



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL PASTICHE POÉTICO: MEMORIA CULTURAL, TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN *ANOTHER TIME* DE W. H. AUDEN

TESINA
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
OMAR MICHAEL MARTÍNEZ ÁVILA

ASESORA:
DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

CIUDAD UNIVERSITARIA,

CDMX, 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

In memoriam Benita Flores Ibáñez, siempre tendré palabras para ti, abuela.

'Tis the last rose of summer
Left blooming alone;
All her lovely companions
Are faded and gone;
No flower of her kindred,
No rosebud is nigh,
To reflect back her blushes,
To give sigh for sigh.

I'll not leave thee, thou lone one!
To pine on the stem;
Since the lovely are sleeping,
Go, sleep thou with them.
Thus kindly I scatter
Thy leaves o'er the bed,
Where thy mates of the garden
Lie scentless and dead.

So soon may I follow,
When friendships decay,
And from Love's shining circle
The gems drop away.
When true hearts lie withered
And fond ones are flown,
Oh! who would inhabit
This bleak world alone?

“The Last of Roses” by Tom Moore

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Rosa María y Román, forjadores de mi carácter y mi tesón. Sin su apoyo y su amor incondicionales, no habría podido llevar esta investigación a un buen término. Más que tanto, les debo todo. Gracias por su paciencia infinita y por confiar en mí desde el principio.

A Karen Aylin, por tu comprensión y cariño de hermana que son invaluable para mí. Tus palabras de aliento llegan cuando más las necesito. Contigo aprendí el valor de la amistad.

A la UNAM, por abrirme las puertas del conocimiento y avivar aún más en mí la sed de aprender. La educación que recibí en sus aulas y bibliotecas me dio la oportunidad de abrir mis horizontes culturales para ejercer mi vocación con paciencia y dedicación.

A mi asesora, la Dra. Ana Elena González Treviño, por aceptar dirigir mi trabajo de titulación. Aprecio sus valiosos comentarios y el tiempo que me dedicó para que esta investigación llegara a buen puerto. Sus clases de literatura en inglés II y III y su pasión por las letras son en verdad inspiradoras. La admiro y la respeto.

A mis sinodales: Dr. Mario Murgia Elizalde, Dr. Gabriel Linares, Dr. Juan Carlos Calvillo, Mtro. Argel Corpus, por sus atentas lecturas y sus recomendaciones.

Contenido

Introducción -----	1
I. El pastiche literario	
1.1 Definiciones, contexto y aproximación histórica-----	8
1.2 El pasado <i>pasticcio</i> del pastiche-----	10
1.3 Diferencias entre pastiche posmoderno y pastiche poético-----	12
II. Memoria y escritura:	
2.1 Memoria cultural-----	14
2.2 Memoria cultural y literatura-----	16
2.3 Memoria y olvido-----	19
III. Tradición y traición	
3.1 Tradición oral y folclore -----	20
3.2 Repetición y diferencia-----	24
3.3 Herencia y enseñanza -----	25
3.4 Cultura popular, tradición y tradiciones literarias en la poesía de Auden-----	27
IV. Reescritura e intertextualidad en la poética de W. H. Auden	
4.1 Palimpsestos y formas de reescritura de acuerdo con Genette-----	28
4.2 Selección de cuatro textos: tres poemas de amor y una balada medieval inesperada-----	37
1. “As I Walked out One Evening”	
2. “Lullaby”	
3. “O Tell Me the Truth about Love”	
4. “O Where Are You Going?”	

4.3 Paralelismos en las funciones del pastiche en la poética de W. H. Auden: ----67

- Celebratoria o de conmemoración (homenaje) } Paralelismo 1
- Revisionista (pasado literario, cultural e ideológico) }
- Subversiva (el pastiche como ejercicio crítico) } Paralelismo 2
- De aceptación (acepta y sigue la tradición) }
- Autorreferencial (escribe sobre la tradición y se incluye como parte de ella) } P.3
- Poética (el pastiche como técnica de composición creativa, crítica y literaria) }

4.4 Dialogismo y diferencias lingüísticas en “As I Walked out One Evening”

y “O Tell Me the Truth about Love” -----71

Conclusiones-----74

Apéndice 1: *Another Time* (Imágenes de la primera edición) -----79

Apéndice 2: Tablas de comparación entre hipotextos e hipertextos-----81

Apéndice 3: Textos completos de la selección de poemas-----90

Obras citadas-----93

Bibliografía de referencia-----98

No llegué a oír los cuentos de Ossián,
no alcancé a probar del antiguo vino.
¿Por qué, entonces, veo un claro de bosque
y aquella sangrante luna de Escocia?

Y el contrapunto de un cuervo y un arpa
estoy oyendo en un silencio aciago.
Veo ondear el viento, bajo la luna,
los pendones de los guerreros de antaño.

He recibido una bendita herencia:
los sueños errantes de extraños cantores.
Somos libres de rehusar, paladinamente,
la aburrida vecindad, la propia parentela.

Y puede suceder que más de un tesoro,
al esquivar a los nietos, pase a los bisnietos.
Y un escaldo vuelva a hacer una canción
ajena para decirla como si fuera propia.

—Ossip Mandelstam, 1914¹

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism.

—T. S. Eliot, *The Sacred Wood*

¹ Poema traducido por Tatiana Bubnova en *Contrapunto a cuatro voces en los caminos del aire*, p.63.

Introducción

“He merely told/ the unhappy Present to recite the Past/ like a poetry lesson” (33-35), escribió W. H. Auden en su célebre elegía titulada “In Memory of Sigmund Freud”, poema que se incluye en la sección *Occasional Poems* de *Another Time*. La cita con la que comienza esta disertación es pertinente porque sirve para exponer una analogía entre el método del psicoanálisis centrado en la regresión de las experiencias pasadas del individuo y el proceso de análisis al leer una reescritura literaria, pues ambos implican volver al pasado con un propósito; los dos en el ámbito de la interpretación de símbolos y significados.

Por medio de dicha regresión, que en el caso de la poesía de Auden es más bien una relectura de aceptación y rechazo al mismo tiempo, el lector puede crear una versión verosímil y liberadora de su propio pasado para finalmente conducirlo hacia un aprendizaje. W. H. Auden en *Another Time* propone una revisión crítica y posterior interpretación productiva del pasado literario y cultural en lengua inglesa a través del pastiche poético a manera de comentario y homenaje. Logra esta labor de crítica principalmente por medio de la lectura de lugares y tópicos comunes en la poesía y la música popular, que es en donde se hallan soterradas algunas de las ideologías más profundas y dominantes de una sociedad. El propósito de su enfoque es ofrecer a sus lectores la posibilidad de encontrar por sí mismos su propia versión liberadora del pasado mediante una relectura creativa y el arte de las parábolas en su poesía.

La hipótesis de mi investigación sugiere que el uso del pastiche poético en los poemas que se estudian en el presente trabajo le permite a W. H. Auden reescribir y reinterpretar la tradición literaria con un propósito revisionista del pasado histórico y literario, ya sea de manera crítica o subversiva. Asimismo, la reescritura es el instrumento que elige el autor en cuestión para comentar y analizar la función de su propia poesía en relación a la tradición y el contexto social en que él se

sitúa como poeta y autor. Es por ello que regresa al pasado, lo lee, lo deconstruye y lo compara con su presente para comentar prejuicios sociales y morales.

El cambio se lleva a cabo, entonces, a través de la manipulación del discurso poético que conforma la tradición, y que Auden busca cuestionar y subvertir de forma indirecta al emplear la ironía y los mismos recursos literarios con los que está escrita la tradición. Utilizar algunos modelos preestablecidos de la tradición, como en el caso de las convenciones de la balada inglesa, la elegía, las rimas infantiles y las canciones folklóricas, le permiten ser flexible al momento de modificar el contenido de un poema con forma tradicional, pero sin separarse del todo de las convenciones, lo cual crea un efecto de contraste entre contenido y forma.

En 1940 se publica la primera edición de *Another Time* bajo el sello de Faber & Faber. Los poemas que aparecen en dicha obra son el resultado de una intensa búsqueda de respuestas a las interrogantes que Auden se había planteado en los años treinta con respecto a la naturaleza transitoria e inefable del amor. En el corpus literario del autor, *Another Time* representa una transición y un punto medio entre otras dos de sus obras poéticas más destacadas: *Journey to a War* (1939) y *The Double Man* (1941). Para este período en específico, Auden se había mudado a Estados Unidos y una nueva etapa creativa estaba por suceder en su vida intelectual.

En 1935 se ocupó en acuñar una definición personal de lo que representaba para él la poesía, a lo que expresó en *The Poet's Tongue: An Anthology of Verse*, casi de manera proverbial, la oración: "Poetry is memorable speech". A partir de esta misma idea y como consecuencia, surgen nuevas interrogantes que dan pie a un gran número de reflexiones sobre cuáles eran esas características a las que Auden se refería al hablar de la memorabilidad de un poema. ¿Acaso es una cuestión relacionada con la musicalidad de las palabras, las rimas, la cadencia o la métrica?, ¿tal vez se debe a la repetición de sonidos e imágenes?, ¿o simplemente es un tema que se centra

en la extrañeza del lenguaje, la comicidad y el sentido del humor que encierran algunos de sus símiles más estrafalarios?

Con todas estas preguntas en mente, se inició una labor aventurada de crítica y análisis textuales con la finalidad de desentrañar la posible conexión entre lo que representan el verso y la memorabilidad dentro del “arte poética” de W. H. Auden. En concreto, se llevará a cabo un estudio sobre sus poemas que abordan el tema de la escritura misma. A saber, con mayor precisión, y también a manera de ejemplo ilustrativo, en “Dichtung und Wahrheit” (An Unwritten Poem) (1960), aparecen las siguientes declaraciones que bien podrían atisbar parte de su concepción en cuanto a la manera en que veía sus propios métodos de composición y su poética: “Of any poem written by someone else, my first demand is that it be good (who wrote it is of secondary importance); of any poem written by myself, my first demand is that it be genuine, recognizable, like my handwriting, as having been written, for better or for worse, by me” (12). Es aquí que los adjetivos “auténtica” y “reconocible” servirán de base para llevar a cabo discernimientos que conduzcan nuestras reflexiones sobre qué características constituyen su poética y su autenticidad, hasta cierto punto, en relación con los poetas de su generación.

En “A Thanksgiving” (1973), Auden ya había dado constancia, mediante afirmaciones en sus propios versos, de qué autores en particular dejaron una marcada influencia en la métrica y los temas de sus poemas más representativos y citados entre sus lectores: “Fondly I ponder you all: / without you I couldn't have managed / even my weakest of lines”. Los autores a los que apelan esas breves alusiones son Yeats, Shakespeare, Goethe, Brecht, Kierkegaard y Thomas Hardy. Por lo tanto, se retomarán esas declaraciones a manera de pistas que puedan servir de ayuda para indagar más sobre el asunto, y así entender de qué forma su propia poesía dibuja un mapa biográfico y literario que permita observar desde un enfoque crítico las fuentes primarias que lo llevan hacia una asimilación de los versos de otros autores con propósitos y funciones específicos. En concreto,

esta investigación propone desentrañar la cuestión de posibles paralelismos presentes en la composición de algunos de sus poemas, cuya estructura se cimentó en bases de cultura popular.

Antes de adentrarnos más en el desarrollo de esta introducción, sería conveniente describir de forma sucinta las líneas teóricas que conforman el análisis del cuerpo de esta investigación. Para ello, se propone una lectura de los cuatro poemas presentados en el esquema de trabajo que se apoya en dos vertientes teóricas principales; por un lado, el estructuralismo de los poetas rusos del siglo XX, y por el otro, las ideas de los intelectuales que más contribuyeron al desarrollo de la teoría de la intertextualidad, como Mijaíl Bajtín, Gérard Genette y Graham Allen (aunque en realidad este último fue más un difusor de las ideas de los dos anteriores). Todo lo anterior con el propósito de llegar a un entendimiento más profundo acerca de las distintas perspectivas que W. H. Auden presenta cuando nos habla del amor en la poesía.

Wystan Hugh Auden (1907-1973) se considera uno de los poetas modernistas tardíos más importantes de su generación y una de las figuras literarias más representativas del siglo XX.² Nació en York, Inglaterra, a principios de siglo y vivió la mayor parte de su juventud, hasta poco después de sus treinta años, en distintas ciudades de su país natal. En 1939, decide adquirir la nacionalidad estadounidense y se va a vivir a Nueva York, con el fin de cambiar de contexto social y continuar su carrera de poeta, crítico y escritor de libretos de ópera.

Estudió en Christ Church, Oxford, lugar que le permitió relacionarse con los intelectuales de su época, además de perfilar sus intereses artísticos, políticos y literarios. En Oxford, Auden se dio cuenta de que su verdadera vocación se hallaba en las letras y el arte en general, por lo que

² Samuel Hynes, autor de *The Auden Generation*, propone que durante el periodo de los años treinta, surge un número de poetas que escriben sobre temas en común relacionados con la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Sus obras abordan un período de tiempo en el que la crisis moral, social y política hacen de la escritura una forma de acción para el poeta, quien convierte el mundo del ámbito público en uno privado e interiorizado. Entre los contemporáneos del famoso Grupo de Auden se pueden destacar los nombres de Day Lewis, MacNeice, Spender, Graham Greene e Isherwood.

decidió no continuar con sus estudios de biología. Fue entonces que, en su segundo año de carrera, se cambió de área y comenzó a estudiar filología inglesa. Un par de años antes, en 1923, escribió sus primeros poemas, que aparecieron incluidos en un número de una revista escolar; sin embargo, no fue sino hasta 1930 que su labor literaria comenzó a ser reconocida a nivel editorial y académico, sobre todo cuando Faber & Faber publicó su primera colección de poemas titulada simplemente *Poems*. Es importante señalar que las lecturas y los comentarios críticos de T. S. Eliot, quien en ese momento era uno de los principales editores de Faber, influyeron de manera significativa en las obras subsecuentes de W. H. Auden. La influencia crítica e intelectual de Eliot se expresa con más claridad en los poemas de Auden sobre todo durante las décadas de 1930 y 1940.

En 1939 Auden se muda a Estados Unidos, y se convierte en ciudadano estadounidense años después, en 1946. El periodo de la entreguerra y el cambio que experimentó de vivir en el continente europeo, y después en América, desempeñaron un papel crucial en su forma de concebir y abordar la función de la escritura. En esta nueva etapa de cambios en la vida personal de Auden, su poesía atraviesa por un momento de transición de lo contemplativo en sus primeros poemas, a una cuestión más reflexiva que invita a la acción. Durante este periodo, los temas que son objeto de sus disquisiciones intelectuales y poéticas se relacionan de manera más específica con la experiencia humana, la moral del hombre y la relación del individuo con la sociedad. El lenguaje de las formas tradicionales que se derivan de la cultura popular se convierte en el código que comunica su mensaje social en sus obras. Explora la relación entre la música y la poesía a través de sus versos, propiamente por medio de la experimentación en la composición de letras de canciones, libretos de ópera, obras de teatro, poemas con una marcada carga aliterativa, baladas medievales, canciones folclóricas y rimas infantiles. De entre toda esta amplia variedad de géneros poéticos, destaca un elemento en común en casi todos ellos: el uso del pastiche literario.

En relación al concepto del pastiche como técnica de escritura y reescritura en los poemas de W. H. Auden, el mismo autor ya se había referido al tema en una entrevista que llevó a cabo Michael Newman en el otoño de 1972 para la revista literaria *The Paris Review*. En esa ocasión, Auden abordó la cuestión para describir una de sus obras críticas más emblemáticas, y expresó lo siguiente: “It occurs in my commentary on Shakespeare’s *Tempest*, a poem written in prose, a pastiche of the late Henry James— Caliban’s Speech to the Audience”. En otra ocasión, cuando se le preguntó acerca de su poema “As I Walked out One Evening”, lo describió literalmente como “a pastiche of folksong” (Fuller 109). Por otra parte, se han llevado a cabo algunos estudios académicos y se han escrito otros tantos ensayos críticos que abordan la cuestión de forma un tanto tangencial, es decir, sin profundizar en la relación de las funciones del pastiche dentro de su poética. Dichos trabajos críticos se enfocan en identificar las influencias literarias de Auden, los autores que imita o comenta, las estructuras y los temas a los que alude, pero sin analizar a detalle la función de ese proceso literario reescritural, es decir, el pastiche.

Entre los ejemplos más recurrentes de este tipo de investigaciones críticas se pueden enumerar dos libros y varios ensayos. Hay una sección del libro *Melodies Unheard* (2003) de Anthony Hecht que hace una breve mención de las referencias intertextuales que se encuentran presentes en el poema “As I Walked out One Evening” (146); no obstante, no parece haber una explicación de las funciones de las mimas más allá del plano alusivo. Nos informa acerca de los posibles orígenes del poema de Auden en la los versos del poema de Robert Southwell “As I in A Hoary Winter’s Night” y el poema de Richard Barnfield “As It Fell upon A Day”, e incluso lo asocia con el poema de acertijos para niños “As I Was Going to St. Ives”, debido al saber popular y la letra de rimas infantiles que permean el mismo texto.

