior la deuda de señalar cómo se enriqueció la poesía de Auden cuando éste entró en contacto con los textos de San Agustín y de Kierkegaard. Sin embargo, explicar que la poesía de Auden se enriqueció con términos religiosos porque leyó textos con el mismo tono es quedarse a medias de una idea muy rica para comentar. Y aunque esta tesis también adolece de esa carencia (no se explora cabalmente esa idea), debo aprovechar esta conclusión para decir que quizá una razón más

adecuada para la aparición de un lenguaje religioso se encuentre en la última sección del texto: “The Public v. the Late Mr. William Butler Yeats”. Al referirse a la poesía de Yeats, Auden dice que los últimos poemas del irlandés constituyen un intento por encontrar “a world religion”², y añade: “A purely religious solution may be unworkable, but the search for it is, at least, the result of a true perception of social evil.”³ La visión de Auden, como se observa, ya no es ingenua, ya no cree en las soluciones absolutas, para él el psicoanálisis, el marxismo, la religión y la poesía no podrán operar los cambios necesarios para que el hombre combata eficazmente al mal social; sin embargo, en el caso de la poesía y debido al proceso de introspección que se sufre cuando se lee, el hombre podrá ser más conciente y esto quizá redunde en un bien social. Tal vez el poeta tiene aún problemas para aceptar cabalmente lo anterior, pero de lo que no tiene dudas es de la función del poema: el poema brinda consuelo al hombre.

La anterior es la conclusión más fuerte del capítulo dos, pero no es una conclusión al problema que para el poeta es central: ¿cómo crear un todo cuando las partes que lo formarían parecen irreconciliables? En el capítulo tres se intenta dar una respuesta a esta pregunta y se prosigue con el tema del lenguaje religioso, además de retomar el tema de la alegoría en la poesía de Auden. Al principio del capítulo se presenta la idea de que el mecanismo de pensamiento e imaginación del poeta trabaja desde la dualidad, es decir, cuando el poeta aborda un problema primero lo divide en dos, luego argumenta a favor y en

² Esta cita y la que sigue fueron copiadas de: W.H. Auden. “The Public v. the Late Mr. William Butler Yeats”. *The English Auden*. p. 303

³ Cfr. con lo que C.G. Jung escribió en su ensayo “The Spiritual Problem of Modern Man”: “It is, however, true that much of the evil in the world comes from the fact that man in general is hopelessly uncounscious, as it is also true that with increasing insight we can combat this evil at its source in ourselves.” (C.S. Jung. “The Spiritual Problem of Modern Man”. *The Portable Jung*. p. 466) La idea de Jung no difiere en mucho de la de Auden. En general se puede pensar que ambos notan una creciente maldad en el mundo y también los dos proponen, como medio para combatirla, la introspección. Sin embargo, la introspección de Jung se ofrece a través de la psicología, mientras que Auden piensa en la poesía; una poesía, no hay que olvidarlo, que utiliza términos religiosos para crear un vínculo entre el poeta, el lector y la sociedad.

contra y más tarde crea una síntesis. Este procedimiento se observó en “The Public v. the Late Mr. William Butler Yeats” y se señaló otra de las características del texto: el poeta hace que los argumentos sean representados por personajes opuestos: el abogado defensor y la parte acusadora. En realidad ambos personajes son personificaciones, encarnaciones que representan los argumentos que sostienen. Esta característica del texto recuerda la definición de alegoría que dio Lewis: “If you are hesitating between an angry retort and a soft answer, you can express your state of mind by inventing a person called *Ira* with a torch and letting her contend with another invented person called *Patienta*. This is allegory” y bajo su luz es que afirmé que el poeta quizá empezó a coquetear con la alegoría. En donde no tengo dudas que Auden utilizó los procedimientos de la alegoría para hacer que su idea fuera más clara es en el poema “The Sea and the Mirror”, en él el poeta continuó con lo que había hecho Shakespeare y, como el dramaturgo, le asignó a Ariel el rol del espíritu y a Caliban el de la carne. Sin embargo, a diferencia de Shakespeare, el poeta no quiso darle el papel protagónico al espíritu-Ariel, sino a la carne-Caliban. Este simple procedimiento es lo que hace que el poema de Auden sea novedoso, pues afina toda una tradición literaria y escolástica; además de que, al menos momentáneamente, hace convivir armónicamente al cuerpo y al espíritu.