Otro ejemplo es *Influential Ghosts: A Study of Auden’s Sources* (2014) de Rachel Wetzton, en el que se hace un recuento exhaustivo de los autores y las tradiciones de las que se desprenden

las obras de Auden, como es el caso de Hardy, Yeats, Shakespeare, Freud, Kafka, la Biblia, por nombrar algunos, pero que no ofrece un tratamiento detallado del pastiche dentro de ese mapa de fantasmas e influencias. Por el otro lado, en los ensayos “Auden’s light and serio-comic verse” y “Auden’s English: language and style” que aparecen en *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, se explica de manera descriptiva el tema de la reelaboración de algunas formas populares en “As I Walked out One Evening”; además se abordan las características musicales del poema y se menciona la función didáctica de las baladas tradicionales. Del mismo modo, se habla de la recontextualización de ciertas imágenes dentro del poema; sin embargo, no se ahonda en esas reflexiones con respecto al pastiche. En dichos textos únicamente se describe, pero no se concluye o sugiere sobre la presencia del mismo en relación a la forma de escribir de Auden, tal y como se puede observar en el siguiente párrafo:

That reworking of traditional ballad quatrains, “As I Walked out One Evening”, opens with a recollection of folk song’s formulaic encounters. The poem is full of motifs from oral popular culture, the hyperbole of Burns’s “Till a’ the seas gang dry”, the American hobo ballad “The Big Rock Candy Mountain”, the Jack and Jill of nursery rhyme and the “Lily White Boys” of the campfire counting song, “Green grow the rushes O”. At the same time, it indicates what is distinctively original and modern in Auden’s work, taking for venue a contemporary urban setting, Bringham Bristol Street, fusing traditional imagery with a specifically twentieth-century idiom, depicting a world of headaches and worry in Kafkaesque terms as “The burrows of the Nightmare”. (Smith 101)

Si se toma en cuenta el contexto social, político y cultural en el que se publicó *Another Time*, el año 1940, se podrían vislumbrar aspectos importantes de la insistencia de Auden en recontextualizar diferentes baladas tradicionales en inglés pertenecientes a los siglos XVII, XIX y XX. Al tener en cuenta el mundo entre guerras y el modernismo tardío³ en la producción artística

³ El marco de referencia en que se basa esta investigación en relación al concepto de modernismo tardío tiene dos vertientes principales. La primera tiene que ver con el aspecto temporal, es decir, el lapso de tiempo en que se sitúan las obras de autores que escribieron y publicaron en el periodo de entreguerras, específicamente durante los años de 1930 a 1945. La segunda es una cuestión cultural, histórica y estética que, bajo el análisis de la crítica literaria, se considera que ciertos textos poseen características temáticas y conceptuales similares entre sí, tal es el caso de la Generación de Auden y su particular combinación de la ópera y el lirismo para construir una voz poética que refleja interioridad y subjetividad, como propone Rebecca Disrud en “Late Modern Lyricism: The Poetry and Opera of Stein, Auden and Hughes”.

de ese período histórico, además del cambio de ideologías y de la conciencia humana, producto del Holocausto y la bomba atómica, quizá sea acertado sugerir que la fragmentación de la memoria cultural y del arte posibilitó la reflexión y el reconocimiento de esa conciencia fragmentada en las obras de los autores modernistas tardíos, como fue el caso de Auden. Bajo la premisa antes expuesta, se podría interpretar la búsqueda de un regreso a los orígenes de la identidad en la tradición, como un mecanismo que W. H. Auden utiliza para dar unidad y sentido a su poesía. El pastiche, como el borrador y la pluma con que se reescribe ese gran palimpsesto que es la literatura, le permite observar y ser partícipe de la cultura y la sociedad de su tiempo, con la finalidad de emitir un juicio acerca de la moral del hombre, el cambio de sus valores o la relativización de los mismos y las formas de expresar sus sentimientos.

Un ejemplo que ilustra con mayor precisión la manera en que Auden emite juicios morales a través de la observación en sus poemas es la inclusión de citas que parafrasean la Biblia o, a veces, incluso formula enunciados con el pronombre personal “nosotros”. En el primer caso, en el poema “As I Walked out One Evening”, en el verso “You shall love your crooked neighbor with your crooked heart” se alude a dos versículos específicos del Antiguo y el Nuevo Testamento, en concreto: “Thou shalt love thy neighbour as thyself” (Levítico 19:9 y Marcos 12:31). En el segundo caso, en “September 1, 1939”, que se considera un pastiche estructural y temático de “Easter, 1916” de Yeats, de acuerdo con Philip Hobsbaum, hay un verso que expresa de manera acusativa en una voz colectiva: “We must love one another or die”.

I. El pastiche literario

1.1 Definiciones, contexto y aproximación histórica

La palabra “pastiche” tiene una historia de aproximadamente tres siglos como un término que comenzó a utilizarse en el arte. Su significado etimológico proviene de la palabra *pasticium* que en

latín vulgar se usaba para hablar de un objeto “compuesto de pasta”. Posteriormente, en el año 1752 aparece por primera vez en lengua italiana con el nombre de *pasticcio* que designaba un tipo de “mezcla, pasta o un pastel”. El término con la ortografía actual “pastiche” se usa para referirse a “una mezcla hecha de fragmentos de diferentes obras”, y proviene de la adaptación italiana al francés que data del año 1878 (Hoesterey 2-3). El pastiche es una técnica de composición artística que se emplea en la música, las artes visuales y también en la literatura. Una de sus características más sobresalientes en el ámbito literario es su tendencia a mezclar distintos estilos de composición por medio de la imitación.

En la actualidad, emplear el pastiche en el arte tiene una connotación peyorativa, sobre todo debido a la dicotomía entre un arte elevado y otro popular que plantea la crítica posmodernista. Si se lleva a cabo un análisis histórico y cultural del uso del pastiche en el arte, es posible que se abran nuevas ventanas de interpretación en un sentido diacrónico y sincrónico que no sólo reconozca la importancia del pastiche para la conformación de los géneros literarios, sino que también permita estructurar una poética de cómo se emplea y con qué propósitos, en otras palabras, dilucidar sus modos de operación en la literatura.

Las estructuras del pastiche permean las manifestaciones de la cultura popular, lo cual puede revelar las formas de arte que fueron importantes en el pasado, las que nos ocupan en el presente y la relación entre ambas en un futuro. El pasado *pasticcio* del pastiche (aspecto que se desarrolla con mayor detalle en el punto dos), es decir, la falta de información acerca del origen exacto de la palabra y su posterior aparición en la literatura, es una de las razones por las que ha atravesado periodos de rechazo y de aceptación. La historia del concepto que nos ocupa no parece esclarecer la información necesaria para determinar una fuente concreta. Al consultar las fuentes de las definiciones de la palabra, todas conducen a la cita sobre un tratado que se describe en un artículo que al final lleva a otros diccionarios y enciclopedias, donde se asientan nuevamente las

incertidumbres de un origen claro y específico. En consecuencia, ya no se puede hablar de un origen sino de la construcción de un concepto con una multiplicidad de fuentes y orígenes. Su valoración no siempre ha sido la misma en todos los países de Europa, por ejemplo, en Francia no se consideraba una simple copia sin una función artística o crítica, como sí ocurrió en Alemania e Inglaterra⁴.

Dependiendo el contexto en que se desarrolla la producción consciente del pastiche, se valora o se desacredita, lo cual le imprime connotaciones negativas o positivas en una tradición literaria, es el caso de la inglesa y la francesa respectivamente, en palabras de Hoestery: “Definitions tend to be negative, influenced by the embrace of originality that became a priority with the rise of the autonomous work of art in the eighteenth century and its zenith in modernism, in the visual arts and music more than in the literary domain” (82). Una de las aportaciones que se valoraban entre los lectores franceses era la necesidad de estar a la par con el autor y su manejo de referencias, es decir, exigía que los lectores tuvieran una educación competente para conocer la riqueza semiótica del original, de lo contrario, no serían capaces de apreciar los efectos del pastiche.

1.2 El pasado *pasticcio* del pastiche

El pastiche es un concepto histórico dialógico que enfatiza la idea de que el pasado es por naturaleza intertextual. El *pasticcio*⁵ y el pastiche son palabras hermanas que tienen una misma historia. Parte

⁴ En el pastiche literario, asimismo, el conocimiento de la lengua en la que se lee es fundamental para no perder las estructuras del referente imitado: “Pastiche for the French was a quasi-homage to and a coming to grips with an admired writer, Proust’s ‘pastiche volontaire’ (as opposed to ‘pastiche involontaire,’ the unknowing or indiscriminate imitation of a model” (*Ibid*).

⁵ Hoestery expone a detalle los usos de la palabra en la lengua italiana, y los divide en pictóricos y culinarios: “Literally, ‘pasticcio,’ derived from Common Romance *pasta*, denoted in early modern Italian a pâte of various ingredients—a hodgepodge of meat, vegetables, eggs and a variety of other possible additions. In the wake of the Renaissance, the art scene grabbed ‘pasticcio’ as a product of an eclectic painter who drew upon diverse techniques and styles. Pasticcio was highly imitative painting that synthesized—‘stirred together’—the styles of many artists, often with seemingly fraudulent intention, i.e., to deceive viewers and patrons” (*Id.* 1).

del desprestigio que rodea ambos conceptos surge de su naturaleza imitativa y de sus usos en el arte a lo largo de los siglos. Igeborg Hoestery argumenta que el pastiche tiene una relación estrecha con la ópera⁶ y la popularidad de ciertas piezas musicales que eran imitadas a manera de homenaje.

En un inicio, algunos compositores se tomaban la licencia de imitar con exactitud fragmentos musicales para aprender a hacer música; después, con el advenimiento del romanticismo y la idea de lo original, se comenzó a considerar al pastiche como una manera burda y vacía de repetir lo que otros ya habían creado. La búsqueda de la originalidad se convirtió en sinónimo de genio artístico⁷; una idea que no es ajena al movimiento modernista del siglo XX en el arte, sobre todo en la poesía. Al tomar en consideración el contexto artístico en el que W. H. Auden escribe, se puede decir que el uso del pastiche poético parece una práctica contradictoria, ya que los poetas modernistas buscaban, ante todo, ser innovadores en la forma de estructurar sus textos para reelaborar y ordenar la tradición. La pregunta que surge es cómo pudo Auden integrar esta práctica de reescritura a su poética y con qué propósitos. En una primera instancia, el pastiche parece ser el mecanismo que él utiliza para abordar de manera crítica la tradición y la cultura. Al profundizar más en el tema, se puede identificar también una labor de resignificación⁸.

⁶ De acuerdo con las aportaciones de Hoestery, los historiadores de la música afirman que sin las representaciones del pasticcio, la ópera italiana no habría tenido el impacto que tuvo en Francia y el resto de Europa: “pasticcio structures themselves became an important part of operatic (and general) composition, from John Gay’s *The Beggar’s Opera* to Gilbert and Sullivan to Leonard Bernstein’s *Candide*” (*Id.* 8).

⁷ Invención que surge con el romanticismo en el siglo XVIII y que se desarrolla durante principios del XIX. Dicha construcción romántica enfatiza la idea del poeta como un demiurgo o genio creador de un universo propio en su arte.

⁸ Para Denis Hollier, el pastiche literario versa más sobre el acto de lectura que sobre la escritura en sí misma e incluso lo llama: “The ideal form of creative critical activity” (Hoestery 9). Lo que imita el pastiche inevitablemente nos informa del contexto temporal y cultural de la obra imitada, pero a su vez, explora nuevas posibilidades que llevan a las obras imitadas a otras direcciones que amplían sus campos estéticos y semánticos. Resignificar, en este sentido reescritural, es otorgar una nueva interpretación a una situación, texto o idea del que ya se conoce su significado, pero con un nuevo valor interpretativo al cambiarlo de contexto.

1.3 Diferencias entre pastiche posmoderno y pastiche poético

El pastiche se diferencia de la parodia porque su objetivo principal no se reduce exclusivamente a burlarse de forma directa de la obra imitada, sino que su uso en la poesía tiende a celebrar las formas y los estilos a los que alude (Hoesterey 13). No obstante, en los cuatro poemas elegidos, dicha diferencia de celebración y burla no es tan marcada, ya que, al leer los poemas en contexto, es decir comparándolos con los hipotextos, se nota un cierto grado de crítica combinado con homenaje.

En *Palimpsestos*, Genette nos dice que la retórica de la parodia se asocia más en concreto con una figura literaria que como un género: “La parodia, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de contexto, frases históricas o proverbios” (29). Aunado a esto, si se toman en consideración los versos bíblicos que Auden reescribe y reinterpreta en sus poemas, además de los géneros y los autores que imita constantemente, su ambivalencia hacia sus fuentes de inspiración se vuelve más notoria, principalmente al hacer una observación de las cosas que decide eliminar en contraste con las que conserva en sus reescrituras. Un análisis de estas observaciones nos conduce a pensar que existe una relación simultánea de aceptación y rechazo hacia sus mayores influencias artísticas, tal como lo plantea Rachel Wetzton: “Auden’s ambivalence feeling toward his sources—his sometimes accepting, sometimes-critical attitude toward them... Auden achieves originality, Wasley writes, “not through the agnostic sublimation and overthrow of influences, but through the conscious and professional acknowledgement, deployment, and utilization of them” (xiv).

El pastiche, de acuerdo con la teoría de Richard Dyer, se describe como un tipo de imitación hecha para ser entendida y apreciada como tal, y no como un intento de una obra original. Una de sus funciones primarias como forma de reescritura intertextual es la de preservar la memoria cultural, lo que a su vez nos permite darnos cuenta de las formas del arte que apreciamos y

atesoramos, además de permitirnos hallar el valor de nuestra identidad colectiva en la historia y producción de objetos culturales que nos hereda el paso del tiempo, en palabras del propio Dyer, al reconstruir la historia del arte, el pasado nos reconoce y nos construye a nosotros como seres históricos : "[Pastiche] can, at its best, allow us to feel our connection to the affective frameworks, the structures of feeling, past and present, that we inherit and pass on. That is to say, it can enable us to know ourselves affectively as historical beings" (131).

Asimismo, el pastiche es también un tipo de creación artística que no se considera completamente original, pero tampoco es una copia o plagio⁹ absoluto de la obra que imita. El problema es su naturaleza indefinible que todavía es objeto de rechazo y debate para algunos críticos del modernismo y el posmodernismo. No obstante, es fundamental hacer la distinción de que, desde la perspectiva crítica posmoderna, Fredric Jameson en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) no considera el concepto del pastiche desde una postura histórica y cultural diacrónica, que es la propuesta que se defiende en esta investigación, y sólo se centra en definirlo como una parodia sin una función ulterior de crítica u homenaje (él lo llama "blank parody"). Hasta cierto punto, se entiende, sin embargo, que su interpretación haga énfasis en que en la era de la posmodernidad abunda el pastiche en forma de recreación descontextualizada, puesto que no hay una ideología detrás, no hay razón de ser; la parodia en ese caso no funciona porque sólo se trata de una repetición sin diferencia, una acumulación de símbolos e imágenes que no trascienden.

El adjetivo "poético" que califica al sustantivo pastiche en el título de este trabajo tiene dos connotaciones complementarias, esto de acuerdo con mi teoría. El primer significado apela al acto de escribir poesía, es decir, hay una especificidad que delimita el uso del pastiche en la poética de

⁹ Que no son lo mismo, ya que en *Palimpsestos*, Genette, por ejemplo, define el plagio como "una copia no declarada pero literal" (10).

W. H. Auden. De modo que se habla del pastiche literario que se centra particularmente en la composición de versos. En segundo lugar, lo “poético” también se podría referir al acto mismo de la escritura como creación o como parte de la poética de Auden, en otras palabras, la conexión estrecha entre la etimología de la palabra poesía, del griego *ποίησις*¹⁰ —que significa acción, creación; adopción; fabricación; composición— y la idea del pastiche como una técnica de reescritura creativa que favorece la crítica del arte y la literatura de forma estética y dialógica. El tratamiento del pastiche desde una postura histórica y cultural de acuerdo con nuestro análisis sugiere que en los poemas de W. H. Auden hay una unión del ideal del poeta con el arte, es decir, que se puede ser crítico literario por medio de la producción de la escritura creativa. Al mismo tiempo, el pastiche poético funciona como un recurso mnemotécnico del arte y su valoración, ya que para W. H. Auden, el poeta social, en la poesía de una nación yacen los principios de identidad y memoria que conforman la tradición.

II. Memoria y escritura

2.1 Memoria cultural

La memoria y la escritura han tenido una relación estrecha en la conformación de la cultura a lo largo de la historia. La memoria cultural depende de la repetición de narrativas del pasado. La escritura es un ejercicio crítico de resignificación constante; representa un hacer continuo. Desde un punto de vista histórico, también representa un mecanismo mnemotécnico que ayuda a entender, construir y tener presente la noción de un pasado. Desde una perspectiva literaria, ese pasado artístico, de igual forma, nos construye como seres estéticos que somos capaces de crear y valorar obras de arte: artistas y espectadores que, por otra parte, también tienen la necesidad de saberse

¹⁰ La fuente que se empleó para la lista de las definiciones fue el *Diccionario etimológico griego-latín del español* (2002) de Santiago Rodríguez Castro.

poseedores de una memoria de lo que producen, para poder construir una identidad propia en relación con la otredad.

Si hablamos de la reescritura como un medio que da forma y contenido a la memoria cultural, entonces también se debe tomar en cuenta el aspecto de la imposibilidad de la repetición exacta en cuanto a significados y formas se refiere, en un acto reescritural. Cuando un autor escribe, de manera consciente o inconsciente, mantiene las ideas y la influencia de modelos de escritura de sus antecesores. El texto de los autores sucesores es, por consiguiente, una propuesta de lectura y discusión que pone en relieve su interpretación personal y subjetiva del mundo, del pasado y del presente. Su escritura es nueva y particular en su manera de articular y acomodar los tropos literarios, las metáforas y su elección de alusiones, pero en un sentido pragmático, siempre están condenados a repetir lo que otros ya dijeron. El aspecto relevante aquí no está en el qué es lo que se va a decir, sino en cómo se piensa hacerlo, tal como sugiere Gilles Deleuze en *What is Philosophy?*: “The painter does not paint on an empty canvas, and neither does the writer write on a blank page; but the page or canvas is already so covered with preexisting, pre-established clichés that it is first necessary to erase, to clean, to flatten, even to shred, so as to let in a breath of air from the chaos that brings us the vision” (203-204).

La escritura de la memoria debe inventar un uso antes de repetirlo; en otras palabras, la memoria se construye a partir de la experiencia, y por lo tanto, produce nuevas formas de conservación todo el tiempo. La escritura paralelamente enuncia y silencia la memoria, la comenta y la subvierte, la rechaza y la celebra, a través de actos de reescritura que suponen una o muchas formas de relectura. El ejercicio de la relectura, precedida por una nueva forma de escritura, es a veces una forma de desaprobación que pretende presentar una postura revisionista del pasado histórico, cultural y literario, junto con sus mecanismos de enunciación.

La escritura crítica, en todas sus manifestaciones, ensayos académicos, discursos políticos, disertaciones filosóficas, traducciones y poemas genera nuevas posibilidades de lectura que se materializan en la relación de nuevas formas de reescrituras dialógicas e intertextuales. Una de esas formas es la literatura, tanto de la prosa, el verso y el drama, como de la crítica literaria que las estudia.

2.2 Memoria cultural y literatura

El concepto de memoria cultural describe las distintas formas en que las sociedades recuerdan su pasado y los métodos que emplean para lograrlo.¹¹ En la actualidad, los estudios culturales centran su atención en identificar y analizar las características que una sociedad comparte con otra, así como el proceso por el cual los recuerdos o memorias de algo en concreto son compartidos. Los estudiosos del tema apuntan que la preservación de la memoria y el conocimiento compartido que pasa de una generación a otra se debe, principalmente, a actos públicos y privados de conmemoración de lo que se considera importante o digno de recordar o transmitirse. Contar historias de manera oral o escrita, coleccionar imágenes, construir monumentos o museos, almacenar objetos, escribir diarios o periódicos, publicar almanaques, entre otras cosas más, se han convertido en los medios más conocidos para la conservación de la memoria cultural.

El papel que desempeña la literatura no sólo tiene que ver con la conservación de la memoria cultural, sino con la producción de la misma. A través de los textos se puede observar

¹¹ Las autoridades más prominentes en el tema de la memoria cultural señalan que existen aspectos simbólicos contenidos en dicho concepto, por ejemplo, la construcción de identidades colectivas, la formación de nuevos Estados-nación y la concepción de una narrativa histórica para cada cultura. Los nombres de los críticos más prolíficos y especializados en los estudios de la memoria cultural son Jan Assmann con su obra *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* (2011), y también Astrid Erll, junto con Ansgar Nünning en la obra *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook Berlin* (2008).

este proceso desde una perspectiva diacrónica y sincrónica¹² como una labor lenta y de amplios alcances, ya que los textos literarios han pasado por las manos de muchas generaciones. Este devenir constante es el objeto de estudio de los investigadores del tema que intentan dilucidar un entendimiento informado del pasado a través de análisis comparativos de las distintas versiones de una misma narrativa. De esa forma, las narrativas del pasado se introducen a nuestro presente en forma de imágenes¹³ o historias.

En su ensayo “Literature and the production of cultural memory”, Astrid Erll propone tres funciones significativas en las que la literatura contribuye a la producción, la recepción y la crítica de la memoria cultural, las cuales se enlistan en el siguiente orden: 1) la literatura como un medio de conmemoración, 2) la literatura como un objeto de conmemoración y 3) la literatura como un medio para observar la producción cultural de la memoria (112). La primera función se refiere a la idea de que las obras literarias recolectan el pasado en forma de narrativas; en ese mismo sentido, la reescritura de las mismas supone un cuestionamiento de cómo la escritura da forma a nuestra percepción del pasado.

¹² Cabe señalar que el estudio de ambos métodos de estudio de la lengua puede aplicar también para el análisis de textos que conforman la memoria cultural. De acuerdo con la RAE, en esta investigación se entiende la perspectiva diacrónica de la lengua y la memoria como un estudio a través del tiempo para explicar la evolución de un idioma, lo cual se ve materializado en los textos, especialmente los de tipo literario que conforman una tradición; de esta manera, la historia de una lengua se integra a partir de la identificación de su riqueza de vocabulario, refranes, leyendas y canciones (Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=DdiPwpM>). En lo que respecta a la perspectiva sincrónica, el estudio de la gramática y de los diccionarios ofrece un entendimiento parcial de la lengua estudiada en un punto específico del tiempo (Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=XxAVYoB>). Sobre esta línea, es preciso sugerir que el análisis de las características gramaticales, morfológicas y sintácticas de un texto concreto, sea poesía o prosa, entra en el marco de lo sincrónico que igualmente contribuye a la construcción paulatina de la memoria cultural.

¹³ Por imagen, en relación a los textos y la función transmisora de la literatura, debe entenderse la representación visual, real o imaginaria que crea cada palabra dentro del imaginario colectivo por medio de metáforas y tropos literarios (Baldick 165). De este modo, se han creado imágenes literarias de tópicos comunes en el arte y la cultura popular que siguen presentes en la actualidad debido a la reproducción, circulación y recepción de las mismas dentro de contextos sociales diversos. El amor representado como cupido, el tiempo simbolizado en un río, el conocimiento retratado como un árbol, y la vida y la muerte con paralelismo entre el día y la noche, son ejemplos de este tipo de imágenes literarias que ha fijado en nuestra mente la memoria cultural. Por lo tanto, el pastiche literario es una técnica más que facilita el proceso de repetición de dichas imágenes en consonancia con la tradición.

La segunda función sugiere que la literatura crea una memoria de sí misma en forma de relaciones intertextuales que confieren una nueva vida cultural a textos antiguos. En virtud de ello, la producción literaria depende de la reescritura de textos considerados canónicos, pero, sobre todo, y quizás de forma más primaria, de los mitos y los cuentos folklóricos como un ejemplo de las bases de las narrativas culturales más antiguas y distantes.

La tercera función expone que la crítica selecciona lo que se recuerda y el cómo se hace, así como también explica las diferencias en el funcionamiento del conocimiento cultural entre individuos y colectivos, ya que presenta a la literatura como una serie de discursos dialógicos con otros textos y formas de memoria. En esta misma línea de pensamiento, se podría concebir la literatura como una especie de “mímesis de la memoria”, o tal vez incluso la memoria misma con sus defectos y ventajas, que basa su crítica en relación con otras disciplinas sociales como la historia, la sociología y la psicología, y por lo tanto se reflejan en su interpretación del pasado según su método de estudio.

El potencial que tiene la literatura para replantear y deconstruir la memoria y los conceptos está presente implícitamente en la práctica poética de W. H. Auden. Las dos formas de reescritura que operan en el ámbito de la memoria cultural son la *sobrescritura* y la *subescritura*, asunto que se detallará en la siguiente sección de acuerdo con la teoría de Didier Coste. La primera es una contestación crítica a la tradición, mientras que la segunda se presenta como un acto de conmemoración que (re)cita de manera respetuosa la misma. Por otra parte, Auden utiliza la poesía como medio, objeto y mecanismo crítico que observa la producción de la memoria cultural. De este modo, comenta parte de la tradición literaria en inglés en sus diversas manifestaciones folklóricas y la reescribe para posteriormente insertar su propia obra dentro del canon, lo que se conecta con la función autorreferencial del pastiche. El hecho de que un número significativo de las referencias intertextuales en sus poemas tengan una base en la tradición oral, como en el caso

de las baladas medievales, canciones de ópera y obras de teatro, sugiere que hay una distancia interpretativa entre ambos modos de representación, el oral y el escrito, puesto que el primero tiende a considerarse más flexible y fácil de modificar. En este sentido, la literatura representa un punto común que comparten la mayoría de los grupos que integran una sociedad inscrita dentro de una misma tradición artística, es decir, un mismo lenguaje con puntos de referencia compartidos; en consecuencia, señala Astrid Erll: “each rewriting involves both a re-visioning of the original event and a comment on the tradition of remembrance itself” (114).

2.3 Memoria y olvido

La memoria cultural, como la facultad de la memoria humana, depende del olvido. Para recordar es necesario olvidar. El ejercicio de la escritura y la lectura es una labor que reconstruye lo que el olvido rompe de la memoria, es decir, que a través de los intersticios fragmentados de la reescritura se puede llevar a cabo una desapropiación de estructuras y hábitos perpetuados por la repetición. Esta nueva reconstrucción nunca es exactamente la misma, puesto que representa pérdidas y ganancias. La escritura fija la memoria, mientras que la reescritura la fractura y la mantiene vigente, la rescata del olvido. Sin una materialidad de la escritura, específicamente sin el desarrollo de la imprenta, tal vez la inmensa acumulación y reproducción de las ideas y la cultura expresadas en obras de arte habría sido insostenible en los siglos anteriores.

Si el olvido es la antítesis de la memoria, entendida como una forma de resistencia, entonces la articulación verbalizada o escrita de esta resistencia es la síntesis de ambas fuerzas. Sobre esta idea, es conveniente puntualizar que escribir y leer son, en última instancia, actos de interpretación; y, por lo tanto, dependen de un discurso subjetivo que es sesgado, por más que se busque lo contrario. La escritura del pasado histórico y cultural de la memoria refleja, como sugiere Walter Benjamin, una interpretación de la tradición que expresa no solamente cómo se deben enunciar las

narrativas del pasado y sus discursos, sino también quién puede hacerlo; es decir, pone de manifiesto quién tiene el poder: “articular históricamente lo pasado no puede significar conocerlo como verdaderamente ha sido, sino que demanda interpretar la tradición desde la fuerza mesiánica que domina la memoria” (Cohen 20).

El pastiche literario, visto desde una perspectiva histórica, ha contribuido en gran medida al desarrollo y la conservación de la memoria cultural. Su importancia crucial en la conformación de géneros literarios se debe, quizás, a la manera en que opera, sobre todo en lo que concierne a la identificación de estructuras, convenciones y usos del lenguaje para reproducirlos. En este sentido, el pastiche, en su connotación de homenaje, imita únicamente aquello que existe, lo cual se conecta con la idea de que la memoria debe inventar usos antes de reproducirlos. Una de las funciones más destacables del pastiche en las obras de W. H. Auden es la de aceptación de la tradición; sin embargo, los cambios que lleva a cabo dentro de la tradición significan, por extensión, una forma de rechazo, de memoria y olvido. El pastiche dentro de su poética representa un diálogo con el pasado literario y la tradición, que Auden decide traicionar al reescribirlos o reinterpretarlos, como se explicará con mayor detalle más adelante.

III. Tradición y traición

3.1 Tradición oral y folclore

De manera sustancial, la tradición es lo que se enseña o se transmite. La etimología nos dice que la palabra tradición deriva del verbo latino *tradere*¹⁴, cuyo significado es literalmente transmitir o en sentido figurado también se entiende como “entregar, confiar, enseñar, entregar a la memoria,

¹⁴ Los dos diccionarios que se consultaron para la definición etimológica de la palabra en cuestión fueron el *Nuevo diccionario latino-español etimológico* (2001) de Raimundo De Miguel y *el Diccionario latino-castellano etimológico* (2009) de Pascual Martínez Calvo.

entregarse; pero también es entregar al otro, abandonarlo” (Cohen 50). En un sentido más amplio, dicha palabra engloba dos principios fundamentales: el conocimiento y las bases culturales de una sociedad. Como ocurre en el caso de la memoria cultural que depende del olvido, no puede haber tradición sin traición, es decir, sin entrega del otro o sin cambios, pues de lo contrario, no existiría una división más o menos clara de la diferencia entre lo que es tradición y lo que no, en otras palabras, lo que se celebra y perpetúa como algo digno de ser enseñado.

La relación entre ambos sustantivos, tradición y traición, no sólo es una similitud sonora, sino que también hay un grado de cercanía ligado con su raíz etimológica. Ambas palabras comparten la raíz del verbo *tradere*, similar a lo que sucede con el juego de las palabras italianas *traduttore, traditore*. Todo escritor, aun sin ser traductor, dado que parte del lenguaje, cuya naturaleza es dialógica, como precisa Bajtín, es un traidor de la tradición y la memoria, al menos de forma indirecta y no intencional.

Los cuatro poemas que se incluyen en *Another Time* comparten, en mayor o menor grado, elementos y características propias de la tradición literaria y oral en lengua inglesa¹⁵. Un aspecto relevante para el estudio de la poesía de W. H. Auden es la comparación entre lo que implica la tradición oral y la escrita. Volver a contar, ahora de manera escrita, parte de los mitos, las canciones y los poemas que se aprendieron por medio de la oralidad, sugiere que el papel de la escritura es

¹⁵ Es importante aclarar que, por tradición inglesa, para los propósitos específicos que conciernen las líneas teóricas de esta investigación, se toman como referentes primordiales los textos y autores clásicos que se enseñan en la carrera de Letras Inglesas de la UNAM, al menos en los primeros cuatro semestres, particularmente aquellos que aparecen en la *Oxford Anthology of English Literature Vol. I y II*, y a los que W. H. Auden alude con mayor frecuencia en sus obras que emplean el pastiche poético, tal es el caso de W. B. Yeats, T. S. Eliot y Shakespeare; no obstante, tengo claro que otras fuentes de versos parodiados o citados provienen de canciones populares que no forman necesariamente parte del canon literario en lengua inglesa. Si bien es cierto que esta perspectiva de la tradición es limitada, en cuanto al tema de qué tan pertinente es o no centrar nuestra atención únicamente a lo que dictan las instituciones académicas, quisiera señalar también que en la actualidad en la carrera de Letras Inglesas se fomenta la lectura y la investigación crítica de otras formas menos populares y difundidas de textos literarios, como es el caso de los seminarios de literatura poscolonial. No afirmo ni sugiero, sin embargo, que el concepto de tradición en literatura deba ser definido única e inapelablemente en función de los textos que forman parte obligatoria de un programa de estudios, pues significaría el estancamiento de la tradición en sí y de su comprensión.

fijar ideas. A diferencia de las canciones populares que conforman el folclore de una cultura, donde la tradición oral se caracteriza por la repetición de fórmulas que se modifican parcialmente sin perder el referente al que aluden, la escritura tiende a fijar normas. A pesar de que la tradición escrita es un poco más rígida o no es tan fácil de alterar, esto no quiere decir que no pueda haber un diálogo de ideas entre los autores y sus textos.

Entre la variedad de estilos que permean la forma y la estructura de los poemas que emplean la técnica del pastiche en *Another Time*, como en el caso de “As I Walked out One Evening” y “O Tell Me the Truth about Love”, se encuentran las estructuras sintácticas de la balada lírica en inglés¹⁶, el sinsentido de las imágenes contenidas en las rimas infantiles, y las alusiones al tema del *memento mori*¹⁷. De las baladas, Auden recupera su marcada tendencia a ofrecer una moraleja de forma indirecta que sólo el lector debe descifrar al final de la lectura a través de la narración, además del tono humorístico y aliterativo del *light verse*, mientras que exalta el tono elegiaco de canciones folk (*folksong*) como “The Unfortunate Rake”.

¹⁶ Las baladas líricas, o *lyrical ballads* en inglés, se caracterizan por ser poemas en verso, usualmente con una función narrativa, que al final cuentan una moraleja. Este estilo de composición a menudo iba acompañado de música. Otro aspecto relevante es la temática del poema, que por lo general se asociaba con un profundo sentimentalismo y una expresión exacerbada del amor de acuerdo con la estética del siglo XVIII. La forma de las baladas tradicionales inglesas consistía de estrofas o cuartetos con un estribillo en versos alternados. El metro de los versos podía aparecer tanto en pentámetro yámbico, tetrámetro o trímetro, mientras que el patrón de rima se repite en forma de ABCB o AABA. En la tradición inglesa destacan algunas baladas clásicas como “The Rime of the Ancient Mariner” y “The Ballad of Reading Goal”. Por el lado de la cultura estadounidense se encuentran títulos muy bien conocidos como: “The Streets of Laredo” y “The Unfortunate Rake” que W. H. Auden mezcla con la balada escocesa “A Red, Red Rose” en “As I Walked out One Evening” para crear un sincretismo cultural de sus orígenes literarios ingleses con su vida en los Estados Unidos después de los años treinta. Esta unión de dos lenguas-culturas convierte a Auden en un autor que se ajusta a la estética de los estudios transatlánticos de la época del mundo entreguerras, sobre todo en el ámbito de la política y la diversidad cultural que retrata su poesía de esos años.

¹⁷ Frase latina que tomó fuerza como un leitmotiv en el arte durante la Edad Media, principalmente en la pintura, la música y la literatura. Su traducción al español es “Recuerda que morirás”. Una de las formas más recurrentes en donde solía aparecer este tema era en el género artístico de la Danza de la Muerte, que les recordaba a los seres humanos lo efímero de su existencia mediante la personificación alegórica de la muerte. La cuestión de la muerte y la banalidad de la vida permean las obras de W. H. Auden, ya que también trabajó con ese mismo tópico en sus poemas “Danse Macabre”, publicado en *Another Time*, y “Death’s Echo”, textos que reconfiguran la lírica medieval de la Danza de la Muerte en un contexto moderno y político que describe el mundo y las incertidumbres de la Segunda Guerra Mundial a través del pastiche poético.

El hecho de que haya una amplia variedad de subgéneros líricos (baladas, canciones folklóricas, elegías) y estilos populares en los poemas que aquí se estudian sugiere que W. H. Auden las toma prestadas con el propósito de adoptar un lenguaje vernáculo y concocido para dirigirse a un lector no especializado. De esta manera, el lector¹⁸ entendería la mayoría de las referencias intertextuales dentro de los poemas. No obstante, el lector, al momento de darse cuenta de la contradicción que supone su horizonte de expectativas¹⁹ de lo que implica leer “una balada tradicional” y cómo es que esta forma se desvía de las convenciones, en su nueva interpretación llevaría a cabo un proceso de extrañamiento del lenguaje²⁰, es decir, una desautomatización de lugares comunes como el amor, la muerte y el tiempo. Por lo tanto, los poemas cumplen una función social de reestructuración de formas de pensamiento que se hayan arraigadas en un contexto social moderno. Lo más relevante, sin embargo, es que uno de los aspectos de su autenticidad reside en no explicitar la función de su poesía y, en consecuencia, evitar la generalización, permitiendo así al lector llegar a un entendimiento individual del poema por medio de las parábolas de su poesía.²¹

¹⁸ Teóricamente existen dos lectores: el primero sería el público que leyó los poemas de Auden al momento en que se publicó *Another Time*, por lo que se habla de ellos en un tono hipotético “entenderían”, y el segundo lector es, inevitablemente, el autor de este análisis que pone a discusión una lectura intertextual de los poemas de Auden.