Después de señalar la característica dual de la imaginación del poeta se intentó establecer una relación entre The Tempest y “The Sea and the Mirror”. Las únicas características de la obra de teatro que quise resaltar fueron tres: la primera son las parejas que se forman debido a las fuerzas de simpatía y antipatía; la segunda es el asombro desmesurado; y la última es el amor como la fuerza que une a los enamorados y a los padres con sus hijos pero que es insuficiente para otorgar un perdón cabal y profundo al hombre que lastimó y deshonró la palabra “hermano”. En buena medida estas tres

características se preservan en el texto de Auden y lo alimentan. Cuando se descubrió lo anterior, se pensó sólo afirmar que la historia literaria es cronológica y que sólo el pasado alimenta la presente, sin embargo, esa noción está equivocada: la vitalidad del término “historia literaria” o “tradición literaria” reside en el hecho de que una obra del siglo XX, por ejemplo, bien puede alimentar a una del siglo XVII: Auden se nutre de Shakespeare, tanto como The Tempest es enriquecida por “The Sea and the Mirror”. Este es el segundo hallazgo del tercer capítulo de esta tesis.

El poema de Auden, como ya se dijo, se alimenta de la obra de Shakespeare y como ella busca una armonía más verdadera y duradera. Me explico, Shakespeare logra una unión a través del perdón pero este perdón es parcial y, sin embargo, la unión es real y se entiende que continuará hasta que una falta imperdonable brote y haga que la reunión se pierda. En Auden, la reconciliación no se da precisamente entre los personajes, sino entre el alma y el cuerpo: Caliban y Ariel se reúnen, pero esto no es todo: la reunión de ellos es el indicio de otras reuniones más sutiles, por ejemplo, la del artista con su público y la del arte con la vida cotidiana. Todo al final del poema parece la celebración de una vida nueva, sin embargo, hay algo que indica que esta nueva reunión tiene también fecha de caducidad. Si en Shakespeare el elemento que atentaba contra la nueva reunión era la característica de que el perdón es parcial, en Auden se entiende (y quizá esto se debe a un efecto acumulativo: recuérdese que a finales de la década de 1930 el poeta está desencantado de los poderes de la poesía y afirma que la naturaleza del hombre no se modifica porque éste lea versos) que es precisamente la naturaleza del hombre la que puede atentar contra la recién encontrada armonía.

Sin embargo, aunque la armonía y la reunión puedan tener una fecha de caducidad debo afirmar que es lo que menos importa pues lo que uno disfruta y sufre cuando lee “The

Sea and the Mirror” es el camino tortuoso por el que el poeta va llevando al lector para mostrarle los vericuetos de su argumento y las soluciones que él propone. La última sección del poema de Auden está escrito como un *pastiche* del estilo de Henry James y quien le da voz, quien lo hace cuerpo, es Caliban. A través de su voz es que uno sigue el proceso por el que el espíritu aprende a convivir con el cuerpo (y viceversa). Sin embargo, más allá de todo esto están las ideas del poeta sobre la poesía, y es que en varias cartas se refirió a su poema como su poética. Esto último nos da la dimensión del poema, “The Sea and the Mirror” es un texto que cumple con ser el punto final a una discusión que se inició desde los primeros días de la década de 1930, cumple con ser la materialización de un diálogo inteligente con la tradición y, por último, cumple con ser la poética de Auden. Quiero quedarme con la última de estas funciones, que es la que menos se comentó con profundidad durante la tesis, y discutirla un poco más en esta conclusión.