¹⁹ Término que tomo prestado de la estética de la recepción acuñado por Hans Robert Jauss en *New Literary History* (1970) para referirse a los aspectos formales o temáticos que condicionan la respuesta de los lectores como colectivo histórico de acuerdo con sus experiencias previas de lectura.

²⁰ Aclaro que los conceptos de desautomatización, extrañamiento del lenguaje y horizonte de expectativas, propios de los formalistas rusos, concretamente en “El arte como atificio” de Shklovski, se utilizan de una manera diferente de la que propone el autor. En dicho ensayo, Shklovski expresa que “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (4). A partir de esa idea surge la reflexión de que si la poesía es arte porque se halla dentro de la literatura, entonces, en la poética de Auden cuando incluye baladas tradicionales mediante el pastiche se singularizan los temas y las imágenes de sus poemas al cuestionar al lector sobre el porqué y para qué se incluyen dichas baladas, y no sólo que pueda reconocerlas en los poemas. En adelante, la inclusión de los términos de los formalistas rusos está sujeta a una extensión e interpretación circunscrita a la experiencia de lectura con respecto al pastiche y la desautomatización de las perspectivas que presenta Auden sobre el amor.

²¹ Al respecto, el mismo Auden se pronunció a favor del uso de las parábolas en la escritura como un mecanismo hermenéutico que da pie al pensamiento crítico y la reflexión por parte del lector. En *Psychology and Art To-day* describió el arte como una parábola de la siguiente manera: “You cannot tell people what to do, you can only tell them parables; and that is what art really is, particular stories of particular people and experience, from which each according

3.2 Repetición y diferencia

En términos del discurso dialógico propuesto por Bajtín²², la repetición exacta de significados entre las palabras que conforman al lenguaje como un sistema cambiante a través del tiempo y el espacio es imposible. Las reescrituras en sus diferentes modalidades: parodia, plagio, travestimiento y pastiche son ejemplos claros de repeticiones transformadas en la literatura y otras artes.

Repetir significa volver a hacer una acción o decir una palabra otra vez de manera íntegra; sin embargo, en el ámbito de la reescritura nunca se trata de una repetición idéntica, sino más bien de una alteración de ideas y formas con un marco referencial en común. En efecto la reescritura intertextual es, desde esta perspectiva, una repetición transformada y transformadora a la vez, puesto que produce nuevos significados a partir de una base de antecedentes. No obstante, por contradictorio que pueda sonar esto, la idea de una repetición se encuentra limitada por el concepto de la originalidad, y dado que en la práctica no hay argumentos que la sustenten, según Marcelo Ale cuando habla sobre Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968), “Es porque no hay original que no hay copia, por lo tanto tampoco repetición de lo mismo”. Por tal motivo, es preciso redefinirla como una repetición transformada, para los usos que conciernen nuestros argumentos. En consecuencia, esta alteración o repetición transformadora es una reinención que puede desarticular hábitos y patrones de pensamiento preestablecidos, al ponerlos en duda mediante la reescritura.

to his own immediate and peculiar needs may draw his own conclusions”. En *The Poetic Art of W. H. Auden*, John Blair desarrolla un capítulo titulado “The Poetics of Parable”, en el que se refiere a la poesía de Auden como un juego de conocimiento del que se espera que el lector aprenda algo. Blair menciona que el crítico Stephen Spender tilda a Auden de ser un poeta didáctico: “Genuinely didactic by nature, he is one of the outstanding teachers of his time” (35).

²² Las bases teóricas se encuentran explicadas detalladamente en *The Dialogic Imagination* (1975), obra en la que Bajtín asevera que el lenguaje es dialógico por naturaleza. Sobre esta misma idea, las obras literarias son un diálogo constante con otras obras literarias del pasado y del presente, puesto que todo es un producto de lo que se ha dicho antes en anticipación a lo que iba a decirse en respuesta a eso, por lo que, al releer el pasado de forma crítica, el presente lo altera del mismo modo que el pasado influye en el entendimiento del presente, como propuso T.S. Eliot en “Tradition and the Individual Talent”.

Si una repetición es paradójicamente diferente, entonces, debe tener una función ulterior que no se reduzca a copiarse un sinnúmero indeterminado de veces, provocando así su deterioro. El pastiche es un ejemplo de lo que representa una repetición transformada y transformadora. Transformada porque se saca de su primer contexto para insertarse en un segundo o tercero, lo cual implica en sí una diferencia. Transformadora porque la nueva recontextualización se convierte en el referente primordial para entablar un diálogo con las obras subsecuentes de los autores sucesivos. Las funciones que se proponen para entender su valor transformativo en la poética de Auden son seis, pero lo más relevante del caso es que al contrastarlas se convierten en tres paralelismos consistentes que se complementan en un triángulo dialéctico parecido a una tesis, una antítesis y una síntesis. Las explicaciones detalladas se desarrollan en los párrafos de la sección sobre paralelismos en el uso del pastiche.

3.3 Herencia y enseñanza

El propósito más inmediato de la tradición es la enseñanza. La repetición refuerza el aprendizaje de ideologías y la transmisión del conocimiento. La poesía, por la concisión de las palabras y su lenguaje memorable, facilita la memorización de fragmentos o versos enteros. En un principio, cuando los medios de conservación de la memoria aún no estaban tan desarrollados, la poesía tenía la función de resguardar y heredar las ideas y el conocimiento²³.

Entre la poesía y la música hay una relación indisoluble, sobre todo porque ambas comparten características formales de sonidos, ritmos y silencios que crean un significado; sin olvidar la construcción histórica idealizada de las musas que invoca el poeta antes de aventurarse

²³ La tradición oral desempeña un papel crucial en la preservación de los mitos fundacionales de las naciones del mundo occidental. Las referencias más citadas al respecto son poemas épicos griegos como la *Ilíada* de Homero dentro de la tradición clásica o incluso la figura de Orfeo y la cítara.

a componer sus versos. Como sugiere la palabra líra²⁴, en el caso de la poesía lírica, el poeta es el escaldo de las palabras, el que escribe, recita y canta las palabras. En los poemas de W. H. Auden, esta relación entre la música y la poesía permea su estilo y los temas que aborda. Sobre el tema de la relación música-poesía, Auden se pronunció al respecto en “Some Reflections on Opera as a Medium” y escribió que la conexión entre ambas es de índole histórico y de carácter performativo:

Music as an art, i.e. music that has come to a conscious realization of its true nature, is confined to Western Civilization alone and only to the last four or five hundred years at that. The music of all other Cultures and epochs bears the same relation to Western music that magical verbal formulae bear to the art of poetry. A primitive magic spell may be poetry but it does not know that it is, nor intended to be. So, in all but Western music history is only implicit; what it thinks it is doing is furnishing verses or movements with a repetitive accompaniment. Only in the West has chant become song. [...] A verbal act like poetry is reflective, it stops to think. Music is immediate, it goes on to become. But both are active, both insist on stopping or going on (6).

La selección de los tres poemas que pertenecen a la colección de *Another Time* tiene en común una base musical. “As I Walked out One Evening” contiene versos de baladas tradicionales y el tono elegiaco de las canciones *folk*; “Tell Me the Truth about Love” hace eco en sus versos a una canción de ópera francesa concerniente al tema del amor a través de clichés y paradojas, mientras que los versos y el pentámetro trocaico de “Lullaby” tienen asociaciones con un himno religioso de Richard Mant. Una de las posibles interpretaciones que propone este estudio sobre las referencias musicales y populares de los poemas de W. H. Auden es que tienen una función didáctica, ya que en sus poemas emplea algunos fragmentos de la tradición oral que se han heredado de una generación a la siguiente para presentar una visión más integral del tratamiento del amor en la literatura.

²⁴ Entre la poesía lírica y las baladas hay una relación estrecha de musicalidad de las palabras, además de ser el símbolo del instrumento musical que otorga su estatus de cultura a Apolo. Si la lira, como el arpa, se toca con los dedos, la escritura también surge de la pluma entre las manos del poeta.

3.4 Cultura popular, tradición y tradiciones literarias en la poesía de Auden

W. H. Auden emplea la técnica del pastiche literario cuando habla de la tradición de la cultura inglesa y occidental, de la ópera francesa, la mitología griega y los cuentos infantiles en alemán, en particular los de Hoffman y los Hermanos Grimm, junto con las leyendas islandesas. En *W. H. Auden in Context*, Rainer Emig describe un panorama más extenso del interés de Auden en la lengua y la historia alemana, aspecto que resalta en su poema “New Year Letter” (Sharpe 306). Los temas más recurrentes en los que aparece el pastiche se repiten reiteradamente en su poesía. Entre estos temas se pueden enumerar el amor, la muerte, el tiempo y lo siniestro, mismos que aparecen en mayor o menor grado en los cuatro poemas que son objeto de estudio.

De manera puntual y descriptiva, entre los temas recurrentes que se pueden identificar en su poesía, desde sus obras tempranas de finales de los años veinte, hasta el segundo período de los años cuarenta, que se conoce como la época tardía, según Edward Mendelson en *Later Auden* (1999), hay una marcada insistencia en abordar la relación del individuo con la sociedad, la crisis social del mundo de la preguerra, reflexiones filosóficas sobre los significados del amor universal y personal, la yuxtaposición de lo público y lo privado de la figura del autor²⁵, la religión, la política, la moral y la presencia del psicoanálisis²⁶ para explicar conductas de la condición humana por medio de la alegoría. Su poesía es de tipo enciclopédico en forma y contenido. La riqueza de

²⁵ “As I Walked out One Evening” es tal vez el ejemplo en el que mejor se evidencia el contraste entre lo público y lo privado, puesto que dicho poema presenta las reflexiones de una voz poética en singular, un “yo” poético, en un paisaje con imágenes urbanas en medio de la ciudad, donde coinciden el interior con el exterior. Los versos: “As I walked out one evening/ Walking down Bristol Streets/ The crowds upon the pavement/ Were fields of harvest wheat” y “I’ll love you dear, I’ll love you...” retratan la unión del mundo público con el privado, es decir, el individuo y la sociedad.

²⁶ W. H. Auden fue un asiduo lector de Freud y esa influencia se refleja en la temática y la simbología de algunas de sus baladas que se incluyen en *Another Time*. Es el caso de “Miss Gee” y el mundo de lo onírico que refleja la psique y las obsesiones del individuo. En este tenor, es relevante mencionar también el homenaje que Auden le rindió a Freud en su elegía titulada “In Memory of Sigmund Freud”, poema que aparece en la sección *Occasional Poems* de *Another Time*.

su trabajo yace en su capacidad para escribir y experimentar con una importante variedad de formas poéticas canónicas y no canónicas.²⁷

Ejemplo de su práctica poética tan singular es la gran cantidad de formas poéticas que cultivó a lo largo de su carrera, las cuales incluyen la balada tradicional inglesa, sonetos, elegías, odas, limericks, haikus, vilanelas²⁸, canciones de cuna, canciones folk, por mencionar sólo los más recurrentes (Smith 115). Sus influencias van desde el verso, la métrica y la mitología anglosajona, la cultura y la mitología islandesa presentes en *Letters from Iceland*, 1937, leyendas populares de la cultura y la música estadounidense y alemana de los años treinta, tópicos comunes del arte medieval tardío como el género alegórico de la Danza de la Muerte y, desde luego, la reescritura de algunos de los personajes y mitos clásicos griegos más famosos como Aquiles e Ícaro en sus respectivos poemas: “The Shield of Achilles” y “Musée des Beaux Arts”. En estos dos últimos poemas, Auden aborda la mitología clásica a través de un ejercicio efrástico, que no es ajeno al tema de la transtextualidad expuesta por Genette, pues implica el uso del lenguaje para hacer un reporte verbal de una obra visual con un fin crítico y estético.

IV. Reescritura e intertextualidad en la poética de W. H. Auden

4.1 Palimpsestos y formas de reescritura de acuerdo con Genette

Palimpsestos: la literatura en segundo grado (1982) de Gérard Genette es una de las referencias más importantes para el análisis, la clasificación y los estudios de las diferentes formas de la reescritura. La teoría de la hipertextualidad, que explica las estrategias que los autores utilizan para

²⁷ De acuerdo con Harold Bloom, por ejemplo, lo que llamamos canónico (lo oficialmente aceptado) es en gran parte lo que las instituciones, la crítica y la academia, además de los propios lectores, aceptan como las obras y los autores más influyentes o con determinado peso político e intelectual dentro del sistema literario.

²⁸ *Sonnets from China*, “Funeral Blues”, “In Memory of W. B. Yeats”, “Ode to the Medieval Poets”, “If I Could Tell You” son una muestra de cada una de las distintas formas poéticas que Auden trabajó.

producir hipertextos, es imprescindible para entender y explicar las diversas funciones del pastiche en contexto, sobre todo porque brinda una clasificación detallada de las diferentes formas que adquieren los hipertextos, sus similitudes, diferencias y funciones. Genette clasifica los hipertextos en tres grupos principales: la parodia, el pastiche y el travestimiento²⁹, los cuales derivan, a su vez, en la adaptación, reescritura, apropiación, trasposición, etc., y concluye que las funciones que se desprenden de estas formas pueden ser de crítica, homenaje o comentario en relación al hipertexto.

Toda escritura es una reescritura en un sentido pragmático, pero no así en un sentido intertextual de acuerdo con la teoría del discurso dialógico de Mijaíl Bajtín. En *A Moveable Feast* (1964), la novela en forma de memorias que relata las vivencias de un joven escritor en el contexto de la ciudad de París en los años de 1920, Ernest Hemingway escribe que: “el único tipo de escritura es la reescritura” (76).

La cita acuñada en dicha obra sugiere dos ideas principales. Por un lado, retrata la posibilidad de entender la literatura como una labor inacabada que se encuentra en un hacer constante y que, a su vez, requiere de un sentido agudo de perfeccionamiento por parte del autor, para corregir los borradores antes de dar el formato de lo que se convertirá en su obra final, en otras palabras, de todo lo que concierne al proceso de edición de los textos para su posterior publicación. Por el otro lado, en la misma cita hay un eco de lo que algunos críticos postestructuralistas como Jacques Derrida llamaban “el mito del origen”, es decir, que no existe una fuente original sino múltiples orígenes; por lo tanto, todos los textos pasados y presentes se encuentran en relación semántica o estructural en forma de diálogo con otros textos. Y es a partir de esta conexión de redes intertextuales que los textos adquieren un significado, el cual es un sistema fluido y puede cambiar para cada lector, dependiendo su postura de interpretación y su bagaje cultural.

²⁹ En el texto en francés aparece como *travestissement*, y la primera traducción académica al español es *travestimiento*, según la versión de Celia Fernández (1989).

Con base en el párrafo anterior, nombrar “reescritura” a todo acto de escritura conlleva el riesgo de volverlo un término inútil o una clasificación genérica que deja de tener relevancia y validez para el análisis de los estudios de la intertextualidad en la literatura y la memoria cultural. Desde esta perspectiva, no toda escritura es una reescritura de acuerdo con la teoría aristotélica de la mimesis. Por reescritura se entiende una imitación formal y activa de un texto o textos específicos, lo cual puede incluir reciclar, volver a trabajar o reconfigurar deliberadamente ciertas formas de escritura con implicaciones ideológicas específicas. En su ensayo: “Rewriting, Literariness, Literary History”, el crítico Didier Coste propone la siguiente definición de lo que implica un acto de “reescritura”: “writing will be rewriting insofar as “life” is understood and lived out as “life story” or a virtual text, but form will depend on mimetic constraints with moral, if not moralizing views” (9).

Si tomamos en cuenta la idea de que la reescritura funciona como un acto de conmemoración e inevitable transformación de la memoria cultural, entonces, la escritura y la tradición dependen de la repetición. La escritura, que representa un acto de preservación de la memoria, y el texto escrito —en sus diferentes formas: manuscritos, papiros, libros, etc— ha sido el medio más aceptado y difundido a lo largo de la historia para su subsecuente difusión.

Se escribe para no olvidar, para mantener un registro material de los pensamientos, las ideas y la tradición oral que anteceden la escritura. Se recuerda para comunicar algo que se cree importante a otros. Todo lo que se dice tiene un propósito específico, incluso aquello que parece o afirma no tenerlo como primera intención. Una gran parte de la tradición literaria existe gracias a la escritura y la tradición oral. La tradición es un sistema fluido que se conserva a sí mismo a través del cambio constante. La flexibilidad de las formas tradicionales se presta a la fácil alteración de las mismas con ciertos fines. Esta alteración debe llevarse a cabo de forma parcial para no perder el referente específico de la tradición a la que alude.

Un componente central en la poesía de W. H. Auden, para la conservación y la revisión crítica de la tradición, es la manera en que emplea el pastiche como una forma de reescritura que tiene dos variantes principales: una que se suscribe a la tradición y la acepta, la *subescritura*, y otra que la recontextualiza y la subvierte, la *sobrescritura*.³⁰ Los dos términos antes expuestos aparecen en inglés como *underwriting* y *overwriting* en “Rewriting, Literariness, Literary History” de Didier Coste³¹. La duplicidad de la reescritura, entendida como un proceso de producción y comunicación artística entre dos o más textos inscritos en diferentes tradiciones, hace difícil la separación total de ambos conceptos; no obstante, para los propósitos de este trabajo se tomarán las definiciones de Coste como una guía que me permita analizar la poética de Auden con respecto a los usos del pastiche como técnica de reescritura que conserva, celebra, comenta y subvierte la tradición literaria de la que se desprende su propia obra.

De acuerdo con la teoría de Coste, se habla de *subescritura* cuando la reescritura funciona como una forma de repetición que “[It] has a transmissive, traditional, conservative and stabilising function, it builds up a canon and confirms it, it provides, together with gloss, commentary, academic criticism, standard editions, and so on, the building blocks of the institution of literature; it is on the side of ritual, commemoration, community-building as maintenance of habits” (3). En contraposición, el concepto de *sobrescritura* se refiere más en concreto a la acción de subvertir al momento de reescribir: “As recontextualisation and defamiliarisation, as reshaping, distortion, deconstruction and mutation, it is iconoclastic and subversive more than adaptive and accommodating, it is on the side of defacement and revolution, new starts (whether by uniting or dividing the extant) and closure of an era” (3). El pastiche poético, puesto que depende a veces de

³⁰ La traducción de ambos términos, *subescritura* y *sobrescritura*, es mía, ya que no se encontraron traducciones oficiales de dichos términos ni del texto de Coste al español en el proceso de investigación.

³¹“Réécriture, littéarité, histoire littéraire” (2004). Ver páginas 3-4.

la forma y otras del contenido, o de las dos, es por extensión una forma de *sobrescritura* que W. H. Auden combina con la crítica literaria, como aparece ejemplificado en los versos de los poemas que imitan las baladas líricas estadounidenses y el lirismo de la ópera del siglo XX³².

Al tener presente la dificultad que implica separar por completo ambos términos, *sobrescritura* y *subescritura*, se puede inferir que cuando W. H. Auden reescribe la tradición, no la rechaza ni la anula completamente; por el contrario, el acto de reescribir reafirma el valor literario y cultural de la tradición, ya que reconoce las fuentes primarias a las que se suscribe el sistema literario al que pertenece, lo que es equivalente a la función autorreferencial del pastiche que se propone en los paralelismos. En consecuencia, Auden representa su tiempo con la palabra, al interrogar y comentar su propia producción en contexto. Y con el pastiche construye una reescritura que simultáneamente supone un acto de relectura.³³

La posibilidad de una nueva lectura no sugiere que el pasado y la tradición deban quedarse en el olvido de un tiempo ajeno al presente; al contrario, significa un acto crítico y literario que abre nuevas posibilidades de diálogo y estudio entre la tradición y los lectores actuales. Estudiar el contexto social en que se escribió *Another Time* nos obliga a preguntarnos qué aspectos de la

³² “As I Walked out One Evening” y “Funeral Blues” son pastiches de baladas estadounidenses del siglo XX. La publicación de *The Rake’s Progress* (1951), obra compuesta junto con Chester Kallman y su colaboración con Benjamin Britten en la ópera *Paul Bunyan* (1941) reafirmaron la pasión profesional de Auden por la ópera y el teatro, en gran medida por influencia de su amigo Kallman; esto según Justin Wintle en *New Makers of Modern Culture* (64).

³³ Matei Calinescu señala que el tiempo es el que da forma a nuestras experiencias de lectura. Explica que se regresa a los textos para reescribirlos en la mente al momento de leerlos; de esta manera, la relectura es, en un sentido creativo, una escritura mental reflexiva que desarticula posibles representaciones erróneas de los discursos del pasado y el presente; por lo tanto, posee un poder de transformación cultural. De este modo, el pastiche, entendido como relectura que supone una reescritura y viceversa, representa un juego que completa las piezas del rompecabezas de la memoria cultural y literaria mediante el lector, que es quien establece el diálogo con las ideas de los autores y sus obras. Sin embargo, este proceso circular de escritura y lectura debe ser trascendental para cumplir su función crítica-creativa, una problemática que Calinescu aborda al hablar de la relectura de los clásicos: “repeated reading of certain classics over time generates the idea of rewriting them and, more importantly... rewriting ideally asks for rereading, or for the kind of attention that is characteristic of reflecting rereading” (243). En consecuencia, el pastiche poético adquiere la dimensión de un círculo revisionista que se repite, pero que, al mismo tiempo, se resiste a copiarse exactamente igual.

tradición han cambiado desde entonces, cómo ha sido ese proceso de transformación, y, sobre todo, replantearnos las funciones de la lectura y la escritura en la actualidad.

Ningún texto tiene significado por sí solo; todos los textos tienen su significado en relación con otros textos, apunta Graham Allen en *Intertextuality* (6). Decir una misma palabra, leer un mismo texto, escribir una misma oración una y otra vez siempre implicará un cambio de sentido en el tiempo y el espacio, porque el significado se construye no a través de una esencia inherente a las palabras, sino por medio de los juegos del lenguaje.³⁴ El significado de una palabra está determinado, entonces, por su relación con otras palabras dentro de un texto y el contexto en que aparece, jamás por sí misma³⁵. En consecuencia, la idea de “decir lo mismo”, desde una postura filosófica del lenguaje³⁶, se vuelve un concepto imposible y contradictorio, puesto que las palabras cambian según el uso que se haga de ellas y se encuentran en un estado de cambio constante. Nunca significan lo mismo, lo cual se ejemplifica de manera más concreta con uno de los aforismos más famosos de Heráclito: “En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]” (Diels-Kranz 22), que alude al cambio constante e inevitable como uno de los principios fundamentales de la realidad de acuerdo con su filosofía. En el caso de la poesía, las palabras podrían representar el agua y el significado sería el río que cambia y nunca deja de fluir en su curso hacia nuevas desembocaduras con otros textos que dependen entre sí para completar su forma y su sentido.

³⁴ Término central en la filosofía del lenguaje, cuyo origen se atribuye a Wittgenstein en su obra *Philosophical Investigations* (1953). Él utiliza el concepto en alemán *Sprachspiel* para explicar los distintos usos y posibilidades de significado de las palabras según el contexto en que aparecen.

³⁵ Respecto al tema de la intertextualidad, Saussure en su *Curso General de Lingüística* (1915) formuló la idea de que el lenguaje como signo se constituye de dos partes: el significado y el significante, lo que establece al lenguaje como no referencial. Lo anterior nos obliga a reconsiderar el texto literario en un sentido comparativo en el que el significado no se genera completamente de los pensamientos que tuvieron los autores al escribir sus obras, sino también de su relación con el sistema literario, el contexto cultural y, desde luego, las estructuras lingüísticas que rodean los textos.

³⁶ Los cuatro ejes centrales de la filosofía del lenguaje se enfocan en el estudio de la naturaleza del lenguaje, su uso, la cognición y la relación del lenguaje con la realidad.

Las reflexiones acerca de la polisemia de las palabras dentro de la poesía constituyen el discurso poético de algunas de las obras más destacadas de W. H. Auden, sobre todo por la labor de crítica social que lleva a cabo a través de sus poemas, y que se refleja en su insistencia en regresar a la tradición literaria y la cultura popular para subvertir ciertos valores e ideologías. Auden repite formas, estructuras, temas e imágenes convencionales en la poesía, pero los temas recurrentes y los lugares comunes a los que apelan sus poemas están marcados con su sello personal que se distingue por un estilo “seriocómico”³⁷ para tratar temas serios y solemnes con un tono de humor e ironía.

Los comentarios que se citan a continuación ejemplifican el desacuerdo que algunos críticos mostraron abiertamente hacia la tendencia de Auden a emplear el pastiche y la ironía³⁸ con fines estéticos y críticos, durante los años treinta. F.R. Leavis, por ejemplo, se refirió al estilo de ligereza y falta de seriedad en el tono de algunos poemas de Auden como una combinación de excentricidades que suponía un fracaso para conectar con sus lectores: “Auden’s combination of seriousness and flippancy being in a mold so peculiar to himself and so eccentric in its terminology, displaying mental idiosyncrasies... extravagantly indulged, that it fails to make a living contact with us” (Smith 96). Otros, como en el caso de Donald Davie, no se permitieron entrar en los juegos del lenguaje y las funciones de la poesía del *light verse* y el pastiche que Auden proponía. Davie expresó su opinión al respecto al calificar su estilo de la siguiente manera: “the latest Audenesque persona, Homo Ludens, incorrigibly playful, preferring the bad pun to the good one, linked the facetious diction to the perversities of the improvisatore” (Smith 97).

³⁷ Sobre el tema, Erica Riggs escribió un ensayo que tituló “W. H. Auden as Seriocomic Critic” en el que ahonda en la relación dialéctica entre la actitud dogmática de Auden que no siempre parecía reflejar sus opiniones por completo, y que, en ocasiones, resultaban contradictorias, principalmente debido a su método irónico para abordar temas serios y no tan serios.

³⁸ Aquí la ironía supone un contraste marcado entre las expectativas del lector y lo que realmente se dice entre líneas. Por lo general, se encuentra plasmada en las obras donde Auden imita baladas, óperas, canciones de amor con un tono hiperbólico, o cuando incita a sus lectores a descifrar las parábolas que encierran algunos de sus poemas.

Contrario a las opiniones de Leavis y Davie, que tildaron el léxico y las composiciones literarias de Auden de excéntricas, fallidas e improvisadas, por incluir un estilo elevado y uno popular, “highbrow and lowbrow culture”, el mismo Auden explica en la introducción de la antología *The Poet's Tongue*, escrita en 1935, que la poesía no tiene por qué ser sofisticada o sobre temas grandilocuentes todo el tiempo. La poesía, puesto que surge del lenguaje, lo incluye todo, desde temas serios hasta cosas simples y cotidianas sin mayor trascendencia, lo cual se ilustra con mayor precisión cuando escribe: “He who tries to put poetry on a pedestal, only succeeds in putting it on the shelf. Poetry is no better and no worse than human nature; it is profound and shallow, sophisticated and naive, dull and witty, bawdy and chaste in turn” (Smith 97).

Los conceptos clave que se utilizan en el estudio y el análisis de los poemas seleccionados son: desautomatización o extrañamiento del lenguaje, horizonte de expectativas del lector, poética o discurso poético, ironía y revisionismo. El primer término está relacionado concretamente con la definición de la poesía como lenguaje autotélico según los formalistas rusos, quienes postularon la idea de que la poesía tiene una función interna por los efectos que crea a través de las palabras, lo cual se refiere a su función estética que yace en la producción de significados a partir del binomio sonido y sentido que representan las palabras dentro de un poema. La poesía, para los formalistas rusos, se diferencia del lenguaje prosaico³⁹ por ser un lenguaje autónomo cuyo valor estético se halla en la construcción de las palabras y los efectos que produce, principalmente por su capacidad para reflexionar sobre el lenguaje mismo y sus diferentes usos: “La poesía nos protege del automatismo, del embotamiento que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la rebeldía y de la reconciliación, de la fe y la negación” (Todorov 32).

³⁹ Eso no quiere decir necesariamente que la prosa no pueda producir un efecto autorreflexivo de sus funciones ni de su forma, pero de acuerdo con la teoría de los formalistas rusos, la prosa no enfatiza la forma sobre el contenido. Se puede pasar por alto la forma de un párrafo o una oración sin afectar el significado del contenido, pero hacer eso con un poema, muchas veces representa una pérdida valiosa para comprenderlo a profundidad.

La justificación de la mezcla de teorías de los formalistas rusos con el postestructuralismo tiene que ver con el análisis del pastiche como una reescritura formal con implicaciones dialógicas. Genette es considerado un autor postestructuralista con una poética estructuralista que regresa a la forma para ofrecer una posible interpretación concreta y a la vez fluida de los textos, lo cual puede parecer contradictorio, pero él mismo lo llamó estructuralismo abierto en *Palimpsestos*. En *The Bakhtin Reader*, se explica que la poética estructuralista de Genette consiste en: “a poetics which gives up on the idea of establishing a stable, ahistorical, irrefutable map or division of literary elements, but which instead studies relationships (sometimes fluid, never unchanging) which link the text with the architextual network out of which it produces its meaning” (100).

El pastiche, como la teoría de los formalistas rusos y la idea de extrañamiento del lenguaje, tiene una relación directa con la forma y el contenido de un texto. Retomo los términos propuestos por Genette, los conceptos de hipotexto e hipertexto⁴⁰, porque permiten enfocarnos en el estudio de la poética de W. H. Auden desde una postura estructural abierta; es decir, tomando en cuenta la importancia del architexto⁴¹ y la trascendencia del texto en relación al pastiche como una reescritura con un discurso dialógico que tiene sus bases en una estructura formal. Sobre esta línea, el architexto posibilita tomar en cuenta los distintos tipos de discursos, los modos de enunciación y los géneros literarios que se encuentran presentes en las reescrituras de los tres poemas en cuestión que aparecen en *Another Time*, más el poema que pertenece a la colección *The Orators*.

⁴⁰ En su teoría de la hipertextualidad, Genette define ambos términos de la siguiente manera: “Hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior (hipotexto) por transformación simple [...] o por transformación indirecta, diremos imitación [...] *La Eneida* y *el Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (15-17).

⁴¹ Según Genette, la architextualidad es la relación que existe entre los textos y las cualidades de género, tipología y literarias que los hacen semejantes.

4.2 Selección de cuatro textos: tres poemas de amor y una balada medieval inesperada

El criterio para la elección de los poemas que se estudian en este trabajo se basa principalmente en el uso del pastiche como técnica de composición poética. Cada poema en su estructura presenta un cierto grado de intertextualidad con otras obras literarias que forman parte de la cultura popular en lengua inglesa.

Si se desea consultar con más especificidad todas las referencias intertextuales de cada uno de los poemas que se enuncian como objeto de análisis, al final del trabajo, hay un apéndice que ofrece una valiosa tabla de comparación de los versos entre hipotextos e hipertextos que rastreeé con la finalidad de señalar el pastiche que conforma los textos de W. H. Auden, a manera de complemento de los versos a los que se les da prioridad aquí. Son esas alusiones explícitas o implícitas en el contenido y la forma de los poemas a tratar, las que van a analizarse para desentrañar las posibles funciones y significados que Auden les confiere en su discurso poético. El propósito de todo lo anterior es descubrir si existen patrones específicos en el uso del pastiche, si se emplea al abordar ciertos temas o si esta técnica refleja la visión del poeta con respecto a sus propias ideologías de lo que implica crear poesía y las funciones de la misma.

Los poemas que se analizan se publicaron por primera vez en 1940 en el libro *Another Time* y son los siguientes: “As I Walked out One Evening” y “Lullaby”, contenidos en la sección titulada *People and Places*, además de “Tell Me the Truth about Love” incluido en la sección *Lighter Poems* y, por último, “O Where Are You Going”, que pertenece a su obra *The Orators* publicada en 1932. La razón por la que se incluye este último texto, que no forma parte de la obra principal de la que se hace énfasis en el título de este trabajo, se debe a una propuesta interpretativa que desea mostrar la relación temporal del pastiche poético en otras obras del autor, antes y después de la publicación de *Another Time* en 1940, con el propósito de alentar futuras disertaciones al respecto. *Another Time* contiene otros poemas que poseen una estructura y temática similar, que

bien podrían considerarse como un pastiche literario, al menos de forma hipotética por el momento, y son los siguientes: “Musée des Beaux Arts”, “Funeral Blues”, “September 1, 1939” y “Danse Macabre”; no obstante, no se estudiarán con mayor detenimiento por motivos de espacio y por las características que delimitan el propósito de esta investigación.

Asimismo, cabe señalar que la elección de poemas se ciñe a criterios de un interés personal en trabajar sobre el tema del pastiche en cada poema, además de una cuestión de espacio para los alcances de este trabajo; sin embargo, las interpretaciones y el análisis de los mismos buscan arrojar luz sobre otros poemas y obras de Auden con un tratamiento similar del pastiche que se espera puedan ser objeto de futuras investigaciones. Los cuatro poemas elegidos tienen en común algunos criterios de estructura y contenido que retoman formas poéticas de tradición y cultura popular, sobre todo a través del *light verse*⁴² y el pastiche como técnicas de composición que conforman la poética de W. H. Auden. Por otro lado, esos mismos poemas pertenecen a los años treinta que se caracterizan por ser una etapa de transiciones en la vida y la obra de Auden como autor angloamericano, época en la que sus preocupaciones y reflexiones experimentan un cambio de la cuestión política hacia aspectos más relacionados con la sociedad y la moral.

1. “As I Walked Out One Evening”

El poema “As I Walked out One Evening” se escribió en el año 1937, y originalmente apareció con el título “Song”. Después, en 1940, se publicó por primera vez en el libro *Another Time* en la sección *People and Places*, y lleva por nombre el primer verso del poema. El mismo Auden en una

⁴² En “Auden’s Style of Verse”, Christopher Pollnitz cita las palabras que Auden utilizó para definir el *light verse* en *The Oxford Book*, que, según su percepción, no sólo incluye los temas y los versos sofisticados de la poesía con métrica y rima, sino que también recoge el lenguaje común e informal de la experiencia cotidiana que hace humano al poeta: “more than verse de société, triolets, smoke-room, limericks... it is verse written for a general audience in common speech it can be read aloud and it has for its subject-matter the everyday social life of its period or the experiences of the poet as an ordinary human being” (76).

entrevista se refirió a su poema como “a pastiche of folksong”. La estructura del poema retoma la forma tradicional de la balada, con el esquema de rimas ABCB y con un patrón de tres o cuatro acentos en cada verso. La forma de la balada se usa para narrar una historia de forma directa y simple, generalmente con un propósito moral. El poema en cuestión está escrito en un estilo de narrativa dramática que combina la narración de una historia, una canción dentro del poema y la oposición simbólica entre el amor y el tiempo personificados por el discurso de un amante y los relojes.

El discurso carnavalesco prevalece en las composiciones literarias de Auden, específicamente a través de su estilo seriocómico como su método predilecto para desarrollar la crítica literaria y cultural. Graham Allen, en *Intertextuality*, comenta que la carnavalización literaria celebra el corpus de las obras de arte no oficial y, al hacerlo, se opone a la ideología dominante y los discursos del poder, porque ningún discurso puede estar por sobre otros, puesto que todos los discursos son interpretaciones particulares del mundo en respuesta a otros discursos o enunciaciones previas (22-23). La función de la crítica seriocómica es entonces una forma de resistencia; por lo tanto, cuando W. H. Auden expresa una visión del amor en tres diferentes voces que contienen versos irónicos de otras obras anteriores a “As I Walked out One Evening”, sus palabras proponen tres discursos carnavalescos que subvierten el tono de las baladas tradicionales y ofrecen la validez de las tres voces por igual. Desde esta misma perspectiva, sucede que las reescrituras o pastiches poéticos funcionan de manera similar a lo que propone la tradición carnavalesca, ya que exponen la idea de contar el discurso “oficial” y no oficial desde diferentes ángulos y posturas ideológicas en las que ninguna debe estar por encima de la otra.