Probablemente una de las ideas más inquietantes del poeta es esta: “To be able to devote one’s life to art without forgetting that **art is frivolous** is a tremendous achievement of personal character”⁴. Aunque la cita es algo que el poeta afirma sobre Shakespeare, creo que se puede aplicar al trabajo de Auden y particularmente al discurso de Caliban. He mencionado que este discurso es un *pastiche* del estilo de Henry James y, en las primeras lecturas, uno de los resultados de esto es que se tiene la impresión de que el texto es complejo, sin embargo, con la familiaridad que dan otras lecturas esa complejidad parece revelarse como algo artificial y esto incomoda mucho al lector porque en el fondo cuando uno se percata de que este estilo puede ser artificial la pregunta que brota necesariamente es: yo que leo esto para ver cómo es que la reconciliación es posible me encuentro con un estilo aparentemente complejo (digno del tema que discute el poeta), sin embargo, luego de

⁴ W.H. Auden. Lectures on Shakespeare. Arthur Kirsch (ed.) p. 319

unas lecturas aparece ante mí como artificial, ¿qué es lo que debo inferir? Creo que la razón para este desconcierto está ligado a la idea de que el arte es frívolo, y creo también que lejos de minimizar una de las preocupaciones que Auden desarrolla en su poema le da otra dimensión, una en la que ocurre la realización de algo que el poeta persiguió durante su carrera: la unión entre la vida cotidiana y el arte. Me explico, si el estilo como digo resulta ser artificial y si él debilita (casi como una sonrisa burlona) la unión del arte y la vida es porque el poeta sabe que esta unión sólo es posible en la obra de arte, recuérdese que al final del discurso de Caliban leemos: “it is just here, among the ruins and the bones, that we may rejoice in the perfected Work”. Creo que es importante notar que el poeta escribe “perfected Work” y no “perfected Life”, es decir, y una vez más: el arte no modifica la vida cotidiana, ésta continuará siendo lo que hasta antes de “The Sea and the Mirror” ha sido. Sin embargo, el poema ha hecho una operación sutil: el estilo artificial, que disminuye la unión que persigue el poeta, funciona como la representación de la vida, él es efectivamente la vida cotidiana entretejida con el arte.

Pienso que otra de las ideas que justifican la afirmación de que “The Sea and the Mirror” es la poética de Auden es esta: “‘The Sea and the Mirror’ was really about the Christian conception of art”. Para notar la dimensión de esta cita hay que recordar que hacia los últimos años de la década de 1930 el poeta volvió a utilizar palabras que evocan con energía un lenguaje religioso. Esta característica se empieza a notar desde el poema “Summer Night” (1933) pero dentro de toda su producción este poema, y sus características léxicas, parecen un accidente más que una búsqueda seria porque funciona como un ejemplo aislado. Tuvieron que pasar otros cinco años para que el lenguaje que recién había aparecido en “Summer Night” volviera a aparecer con toda su fuerza, fuerza que ayudó a construir una estructura. En esta tesis se expusieron sólo dos ejemplos, que a mi parecer

son los más sólidos: “As I Walked Out One Evening” y “In Memory of W.B. Yeats”. En el capítulo dos, que es en el que se comentan los dos poemas, se dijo que en “As I Walked ...” había una rima: “distress-bless” que bañaba de sentido a todo el poema y además esa rima podía considerarse como la manifestación de un cambio en la sensibilidad del poeta. Sin embargo, ese cambio no aclaró cuál era el papel del poeta y de la poesía frente a una sociedad en crisis; sin embargo, en “In Memory ...” el poeta afirma, con un lenguaje e imagería religiosa, que la poesía brinda consuelo y compañía al hombre.

Luego de que el poeta concluyera el argumento en el que pone punto final a la inquietud sobre el papel del poeta en la sociedad, creo que es normal pensar que el siguiente paso que daría sería el de intentar subsanar la herida que también lo aquejó a lo largo de una década: la separación del cuerpo y el alma. También pienso que así como durante la década de 1930 se observó un paulatino acercamiento a un lenguaje religioso así sucedió a lo largo de “The Sea and the Mirror”. Este lenguaje sólo aparece hacia la última parte del discurso de Caliban, parte en la que las confusiones y los reclamos de los espectadores o del poeta en ciernes se han acallado y sólo se escucha la voz de Caliban, una voz que utiliza las palabras, como antes lo hiciera Auden en los poemas “As I Walked ...” e “In Memory ...”, de un lenguaje religioso. Algunas de estas palabras son: “One”, “Word”, “blessed” y “Mercy”, y de ellas la más relevante es la última: *mercy*, pues a través de ella es que se puede hacer la operación de unir efectivamente al alma con el cuerpo y esto es así porque es en la piedad que el perdón adquiere su sentido más alto: el de redimir. En este último momento del poema es que “the sounded note is the restored relation”, y sin embargo, justo en este momento (que es uno de los más serios y conmovedores del poema) es que uno no puede olvidar que para el poeta el arte es frívolo, que “The Sea and the Mirror” es su poética y que, además, este es un poema que expone desde un punto de vista

cristiano el arte de crear. Estas tres ideas son las que hacen más complejo y difícil nuestro acercamiento al poema de Auden pues ¿cómo las conciliamos?