Entre la variedad de estilos que conforman la estructura del poema ya mencionado se encuentran las estructuras sintácticas de la balada lírica en inglés, y su marcada tendencia a ofrecer una moraleja de forma indirecta que sólo el lector debe descifrar al final de la lectura. Por el otro

lado, se incluye el tono humorístico y aliterativo del *light verse* y el sinsentido de las imágenes contenidas en la *nursery rhyme*, así como las alusiones al tema del *memento mori* propias del tono elegiaco de la canción folk. El hecho de que tal variedad de formas poéticas y estilos populares converjan en un solo poema bien podría interpretarse, a la luz del discurso del pastiche, como que Auden las tomó prestadas con el propósito de adoptar un lenguaje coloquial para dirigirse a un lector no especializado. De esta manera, el lector (es decir, el del contexto de Auden en los años 40 y el crítico literario) entendería todas las referencias culturales contenidas en el poema; sin embargo, al momento de darse cuenta de la contradicción que supone su horizonte de expectativas de lo que implica leer “una balada tradicional” y cómo es que esta forma se desvía de las convenciones, se llevaría a cabo un proceso de extrañamiento del lenguaje y, en consecuencia, una “desautomatización” de conceptos trillados como el amor, la muerte y el tiempo, y sus formas de representación en la literatura. Por tanto, dichos poemas cumplen con una función social de reestructuración de formas de pensamiento que se hayan arraigadas en un contexto social moderno, no obstante, uno de los aspectos de su originalidad reside en no explicitar la función de su poesía y, en consecuencia, evitar la generalización, permitiendo así al lector llegar a un entendimiento individual del poema por medio de las parábolas de su poesía.

Explicar la función del “pastiche” en “As I Walked out One Evening” requiere de un análisis comparativo y contrastivo de las diferencias entre las innovaciones en el poema de Auden y las referencias explícitas o implícitas de otros poemas y canciones específicas que anteceden al mismo. En primera instancia es importante situar el poema en el contexto social en el que fue publicado, ya que de esa manera se puede entender con mayor claridad la poética del autor y la transición de estilos e ideologías que experimentó durante el período conocido como el de los años treinta que se caracteriza por pasar de una poesía de contemplación a una de función social: “Al

principio de la década de los treinta, los poemas de Auden se alejan del tono contemplativo y empieza a notarse en su obra una inclinación de índole política” (Estrada 19).

La temática de “As I Walked out One Evening” coincide exactamente con una transición de formas de pensamiento y de estilo que se ven reflejadas directamente en la composición de los poemas que pertenecen a ese periodo, como señala Edward Mendelson en *Later Auden*: “Now, between 1930 and 1945 Auden changed styles and ideological positions several times, and in the end he changed them radically. And the reader is constantly passing from poems conceived in one ideology to poems conceived in some quite different ideology or philosophy” (79).

Los nuevos cambios en la poesía de Auden no se limitaron a términos políticos exclusivamente que concebían a la sociedad como el conjunto de las ideas y costumbres de un colectivo, por el contrario, la poesía de los años treinta perfila una transición con un enfoque doble que él denominó “new styles of architecture” y “a change of the heart” (Scott 60). Es precisamente este “nuevo cambio en el corazón” de la humanidad lo que revela las causas de los grandes problemas a los que se enfrenta un individuo en un mundo entre guerras, en el que el mayor fracaso de la humanidad es la imposibilidad de amar: “Mr. Auden’s interest, throughout the period, came more and more to center not so much upon the problems arising out of the mechanisms of our social living as upon what he took to be the ultimate and habitual source of these problems, in the crookedness and illiberality of the human heart. And in his two finest books of the decade –*On This Island* and *Another Time*– what he is seeking out to throw a searchlight upon in poem after poem is the general failure to love” (60).

La estructura de “As I Walked out One Evening” presenta todas las características de la balada tradicional en lo que respecta a la estructura. En primer lugar, se encuentran las cuartetas con el patrón de rima ABCB, lo cual se mantiene en cada una de las quince estrofas que lo conforman. La distribución del tema del amor que es superado por el tiempo se divide básicamente

en tres secciones principales, cada una se desarrolla en voz de un hablante distinto que expone perspectivas opuestas entre sí.

La confrontación de las imágenes entre vida y muerte crea un tono de tensión entre el pesimismo y el optimismo, que se refuerza por medio de imágenes de fertilidad y decadencia. Por ejemplo: “fields of harvest wheat” (4) simboliza⁴³ el amor efímero; “the brimming river” y “the salmon sing in the street” (5, 12) aluden a la fertilidad, mientras que “The desert sighs in the bed” y “The glacier knocks in the cupboard” (41-42) representan la muerte al establecer una relación de identidad entre lo abstracto y su representación mediante objetos tangibles. El poema expone una tensión de ideas contrarias, es decir una tesis y una antítesis, que da lugar a una síntesis o comprensión más profunda de las reflexiones sobre el amor como una idea que no es fija ni determinada, sino fluida y movida por la contradicción constante como la realidad.

La dialéctica dentro del poema se puede explicar de la siguiente manera. En el inicio hay una tesis: el amor puede durar para siempre, según el discurso del amante; una antítesis: el paso del tiempo y la muerte amenazan la vida y la felicidad de los amantes; y una síntesis: la voz poética sugiere que el amor y la vida son trascendentales a pesar de sus naturaleza transitoria, como en el verso que dice: “Life remains a blessing, / although you cannot bless” (51-52). Auden utiliza la dualidad de estas imágenes opuestas entre sí para crear una cualidad dramática entre las alegorías de los relojes y la narrativa del poema a través del simbolismo, lo que se refuerza mediante las tres voces (personajes⁴⁴ con sus respectivos discursos cada uno) que representan las tensiones y las tres

⁴³ Simboliza porque representa de forma perceptible una idea por medio del lenguaje y las imágenes, además de tener un referente concreto. Según Jung en *El hombre y sus símbolos* (1984): “Llamamos símbolo a un término, un nombre o una imagen que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio” (17). En el caso específico de los campos de trigo maduro, el símbolo yace en la connotación de que después de la madurez viene la decadencia de la vida, pues el estado de juventud es efímero.

⁴⁴ Propongo la lectura de que el yo poético, el amante y los relojes son personajes porque funcionan como una alegoría que representa los conceptos abstractos del amor y la muerte (*eros* y *thanatos*) a través de la personificación de una idea con formas humanas, animales u objetos cotidianos.

posturas dentro del poema: idealista, realista y neutra representados por el amante, los relojes y el yo poético. El poema contiene partes en un tono serio y solemne y pasajes que exponen ideas de lo absurdo. El efecto que crean los paralelismos entre lo serio y lo cómico ilustra las reflexiones ambivalentes sobre el amor, desde una meditación filosófica de su naturaleza, hasta la idea de que puede ser un juego infantil e irracional, sobre todo en la sección de los versos escritos en la métrica de las rimas infantiles en inglés.

Tres son las voces (personajes en forma de alegorías) que participan en la discusión sobre la naturaleza del amor en “As I Walked out One Evening”. Una estructura dialéctica se compone de tesis, antítesis y síntesis, y eso es lo que ocurre con las voces del amante, los relojes y el poeta. La voz poética abre y cierra el poema con versos que no están explícitamente ni del lado del amante ni del de los relojes, mientras que las otras dos voces miran al amor desde caras opuestas, desde la vida y la muerte. Cada nuevo discurso es el resultado de un discurso previo en este poema, ya que la voz del amante es una continuación del último verso de la voz del poeta “I heard a lover sing”, y la voz del tiempo representado como “all the clocks in the city” interrumpe el discurso hiperbólico del amante. Después de escuchar al amante pronunciar toda su felicidad y sus promesas mediante la figura retórica del polisíndeton —que emplea la repetición de conjunciones para enfatizar la expresividad de su mensaje: “**And the** river jumps over the mountain/ **And the** salmon sing in the street... **And the** seven stars go squawking...**And the** first love of the world”— los relojes interrumpen con un lóbrego “but” y se apropian del discurso del amante para contradecirlo. Este fenómeno de continuación e interrupción entre un discurso y otro se ilustra en las estrofas que siguen a continuación:

I heard a lover sing
 Under an arch of the railway:
‘Love has no ending.
 (Discurso del poeta)

'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,
 (Discurso del amante)

But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:
'O let not Time deceive you,
 You cannot conquer Time.
 (Discurso de los relojes)

El número de estrofas que se le asignan a la voz poética consiste en tres cuartetos divididas en doce versos, dos al inicio y uno al final, las cuales se corresponden con las cuartetos uno, dos y quince. La extensión del monólogo de la voz poética es paralela al número de versos y cuartetos en los que el amante expresa sus promesas de amor en un tono hiperbólico e incluso infantil. Las estrofas tres, cuatro y cinco delimitan el discurso del amante, y nótese que el artículo indefinido en "I heard a lover sing" pone de manifiesto una de las técnicas estilísticas del autor para apelar al lector individual como persona. Esta técnica de alejamiento pone en relieve la neutralidad del discurso poético, a la vez que mantiene una postura impersonal con la que la voz poética se dirige a un colectivo, es decir a un contexto social en general. El amante, "a lover", que se inscribe entre "The crowds upon the pavement" hace alusión a todos y a ninguno a la vez, es decir, se refiere más en concreto a la experiencia humana: "given the historicity of human existence, he supposed that there is no other way in which man can proceed to actualize his humanity except that which involves a stock-taking of the roots in collective experience" (Scott 70).

Uno de los tópicos recurrentes en las baladas tradicionales son los paseos por lugares abiertos y espaciosos para salir a caminar, mientras un hablante anónimo relata una historia a su regreso, en la cual, por lo general está presente el tema del amor. A manera de fórmula preestablecida, W. H. Auden emplea la misma estructura de otras baladas populares, como, por ejemplo, “The Sailor’s Return” o “The Streets of Laredo”, las cuales comienzan de forma muy similar y hacen uso de la forma “As I Walked out...”; sin embargo, el poema de Auden presenta una serie de variaciones que saltan a la vista en una primera lectura. En su poema ya no aparecen las imágenes bucólicas y pastoriles propias de las otras baladas, y cuando aparecen, la sombra del tiempo les confiere connotaciones negativas. La nueva ambientación toma lugar en la ciudad y el entorno urbano, con lo cual las imágenes del río, los espacios abiertos y el campo se yuxtaponen a las descripciones de “crowds upon the pavement” y los “fields of harvest wheat”. Como resultado, el uso de la forma de la balada tradicional produce un efecto de contraste entre la estructura y el contenido esperado, lo que pone de manifiesto la técnica que Auden utiliza para jugar con las expectativas del lector, un aspecto que Monroe K. Spears describe como: “Auden’s efforts to produce a complex and continued contrast between the expectations aroused by the form and the developing content” (58). En los siguientes ejemplos se pueden contrastar las diferencias de los elementos que forman parte de la balada tradicional y los cambios que W. H. Auden efectúa en su poema.

As I walked out one evening, A
Walking down Bristol Street, B
The crowds upon the pavement C
Were fields of harvest wheat. B
“As I Walked out One Evening” de W. H. Auden (Auden 92).

As I walked out in the Streets of Laredo, A
As I walked out in Laredo one day, B
I spied a dear cowboy wrapped up in white linen, C

Wrapped up in white linen as cold as the clay. B
 “The Streets of Laredo” de Frederick MacNiece (Irwin 59).

As I walked out one night, it being all over, A
 The moon did show no light I could discover, A
Down by a river side where ships were sailing, B
 A lonely maid I spied, weeping and bewailing. B

“The Sailor’s Return” Balada anónima incluida en “Oxford Book of Light Verse” de W. H. Auden (McAleer 271).

Los versos que profiere el amante en las siguientes tres cuartetos encajan perfectamente con las convenciones esperadas de la balada tradicional; en otras palabras, lo que un lector no especializado, en primera instancia, podría calificar como una historia conocida con una temática que ya ha escuchado antes en otros poemas. A excepción de la ambientación urbana y la ciudad, cuya función sería recontextualizar en una forma moderna las descripciones pastoriles de la balada tradicional, todo lo demás parece ir de acuerdo con la forma y la temática propias de una balada convencional y que, por ende, coincide con el horizonte de expectativas de un lector que lee este tipo de poesía como género literario. Un ejemplo de este tipo de convenciones populares en la música y la cultura en lengua inglesa es la canción “A Red, Red Rose” escrita en 1794 por el poeta y letrista escocés Robert Burns, la cual está basada en orígenes populares y representa el estilo hiperbólico que Auden imita en los versos apasionados del amante.

As fair art thou, my bonnie lass, A
So deep in luv am I: B
And I will luv thee still, my dear, C
Till a’ the seas gang dry: A

Till a’ the seas gang dry, my dear, C
And the rocks melt wi’ the sun: D
I will luv thee still, my dear, C
While the sands o’ life shall run. D

“A Red, Red Rose” de Robert Burns (McAleer 227).

'I'll love you, dear, I'll love you A
Till China and Africa meet, B
And the river jumps over the mountain C
And the salmon sing in the street, B

'I'll love you till the ocean D
Is folded and hung up to dry E
And the seven stars go squawking F
Like geese about the sky. E

“As I Walked out One Evening” de W. H. Auden (Auden 92).

El uso de lo que en inglés se conoce como *nursery rhyme* se asocia por lo general con imágenes y letras sin sentido (*nonsense*), cuya lírica normalmente da prioridad a la rima y no a la lógica o la trama que cuenta la historia. Este fenómeno de lo absurdo está presente en las cuartetas que hacen referencia explícita a canciones y cuentos infantiles populares a través de la historia y la cultura del idioma inglés; por ejemplo, la fórmula de *nursery rhyme* aparece en la estrofa 12:

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.

W. H. Auden incluye esos versos sin sentido en la temática de su poema para retratar una realidad opuesta a la que se aprende en las canciones infantiles; en consecuencia, los mendigos que habitan esta nueva realidad absurda rifan billetes de banco, Jack del cuento de hadas ya no le teme al gigante, el “Lily-white Boy” que aparece en la canción folk “Green Grow the Rushes O” ha perdido su encanto y se ha vuelto agresivo, mientras Jill, de la canción tradicional inglesa para niños “Jack and Jill went up the hill /To fetch a pail of water”, ya no se describe como una niña inocente. En otras palabras, la voz poética deja claro que el amor idealizado desmedidamente no

es congruente con la realidad, y es por medio de la ironía que nos permite conocer cómo son las cosas fuera de las canciones y los poemas, al contrastar las expectativas con las limitaciones de la realidad.

La ironía es el recurso literario que emplea el poeta para lograr su objetivo de *desautomatización*⁴⁵, que en este caso funciona como una parábola que el lector debe descifrar para revelarse la verdad a sí mismo. Es relevante destacar, sin embargo, que el uso de la *nursery rhyme* podría relacionarse con un método de reaprendizaje y reformulación de lo que se encuentra arraigado en la mente de los lectores; es decir, que a través de las mismas canciones infantiles modificadas se podría generar un cambio en las formas de pensar de los individuos y, después, por medio de la repetición de estas formas tradicionales transformadas, ese cambio se vería reflejado en toda la sociedad. Para Auden, el arte de las parábolas puede ser una técnica fructífera que aliente e intervenga en el cambio hacia el desaprendizaje del odio: “There must always be two kinds of art: escape-art, for man needs escape as he needs food and deep sleep, and parable-art, that art which shall teach man to unlearn hatred and learn love” (“Psychology and Art To-day” 341-42).

En otro orden de ideas, es preciso centrar nuestra atención en que la asimilación de los versos de la Biblia cumple con tres funciones específicas en las cuartetos 8, 9 y 14 de “As I Walked out”. La primera función ocurre cuando el autor desea hacer juicios de carácter moral sobre la conducta humana y la maldad del corazón del hombre: “your crooked heart”. La segunda se asocia con la composición de paralelismos en relación con las imágenes y los versos que abordan la cuestión del paso del tiempo, retratado como el mayor destructor de la vida y la belleza; tal como

⁴⁵ Término acuñado por el formalista ruso Víktor Shklovski, que en teoría literaria poética se refiere a la ruptura de automaticidad en la percepción entre significado y significante, por ejemplo la comprensión de una metáfora (Ver: “El arte como artificio” (1917). “El concepto desautomatización remite a una ruptura inesperada con lo previsible en aras de una intencionalidad estética” (Pozuelo 14). Asimismo, el pastiche subversivo que propone Auden es una forma de desautomatización en el sentido de que representa un proceso de lectura que requiere del lector como un individuo creador y creativo con el lenguaje para rebelarse contra su carácter colectivo y socializado que acepta ciertas convenciones atribuidas a determinados usos del lenguaje.

sucede en la estructura de los salmos que emplean la repetición y la yuxtaposición de ideas para dar un mismo mensaje matizado por medio de la intercalación de sinónimos y antónimos. Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de colocaciones es la cuarteta nueve de “As I Walked out One Evening”, que contrasta dos ideas opuestas entre la juventud y la decadencia expresadas en una voz casi proverbial, como se puede apreciar también en las líneas del capítulo 6 de Eclesiastés, particularmente en el versículo 12, que nos advierte ya de la existencia efímera de lo material, pues si miramos de cerca la sombra de los objetos cotidianos que nos rodean “And the crack in the tea-cup opens/ A lane to the land of the dead”, hallaremos en cada uno la amenaza inminente de que el río de los años vendrá tarde o temprano para destruirlo todo. Finalmente, la tercera función hace énfasis en el tono salmódico de los versos asimilados, pues al anunciar lo inevitable mediante máximas o proverbios proféticos, se equipara a la función didáctica de los salmos sapienciales en la escritura sagrada. El pastiche bíblico de Auden es temático porque retoma la metáfora del tiempo que rompe los objetos cotidianos, como se lee a continuación:

“Or ever the silver cord be loosed,
or the golden bowl be broken,
or the pitcher be broken at the fountain,
or the wheel broken at the cistern”

Ecclesiastes 12:6 (KJV)

‘In headaches and in worry
Vaguely life leaks away,
And Time will have his fancy
To-morrow or to-day.

‘Into many a green valley
 Drifts the appalling snow;
Time breaks the threaded dances
And the diver’s brilliant bow.
 (Auden “As I Walked out”)

Las promesas neuróticas de amor y la corrupción del corazón del hombre son dos de los temas que se abordan en “As I Walked out One Evening”, en el cual lo público y lo privado se intersectan en una declaración hiperbólica de amor, mientras que la voz poética reflexiona sobre el amor y su naturaleza de una forma un tanto absurda y nos dice que “You shall love your crooked neighbor/ With your crooked heart”. Ambas perspectivas ofrecen una visión dicotómica del amor en la que la alegría y el sufrimiento siempre van de la mano. En consecuencia, no todo puede ser idílico y amable en el amor, como lo sugerirían las antiguas baladas tradicionales; por lo contrario, se debe desaprender la ideología que perpetúan esas estructuras tradicionales que no permiten formarnos una perspectiva más amplia. De ahí la ventaja que supone emplear, por un lado, la flexibilidad de la balada tradicional y las rimas infantiles, puesto que ambas permiten la alteración de su contenido y la modificación de las historias que cuentan. Por el otro lado, se encuentra la oralidad de las canciones folk, cuyas funciones primordiales eran preservar historias y costumbres de generación en generación⁴⁶, es decir, la memoria cultural. En conclusión, ambas funciones expresan un rechazo y una aceptación de la tradición a través de la reescritura, en otras palabras, un acto de homenaje y uno de crítica.

2. “Lullaby”

Dicho poema forma parte de la primera sección de *Another Time: People and Places*. Hay una relación contrastiva indisociable entre contenido, forma y significado en la estructura y las estrofas de “Lullaby”. En cuanto a la forma, “Lullaby” está escrito en cuatro estrofas de diez versos cada una. El metro y el ritmo de los versos se mantienen de forma consistente, aunque no siempre, en

⁴⁶ Ver J. Marshall Bevil: “A Paradigm of Folktune Preservation and Change within Oral Tradition and Southern Appalachian Community, 1916-1986”.

casi todas las estrofas con la estructura en tetrámetro trocaico imperfecto, como se lee a continuación al llevar a cabo la escansión de algunos versos memorables de las estrofas 1 y 4:

/ x / x / x /
 Lay your | sleeping| head, my | love,
 / x / x / x /
 Human | on my | faithless | arm;
 / x / x / x /
 Time and | fevers | burn a | way
 x / x / x / x /
 But in | my arms | till break | of day
 / x / x / x /
 Let the | living | creature | lie,
 / x / x / x /
 Mortal, | guilty, | but to | me
 / x / x / x /
 The en | tirely | beauti | ful.

/ x / x / x /
 Beauty, | midnight, | vision | dies:
 / x / x / x /
 Let the | winds of | dawn that | blow
 / x / x / x /
 Softly | round your | dreaming | head
 / x / x / x /
 Such a | day of | welcome | show

El título “Lullaby”, así como la métrica y el ritmo, crean un guiño a la sonoridad de un vasto número de rimas infantiles que se recuerdan fácilmente en gran parte debido a la musicalidad del tetrámetro trocaico. Así, por citar ejemplos populares, "Gentle Jesus, meek and mild" de Charles Wesley en *Hymns for Children* (1763) y "Peter Peter Pumpkin Eater" se caracterizan por el ritmo trocaico, como se muestra en los siguientes versos:

/ x / x / x /
 Gentle | Jesus, | meek and | mild,
 / x / x / x /
 Look up | on a | little | child;
 / x / x / x /
 Pity | my sim | plici | ty,

/ x / x / x /
Suffer | me to | come to | Thee.

/ x / x / x / x
Peter, | Peter | pumpkin | eater,
/ x / x / x / x
Had a | wife but | couldn't | keep her;

Por otro lado, las rimas internas de las estrofas también son imperfectas, ya que únicamente son medias rimas o rimas visuales, porque el sonido no coincide del todo entre palabra y palabra. De la estrofa primera, “love” y “grave” solamente son una rima visual, al igual que “arm” y “from”, y “ephemeral” y “beautiful”. La relación detallada de las medias rimas se ilustra de la siguiente manera:

Lay your sleeping head, my love,	A
Human on my faithless arm;	B
Time and fevers burn away	C
Individual beauty from	B (visual)
Thoughtful children, and the grave	A (visual)
Proves the child ephemeral:	D
But in my arms till break of day	C (visual)
Let the living creature lie,	E
Mortal, guilty, but to me	F
The entirely beautiful.	D (sonora)

El poema en cuestión tiene un metro consistente, pero a menudo se desvía de él, al igual que ocurre con las rimas. La importancia de dichas desviaciones yace en que Auden emplea una forma explícitamente imperfecta para influir en el significado y el tema de su poema, que es la imperfección del ser amado y de la humanidad (“Mortal, guilty, but to me/ The entirely beautiful”). De ahí que la forma y el contenido conlleven un contraste indisoluble. No obstante, el contraste parece ir un paso más lejos, pues tiene una conexión especial con la temática. Una canción de cuna

o “Lullaby” se concibe como tranquilizadora y dulce al oído, puesto que su finalidad primordial es inducir al niño al sueño mediante arrullos melódicos; sin embargo, la lírica del poema de Auden no invita precisamente a tener dulces sueños, ya que de hecho se embarca en reflexiones obsesivas sobre la muerte y la decadencia; literalmente lo último que uno podría asociar con una canción de cuna. En consecuencia, las expectativas de lectura son desafiadas nuevamente, y Auden se desvía de la tradición sin rechazarla por completo.

Hasta ahora, el análisis formal no ha señalado la presencia directa del pastiche en “Lullaby”. En respuesta a esa interrogante, se propone la interpretación de que en efecto hay dos tipos de pastiche en el poema de Auden: uno literario y otro musical. Las líneas teóricas en las que se apoya la lectura de “Lullaby” como un pastiche se basan en las investigaciones de dos estudiosos influyentes en la información sobre las fuentes de Auden; por un lado Christopher Pollnitz en “Auden’s Style of Verse” (2008) con el tema del pastiche literario, y por el otro, Rodney Stenning para el pastiche musical en “Three Musical Sources for Auden’s “Lullaby” (2016).

El pastiche musical se identifica con la primera estrofa del himno cristiano “Bright the Vision that Delighted” (1837) de Richard Mant, y que Redhead musicalizó en 1853.

Bright the vision that delighted
 once the sight of Judah's seer;
 sweet the countless tongues united
 to entrance **the prophet's ear.**

Heaven is still with glory ringing,
earth takes up the angels' cry,
 'Holy, holy, holy,' singing,
 'Lord of hosts, the Lord most high.'

En “Lullaby” Auden formula la oración “Grave the vision Venus sends” que invita a leer una correlación con una paráfrasis casi idéntica que retoma el tono y el tema religioso del himno compuesto por Mant, es decir, el inicio “Bright the vision that delighted”:

Soul and body have no bounds:
 To lovers as they lie upon
 Her tolerant enchanted slope
 In their ordinary swoon,
Grave the vision Venus sends
Of supernatural sympathy,
 Universal love and hope;

Rodney Stenning argumenta que la experiencia que Venus concede en la segunda estrofa de “Lullaby” difiere de la de Mant sólo en la medida de que la abolición del tiempo es más bien provisional y no definitiva: “heaven with a term, so to speak, as purgatory is meant to be hell with a term” (1). En cuanto al tema de las frases “supernatural sympathy” y la gravedad de la visión de Venus en relación con el texto de Mant, Auden efectúa cambios de sustitución que se centran específicamente en el llanto de los ángeles y la luminosidad de la visión del profeta Isaías: “while the lover’s “supernatural sympathy” owes something to the fact that, “Earths takes up the angels’s cry”. But as he correlates, Auden distinguishes, displacing the brightness of Isaiah’s vision with the gravity of Venus’s” (*Ibid.*)

En lo que concierne al tema del pastiche literario presente en “Lullaby”, en “Auden’s Style of Verse”, Christopher Pollnitz expone que Auden emplea dos estilos paralelos en su poética; el bajo o popular, que llama *light verse*, porque le sirve para conectar con las expectativas de sus lectores, y otro elevado o serio que aborda temas de índole social relacionados con eventos y conflictos de orden público, y de ese modo Auden es capaz de conectar analogías entre el pasado y el presente (79-80). En esa misma sección, Pollnitz nos informa que “Lullaby” contiene versos y fórmulas de la canción isabelina, además del metro trocaico de, por ejemplo, “Take, O! Take

Those Lips Away!” de *Measure for Measure*. Otra referencia importante es el destinatario del verso “Lay your sleeping head, my love” de Auden, que se equipara al del poema de John Skelton “My Darling Dear, My Daisy Flower”.

En su ensayo, Pollnitz no se refiere a “Lullaby” explícitamente como un pastiche; sin embargo, indirectamente sugiere que lo es, porque aborda la cuestión del pastiche como un componente esencial de los métodos de composición de Auden, en el mismo párrafo en que describe las similitudes de “Lullaby” con la lírica isabelina: “Auden is often at his best parodying or composing by pastiche, yet his use of conventional elements always has in it an element of conventionality, a readiness, through common knowledge and accepted belief” (79). El desglose y el análisis formal de las referencias intertextuales en “Lullaby” que propone Pollnitz tanto de Shakespeare como de John Skelton apuntan a que el pastiche literario es una constante visible en “Lullaby” y que tiene una función subversiva de la lírica isabelina idealizada que la voz poética exalta para referirse al amor.

En primer lugar, Auden retoma el metro y el ritmo (el tetrametro trocaico) de un fragmento de *Measure for Measure*, es decir, entre “Lullaby” y Shakespeare hay una alusión estructural. Las similitudes son: el tema de la exaltación del amor (“but to me/ the entirely beautiful”), el símil de “like break of day” y el imperativo “O take those lips away”, que en el caso de “Lullaby” se convierten en “Let”:

/ x / x / x /
TAKE, O, | take those | lips a | way,
 x / / x / x /
 That so | sweetly | were for | sworn;

x / / x / x /
 And those | eyes, like | **break of | day,**
 / x / x / x /
 Lights that | do mis | lead the | morn;
 x / / x / x /
 But my | kisses | bring a | gain,

/ x / x / x /
 Seals of | **love**, but | sealed in | vain.

(*Measure for Measure*, William Shakespeare, I.V.)

/ x / x / x /
 Lay your | sleeping| head, my | love,
 / x / x / x /
 Human | on my | faithless | arm;
 / x / x / x /
 Time and | fevers | burn a | way
 x / x / x / x /
 But in | my arms | **till break** | **of day**
 / x / x / x /
Let the | **living** | **creature** | **lie**,
 / x / x / x /
 Mortal, | guilty, | but **to** | **me**
 / x / x / x /
The en | **tirely** | **beauti** | **ful**.

(“Lullaby” 1-10).

En segundo lugar, Auden retoma del poema “My Darling Dear, My Daisy Flower” de John Skelton la temática y la figura de la canción de cuna y el niño dormido en la cama. El título “Lullaby” crea un eco inmediato con el inicio del texto de Skelton: “With lullay, lullay, like a child”, además el imperativo “Let me lie in your lap” es similar a “Let the living creature lie”. Por otra parte, ambos poemas comparten la descripción exaltada del ser amado y la figura de la cabeza que se recuesta en los brazos del amante para soñar: “Lay your sleeping head, my love” y “His head was heavy, all drowsy, dreaming, drowned in sleep”.

WITH lullay, lullay, like a child,
 Thou sleepèst too long, thou art beguiled!
 "My darling dear, my daisy flower,
 Let me," quoth he, "lie in your lap."
 "Lie still," quoth she, "my paramour,
 Lie still hardily, and take a nap."
 His head was heavy, such was his hap,
 All drowsy, dreaming, drowned in sleep,
 That of his love he took no keep,
 With hey, lullay, etc.

("My darling dear, my daisy flower", John Skelton)

Lay your sleeping head, my love,
 Human on my faithless arm;
 Time and fevers burn away
 Individual beauty from
 Thoughtful children, and the grave
 Proves the child ephemeral:
 But in my arms till break of day

Let the living creature lie,
 Mortal, guilty, but to me
 The entirely beautiful.

("Lullaby", W. H. Auden)

El hablante de "Lullaby" se caracteriza por llevar a cabo una reflexión introspectiva sobre la mortalidad y la belleza humana. Es una voz poética contemplativa que acepta la realidad en toda su extensión, pero que también se regocija en el instante efímero de la noche. Después de todo, los versos concluyentes vislumbran un atisbo de esperanza en el amanecer que hace cesar las reflexiones del hablante, quien acepta la mortalidad y se consuela como en un arrullo nocturno, que más que cantarlo a su amante, pareciera ir dirigido a sí mismo. He aquí otra convención invertida. Auden subvierte la imagen de la canción de cuna que en vez de dirigirse al que duerme,

va dirigida al hablante, que es el único que está despierto para poder escucharla y, a su vez, es el mismo que la pronuncia.

Beauty, midnight, vision dies:
 Let the winds of dawn that blow
 Softly round your dreaming head
 Such a day of welcome show
 Eye and knocking heart may bless.
 Find the mortal world enough;
 ("Lullaby" 31-36).

El ritmo de los versos es melódico y cautivador por la consistencia de las aliteraciones que lo hacen sonar justo como una canción de cuna. A diferencia de los otros dos poemas en donde también habla un amante, es decir, "O Tell Me the Truth about Love" y "As I Walked out One Evening", la voz poética en "Lullaby" no tiende hacia el idealismo exacerbado de sus propias expectativas, porque expresa declaraciones realistas respecto a sus sentimientos, ya que el hablante no promete amar por siempre, sino que acepta la mortalidad humana.

Para cerrar este análisis, se puede decir que al reconocer y abrazar su falta de fe "Lay your sleeping head, my love/ Human on my faithless arm", Auden se desvía de la lírica tradicional en la que las voces poéticas del pasado en otros poemas con temáticas similares se lamentaban por no mostrar una devoción religiosa, aspecto que Edward Mendelson ya había puntualizado al considerarlo: "The first English poem in which a lover proclaims in moral terms and during a shared night of love, his own faithlessness. Hundreds of earlier poems lamented or confessed faithlessness, but the lyric tradition complained of the beloved's inconsistency, not the poet's" (*Early Auden* 233).

3. “O Tell Me the Truth about Love”

El poema: “O Tell Me the Truth about Love” contiene elementos del pastiche de forma menos explícita que en “As I Walked out One Evening” y “O Where Are You Going?”. Las alusiones en “O Tell Me the Truth about Love” son estructurales y temáticas. Específicamente, dicho poema tiene referencias intertextuales de dos canciones populares y una obra de teatro. Los primeros dos versos del poema dicen: “Some say love's a little boy, /And some say it's a bird” (1-2), una idea que produce ecos en consonancia con la canción de ópera francesa: “L'amour est un oiseau rebelle”, compuesta en 1875 por Georges Bizet. En dicha canción aparecen los siguientes dos versos con los que comienza la canción: “L'amour est un oiseau rebelle” y “L'amour est enfant de Bohême”.

Por otra parte, en el poema de Auden hay una segunda referencia temática y estructural a otra canción de la época renacentista, conocida como “Is Love A Boy? Boy Pity Me” de William Byrd. La canción de Byrd, al igual que el poema de Auden, se estructura a partir de preguntas sin respuestas:

**“Is Love a boy? What means he then to strike?
Or is he blind? Why will he be a guide?
Is he a man? Why doth he hurt his like?
Is he a God? Why doth he men deride?”** (Byrd 1-4).

En lo que respecta a los versos que retratan al amor como un erizo espinoso poco amable con los amantes, que en el poema de Auden dicen: “Is it prickly to touch as a hedge is, / Or soft as eiderdown fluff? /Is it sharp or quite smooth at the edges? /O tell me the truth about love” (14-16), parece haber una cierta conexión con un pasaje de la obra de Shakespeare *Romeo and Juliet*, concretamente en la parte en la que Romeo y Mercutio dialogan sobre la naturaleza del amor y exponen sus incertidumbres:

Is love a tender thing? It is too rough, too rude, too boisterous, and it pricks like thorn. Is love really tender? I think it's too rough, too rude, too rowdy, and it pricks like a thorn (l. 4.509).

En el poema de Auden, sin embargo, esas afirmaciones se omiten y sólo quedan las preguntas sin respuesta, como una forma de cuestionamiento de la tradición por parte del autor y, en consecuencia, del lector que lleva a cabo el acto de la relectura.

La naturaleza y la forma del amor son los temas centrales de este poema. El tratamiento del amor se distingue por el tono conversacional y el lenguaje vernáculo propio del inglés hablado en la vida cotidiana; característica que lo retrata como una experiencia compartida con sus lectores, lo que induce a pensar que todas las experiencias e intentos de describirlo son comparables y válidos entre sí.

El estribillo, que da título al poema "O Tell Me the Truth about Love" se repite cuatro veces al final de las estrofas, y enfatiza las diferentes interpretaciones que puede tener la misma palabra para cada persona o lector, además de sugerir que el amor no puede ser una sola cosa. Auden expone entre líneas que la construcción del amor como un concepto no es dicotómica, sino que implica matices entre lo sutil y lo abrasador, lo público y lo privado, la felicidad y la tragedia, todo al mismo tiempo.

El amor, nos dice Auden, no es solamente una metáfora, un niño con alas o un ave mensajera, por el contrario, provoca sentimientos mezclados de incertidumbre y certeza. Mientras que la razón ofrece verdades a medias en este poema, los sentidos se encargan de conectarse con la experiencia humana para desentrañar mejor su naturaleza mercurial. La verdad concluyente del amor para todas las voces presentes en dicho poema (the man next door, the little boy, the bird and the history books) es que tiende a ser confuso e indecible, cuando menos.

Las referencias intertextuales a Shakespeare y “L'amour est un oiseau rebelle” no parecen ser una simple coincidencia, ya que es bien sabido entre los críticos y los lectores de W. H. Auden que era un estudioso y apasionado del Bardo de Avon, además de haber escrito libretos de ópera junto con Chester Kallman⁴⁷.