Quiero intentar dar una explicación satisfactoria a cada una de estas ideas. Me parece que la afirmación de que el arte es frívolo descansa sobre la percepción de que el arte en realidad no mejora al ser humano y, sin embargo, lo entretiene. Ahora bien, creo que la manifestación corporal de esta máxima es el estilo artificial del discurso de Caliban, pues como ya se dijo, esta artificialidad no nos permite tomarnos muy en serio las conclusiones a las que se llega y, no obstante, mantiene nuestra atención alerta, nos hace querer internarnos más en las entrañas del discurso. En relación a la idea de que el poema es la poética de Auden, debo afirmar que la idea con la que uno termina de leer este largo poema es, en buena medida, una extensión de las ideas que uno tiene si se lee la obra completa de Auden: variada en su estilo y temas, inteligente, ingeniosa, llena de humor. Pienso que esta es una parte de la poética de Auden, sin embargo, la siguiente es la más compleja. Este poema permite pensar que para el poeta la poesía tiene que, aparte de ser técnicamente infalible, responder a las inquietudes del tiempo que le tocó vivir al poeta, debe dialogar con su tradición y además debe entretener al lector. Por último, cuando el poeta dice que faltaba una poética desde el punto de vista cristiano creo que se puede afirmar que él piensa que su poema cumple con una estructura ascendente (de un caos aparentemente incorregible pasa a una calma espiritual), estructura que se yergue sobre un lenguaje religioso y, sobre todo, su poema (aunque no cambia la sensibilidad del hombre, ni lo hace moralmente mejor) acompaña al hombre y le brinda consuelo. Esto último debo repetirlo: decir que un poema es la poética cristiana implica, entre otras cosas, que el texto brindará consuelo y compañía al hombre, y tendrá una estructura ascendente.

Creo que ningún poeta del siglo XX fue tan camaleónico como W.H. Auden, tampoco encuentro a otro poeta tan interesante para comentar, lo que miro sin embargo es su influencia. El ejemplo más plausible de esto es la poesía de Philip Larkin. En este último encuentro el respeto absoluto a la forma, el humor y el sentido común, todas ellas características también de la poesía de W.H. Auden. Por otra parte hay que comentar que los editores de la antología The Vintage Book of Contemporary American Poetry (2003) creyeron pertinente señalar claramente cuando alguno de sus poetas había sido influido por Auden. Ceo que esto, además de la cantidad de textos que se publican año con año sobre el trabajo del poeta, son un síntoma de que su poesía es influyente. En este sentido puedo afirmar que Joseph Brodsky no se equivocó cuando dijo que Auden era “the greatest mind of the tewntieth century”⁵, ni cuando afirmó que “He was a great poet”⁶, ni tampoco cuando justificó sus afirmaciones con esto: “One way or another, all the journeys he took –through lands, caves of the psyche, doctrines, creeds– served not so much to improve his argument as to expand his diction.”⁷

Quiero terminar esta tesis con una nota muy personal. Este trabajo empezó a escribirse bajo la dirección del Mtro. Colin White y lo terminé bajo la guía de la Mtra. Claudia Lucotti. Necesito creer que después de los desencuentros, desencuentros apasionados, porque con el maestro todo era apasionadamente inteligente, que hubo entre su lectura y la mía pudimos llegar a un acuerdo con respecto a la poesía de Auden y a las lecturas que se hicieron de su obra, incluida la mía. Y si esto no es así no importa tanto, pues todo desencuentro con el maestro era fructífero, así como todo encuentro, por ejemplo, hace años, en los días en los que cursaba mis estudios de licenciatura, el maestro me acercó

⁵ Joseph Brodsky. Less than One. p. 357

⁶ Ibid., p. 382

⁷ Id.

a la poesía de Auden. En mi memoria los poemas de Auden llevan la voz del maestro y también sus gestos. Cuando en “In Memory of W.B. Yeats”, el poeta afirma que “The words of a dead man / Are modified in the guts of the living”, el maestro presionaba con fuerza su estómago y repetía con energía el verso: “in the guts of the living”. El gesto me dio la idea de que la poesía tiene una realidad física, que la poesía no la escriben personas especialmente sensibles sino hombres y mujeres con una energía colosal. Fueron estas clases y fueron estos gestos los que afirmaron y educaron mi gusto por la poesía. Quede esta tesis como el testimonio de mi agradecimiento para quien me enseñó a leer poesía inglesa.

Bibliografía

- Aisenberg, Katy. Ravishing Images. Nueva York. Peter Lang. 1995.
- Attridge, Derek. The Rhythms of English Poetry. Londres. Longman. 1982.
- Auden, W.H. Collected Poems. Londres. Faber & Faber. 1994.
- Collected Shorter Poems. Londres. Faber & Faber. 2000.
- Selected Poems. Londres. Faber & Faber. 1979.
- Forewords & Afterwords. Londres. Faber & Faber. 1973.
- The English Auden. Londres. Faber & Faber. 1977.
- The Dyer's Hand. Nueva York. Vintage. 2000.
- Lectures on Shakespeare. Nueva York. Princeton. 2000.
- The Sea and The Mirror. Nueva Jersey. Princeton. 2003.
- Biblia de Jerusalén. Madrid. Descleé De Brouwer. 1998.
- Blair G., John. The Poetic Art of W.H. Auden. Nueva Jersey. Princeton University Press. 1965.
- Blake, William. The Complete Poems. Londres. Penguin. 1977.
- Bloom, Harold; Kermode, Frank (ed.) The Oxford Anthology of English Literature. Nueva York. Oxford. 1973.
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas II. Buenos Aires. Emece. 1989.
- Brodsky, Joseph. Less than One: Selected Essays. Nueva York. FGS. 1986.
- Brodsky, Joseph. On Grief and Reason. Essays. Nueva York. FGS. 1995.
- Bucknell, Katherine. W.H. Auden. Junenilia. Poems, 1922-1928. Nueva Jersey. Princeton University Press. 1994.
- Campbell Joseph. (ed.) The Portable Jung. Londres. Penguin. 1971.
- Cunningham Valentine. British Writers of the Thirties. Oxford. OUP. 1988.
- Eliot, T.S. Collected Poems. Londres. Faber & Faber. 1963.
- Eliot, T.S. Selected Prose of T.S. Eliot. Nueva York. Harvest Books. 1975.
- Eliot, T.S. The Use of Poetry & The Use of Criticism. Massachusetts. Harvard. 2000.
- Everett, Barbara. Poets in their Time. Oxford. Calderon Press. 1991.
- Fuller, John, A Reader's Guide to W.H. Auden. Londres. Thames and Hudson.

- Hynes, Samuel. The Auden Generation. Londres. Faber & Faber. 1976.
- Isherwood, Christopher. Christopher and His Kind. Nueva York. FSG. 1977.
- Larkin, Philip. Collected Poems. Londres. Faber & Faber. 2003.
- Larkin, Philip. Required Writing. Londres. Faber & Faber. 1983.
- Lehman, John. Chritopher Isherwood. A Personal Memoir. Londres. Weidenfeld and Nicolson. 1987.
- Lewis, C.S. The Allegory of Love. Londres. OUP. 1936.
- Malof, Joseph. A Manual of English Meters. Indiana. IUP. 1970.
- Mendelson, Edward. Early Auden. Nueva York. FGS. 1981.
- Mendelson, Edward. Later Auden. Nueva York. FGS. 2000.
- Page, Norman. Auden and Isherwood. The Berlin Years. Londres. Macmillan. 1998.
- Replogle, Justin. Auden's Poetry. Washington. WUP. 1969.
- Richards, I.A. Practical Criticism. Londres. Faber & Faber. 1970.
- Shakespeare, William. Romances. Nueva York. Everyman's Library. 1996.
- Shakespeare, William. Tragedies. Nueva York. Everyman's Library. 1996.
- Thwaite, Anthony (ed.) Selected Letters of Philip Larkin. Neva York. FSG. 1991.