Cabe aclarar que en lo que respecta a la tabla de referencias intertextuales en forma de pastiche que aparece en el apéndice 2 al final de este trabajo, únicamente para este poema en particular (“O Tell Me the Truth about Love”), la investigación y las suposiciones son producto de una labor de análisis propio, por lo que no pretendo que mis interpretaciones se tomen como ideas fijas o no debatibles. Cualquier objeción o comentario crítico puede entrar en discusión con bases dentro de la teoría del pastiche histórico y posmoderno. Como resultado, una de las posibles debilidades de esta investigación es, tal vez, la falta de afirmaciones explícitas que definan como un pastiche “O Tell Me the Truth about Love” en palabras del mismo Auden, como sí es el caso de “As I Walked out One Evening”. La dificultad que supone distinguir con exactitud términos como alusión, lugares comunes o motivos literarios, puede ser una razón para contradecir mis interpretaciones que buscan tipificar dentro del pastiche, de manera funcional e intertextual, las coincidencias entre los versos de la tradición popular y los poemas de W. H. Auden. No obstante, la consistencia y el orden de aparición de estas referencias apuntan a que hay cierta coherencia en mi clasificación.

Regresando a las características formales, “O Tell Me the Truth about Love” se estructura en siete estrofas con ocho versos cada una. Por lo que atañe al esquema de rimas y la métrica, hay una intercalación de una estrofa en verso irregular (una combinación de ocho, siete, seis y cinco sílabas en la primera estrofa), y otra en tetrametro y pentámetro trocaico que mantiene un patrón

⁴⁷ Ejemplos de estas obras en colaboración son: *The Rake's Progress* (1951), *Elegy for Young Lovers* (1961) y *Love's Labours Lost* (1973).

de rimas consistente. Las primeras dos estrofas ejemplifican el aspecto de una estrofa en verso irregular con rima consonante, seguida de otra con rima asonante.

Estrofa 1

Some say love's a little boy,
 And some say it's a bird,
 Some say it makes the world go round,
 Some say that's absurd,
 And when I asked the man next door,
 Who looked as if he knew,
 His wife got very cross indeed,
 And said it wouldn't do.

Estrofa 2

/ x / x x / / x / x	
Does it look like a pair of py jama,	A
/ x / x / x / x x /	
Or the ham in a tem perance hotel?	B
/ x / x x / / x / x	
Does its odour remind one of llamas,	A
/ x / x / x x /	
Or has it a comfor ting smell?	B
/ x / x x / / x / x	
Is it prickly to touch as a hedge is,	C
/ x / x / x /	
Or soft as eid erdown fluff?	D
/ x / x / x / x / x	
Is it sharp or quite smooth at the edges?	C
/ x / x / x / x	
O tell me the truth a bout love.	D

Lo más relevante de esa estructura es que se repite a lo largo de las estrofas restantes. La tercera es en verso irregular a diferencia de la cuarta que es consistente, la quinta es en verso irregular mientras que la sexta es fija, y finalmente la séptima es rimada también. Contrariamente a lo que sucede en “Lullaby”, el contraste en este poema presenta una inversión entre contenido y forma. En las estrofas en verso irregular y rima consonante, que es el caso de la uno, Auden se desvía de algunos aspectos de la tradición formal en la que toda la métrica y la rima deben ser iguales; sin embargo, se apega a la tradición al repetir lo que dicen los libros y la Historia: “Our

history books refer to it/In cryptic little notes” (17-18). No obstante, en las mismas estrofas en las que Auden sí acepta la tradición formal de la rima y la métrica regulares, emplea preguntas en vez de oraciones afirmativas, como una forma explícita de cuestionar la tradición que en la estrofa anterior parecía haber aceptado.

Estrofa 3

Our history books refer to it
 In cryptic little notes,
 It's quite a common topic on
 The Transatlantic boats;
 I've found the subject mentioned in
 Accounts of suicides,
 And even seen it scribbled on
 The backs of railway guides.

Estrofa 4

Does it howl like a hungry Alsatian,	E
Or boom like a military band?	F
Could one give a first-rate imitation	E
On a saw or a Steinway Grand?	F
Is its singing at parties a riot?	G
Does it only like Classical stuff?	H
Will it stop when one wants to be quiet?	G
O tell me the truth about love.	H

La estrofa siete, que es también la última, concluye con una serie de preguntas personales seguidas inmediatamente del estribillo: “O tell me the truth about love”. Ante estas reflexiones surgen dos preguntas finales: ¿La forma del amor de acuerdo con Auden es realmente la de una pregunta dentro del poema?, ¿el sujeto implícito del imperativo “tell me” es la tradición misma que Auden cuestiona a través de sus versos, es decir, la acepta y la rechaza?

When it comes, will it come without warning	A
Just as I'm picking my nose?	B
Will it knock on my door in the morning,	A
Or tread in the bus on my toes?	B
Will it come like a change in the weather?	C
Will its greeting be courteous or rough?	D

Will it alter my life altogether?	C
O tell me the truth about love.	D

W. H. Auden presenta “O Tell Me the Truth about Love” acompañado de otros tres (“Johnny”, “Funeral Blues” y “Calypso”) dentro de un apartado en la sección de *Lighter Poems*, que se titula *Four Cabaret Songs for Miss Hedli Anderson*. Es importante destacar que la agrupación de estos cuatro poemas con referencias musicales y de performatividad, pues se hicieron para interpretarse ante una audiencia, le confiere a cada poema un toque de dramatismo y ópera, más si se toma en cuenta la voz de la cantante para quien se compusieron. En *Youtube* se pueden reproducir los videos de las interpretaciones de “O Tell Me the Truth about Love”, que se cantan en un estilo y voz de ópera, lo que de inmediato crea ecos de un posible pastiche musical y literario con la temática y el tono de la ópera francesa “L’amour est un oiseau rebelle”. La composición musical corrió a cargo de Benjamin Britten y Della Jones interpretó la canción en voz *mezzosoprano*, profiriendo justo al comienzo las palabras: “Liebe, L’amour, Amor”.⁴⁸

4. “O Where Are You Going?”

En el poema “O Where Are You Going?”, después titulado “The Three Companions”⁴⁹, también se vuelve a utilizar la estructura y la forma de la balada con la rima ABCB y el tetrametro yámbico. El poema es un pastiche de una balada popular antigua que se llama: “The Cutty Wren”, y, como

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=JxrNJ3EKFm0>

⁴⁹ Aparece publicado en *The Orators: An English Study* (1932) a manera de epílogo, pero fue escrito un año antes. Este poema en particular se distingue por el ritmo y la carga aliterativa marcada en las dos estrofas que lo integran, ambos aspectos son reminiscentes de la asonancia presente en la tradición de poemas escritos en anglosajón, tal como apuntan George Stade y Karbiener en *Encyclopedia of British Writers, 1800 to the Present, Volumen 2*: “the early poems are also much indebted to Anglo-Saxon poetry. For example, “The Three Companions” begins “O Where Are You Going?” (1931) with hammer-beat rhythms and striking alliteration and assonance giving it a consistent vigor of Anglo-Saxon verse” (26).

se puede observar en dicha balada, Auden no sólo retoma el inicio, el estribillo, la aliteración, los personajes y las imágenes de lo siniestro, sino que también, en “O Where Are You Going?”, Auden emplea una forma de alusión estructural⁵⁰ del esquema de fórmulas pregunta-respuesta en que están escritas algunas baladas tradicionales de la Edad Media, como es el caso de “Lord Randal”⁵¹.

La voz poética tiene una labor ética, moral y social que comunicar al lector. El miedo y la esperanza de hacer algo al respecto son las dos ideas que se contraponen en las primeras tres estrofas; sin embargo, en la cuarta hay una inversión de ese diálogo imaginario entre lo que podría interpretarse como la razón, la mente y el alma. El lector piensa demasiado las cosas y prevé que aventurarse más allá de lo conocido no es una buena idea, porque podría conducirlo a la muerte. El viajero es claro con su respuesta al final; le dice al lector que saldrá de la casa, que representa su encierro y, al mismo tiempo, su lugar de protección del peligro que acecha en el exterior: “Out of this house”.

La parálisis y la acción se personifican como una extensión del pensamiento y la acción, es decir, “reader” y “rider”. La cercanía sonora entre la pronunciación de “rider” y “writer” quizás revele una segunda lectura posible que sugiera el papel del escritor de motivar al lector a cambiar su entorno, a atreverse a actuar mediante el cuestionamiento de sus propios miedos. En consecuencia, también el temeroso se revela en contra del peligro y el oyente enfrenta al horror, por lo tanto, la situación es contraria a lo que se plantea al inicio, pues el miedo termina por huir de sí mismo: “Yours never will”, said farer to fearer/ “They’re looking for you”, said hearer to

⁵⁰ *Structural allusion* en inglés. Término acuñado por Rachel Wetzsteon en *Influential Ghosts*, y que ella usa con frecuencia en su obra para referirse a que Auden imitaba la forma y las convenciones de otros autores para comentarlos: “His ideas about the relationship between poets of the past and poets of the present. Auden may transform earlier poems in order to find ethical or ideological fault with them, but his structural allusions also allow him to remain within a literary tradition while serving others” (32).

⁵¹ Esta es una balada anglo-escocesa en forma de un diálogo entre el joven Lord y su madre. En *The English and Scottish Popular Ballads Vol. 1*, Francis James la incluye dentro del canon de baladas tradicionales inglesas. Su importancia reside en las distintas versiones en que aparece como un tópico recurrente de las baladas en otros idiomas como el danés, el sueco y el italiano.

horror". "O Where Are You Going?" es un texto dialógico en estructura y contenido, en el que también se puede identificar una superposición entre el optimismo y el pesimismo que naturalmente aparecen en la mente y los sentimientos ante las adversidades de la vida; es por ello que la síntesis de ambos opuestos apuntan a una lectura dialéctica del mismo: tesis, antítesis y la resolución de las dos posturas al final.

El pastiche está presente en la estructura y los versos del poema que hacen eco de una balada medieval muy popular en el siglo XV, y de la cual existe un vasto número de versiones, ya que pertenece sobre todo a la tradición oral. "The Cutty Wren" es el referente al que Auden rinde homenaje, al abreviar de sus estructuras en forma de diálogo y del tono sombrío. Se los apropia y los reconfigura, permitiendo así dos lecturas distintas, una fuera y otra dentro de contexto, como se puede observar a continuación al contrastar ambas versiones:

Oh where are you going said Milder to Moulder

Oh we may not tell you said Festel to Fose

We're off to the woods said John the Red Nose

We're off to the woods said John the Red Nose

And what will you do there said Milder to Moulder

We'll shoot the Cutty wren said John the Red Nose

And how will you shoot her said Milder to Moulder

With bows and with arrows said John the Red Nose

Oh that will not do said Milder to Moulder

Oh what will you do then said Festel to Fose.

("The Cutty Wren", cca. 1300-1400)

"O where are you going?" said reader to rider,

"That valley is fatal when furnaces burn,

Yonder's the midden whose odors will madden,

That gap is the grave where the tall return."

"O do you imagine," said fearer to farer,

"That dusk will delay on your path to the pass,

Your diligent looking discover the lacking

Your footsteps feel from granite to grass?"

"O what was that bird," said horror to hearer,

"Did you see that shape in the twisted trees?

Behind you swiftly the figure comes softly,

The spot on your skin is a shocking disease?"

"Out of this house" , said rider to reader,

"Yours never will" , said farer to fearer,

"They're looking for you" , said hearer to horror,

As he left them there, as he left them there.

(“O Where Are You Going?” W. H. Auden).

4.3 Paralelismos en las funciones del pastiche en la poética de W. H. Auden

El libro *Another Time* muestra a W. H. Auden como un autor de dualidades y contrastes; un poeta con una capacidad aguda para hacer uso de la tradición, la herencia y el estilo de sus antecesores con propósitos específicos de subversión del poder, desautomatización del lenguaje y recontextualización del pasado desde una postura revisionista. El proceso de revisión y crítica se lleva a cabo, por una parte, al momento en que cambia nombres de lugares y personas en los poemas de la sección *People and Places*, de donde “As I Walked out One Evening” destaca en el cambio de las imágenes urbanizadas que no corresponden del todo con el paisaje bucólico y pastoril propios de las baladas tradicionales.

La crítica temprana sitúa a Auden dentro del grupo de los poetas modernistas⁵². Lo es en el sentido de que retoma una forma determinada de la tradición, por ejemplo, la forma y la temática de las baladas, para sustituirla con el objeto de recontextualizar o renovar formas ya existentes, es decir, darles una nueva función. Ejemplo de esta práctica poética de reconfiguración reescritural es la estructura del poema: “As I Walked out One Evening” en donde Auden emplea la forma de

⁵² Edward Mendelson en *Early Auden* y Justin Wintle en *New Makers of Modern Culture*.

un pastiche de canciones populares y otras alusiones a baladas clásicas en lengua inglesa como “The Streets of Laredo”, “The Sailor’s Return” y la canción “A Red, Red Rose” para mezclar el pastiche con otras formas poéticas no canónicas como la *nursery rhyme* y el *light verse*.

Los cambios que efectúa Auden al alterar las imágenes convencionales en la tradición de la balada inglesa crean un efecto de sospecha y duda en el horizonte de expectativas de los lectores. Al provocar la extrañeza del lenguaje, cambia el horizonte de expectativas y, en consecuencia, la poesía adquiere una función de desautomatización. Este efecto de extrañeza puede localizarse al comparar una estrofa de Burns con una de Auden, en donde el “But” de los relojes es un punto de quierbe que cambia de dirección la narración esperada y con ello el tono demasiado idealista de la canción de Burns. Las similitudes son lo bastante diferentes como para llevar a cabo la desautomatización:

**And I will luvve thee still, my dear,
Till a’ the seas gang dry.**

**Till a’ the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi’ the sun;
And I will luvve thee still, my dear,
While the sands o’ life shall run.**
(Burns)

**“I’ll love you until the ocean
Is folded and hung up to dry
And the seven stars go squawking
Like geese about the sky.**

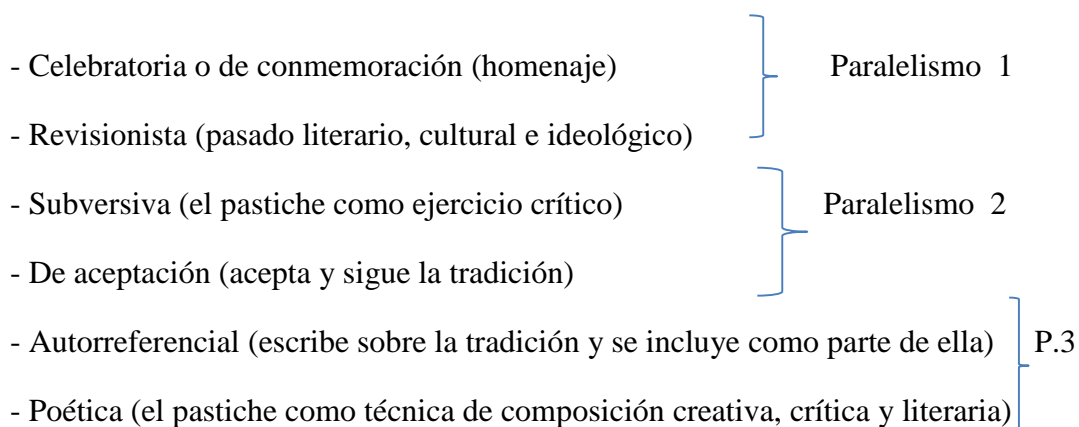
“The years shall run like rabbits

**But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:
O let not Time deceive you
You cannot conquer time (Auden)**

La poesía de Auden podría hacer que nada cambie, en alusión a su máxima literaria “Poetry makes nothing happen”, es decir, que nada ocurra y transforme la mente de los lectores, si no se entiende que las razones acerca de la repetición de ciertas formas, estructuras y palabras no significa necesariamente la repetición de significados iguales entre una tradición y otra, entre un poema y otro, entre un tiempo y otro tiempo. Los temas han sido los mismos a través del tiempo.

Lo que cambia son las narrativas o maneras en que se cuentan esos temas, como Auden lo hace mediante el pastiche.

A continuación se enlistan los seis tipos de funciones diferentes que encierra el pastiche en la práctica y se muestran las correspondencias entre todos los pares que conforman los tres paralelismos: la celebratoria o de conmemoración se conecta con la revisionista para formar el primer paralelismo, mientras que la subversiva va de la mano con la de aceptación y juntas integran el segundo paralelismo; finalmente, la autorreferencial y la poética en contraste configuran el paralelismo número tres. El siguiente esquema ilustra puntualmente las relaciones de complemento entre cada uno de los tres paralelismos propuestos para comprender mejor la poética de aceptación-rechazo de la tradición por parte de W. H. Auden cuando trabaja con el pastiche poético:



Primer paralelismo: para Auden conmemorar la poesía no supone un acto de aceptación sin un cuestionamiento revisionista de por medio. De acuerdo con su poética, debe haber necesariamente una revisión aleccionadora de la literatura; una reflexión del porqué se decide recordar determinados textos o fragmentos dentro de esos textos en favor de otros.

Segundo paralelismo: a veces, para el poeta, es un deber subvertir las ideologías extremistas y radicales que sus antecesores forjaron. Auden propone leer las posturas ideológicas

diametralmente opuestas a manera de una dialéctica, es decir, convierte el tiempo en el protagonista de sus pastiches (por ejemplo, en “As I Walked out”: O let not Time deceive you,/ You cannot conquer Time, y en “Lullaby”: Time and fevers burn away/ Individual beauty from/ Thoughtful children, además del conocido “Time will say nothing but I told you so”) para exponer que el avance del conocimiento humano no es lineal sino un péndulo que alcanza el progreso y el equilibrio con la unión de la tesis y la antítesis. De esa manera logra una reconciliación entre el individuo y el colectivo.

Tercer paralelismo: la sociedad lleva a cabo los cambios a través del tiempo; el poeta observa, analiza e informa a la sociedad sobre esas transformaciones. Al incluir la discusión de los pensadores que Auden leyó para poder escribir, se inserta dentro de la tradición porque la estudia y provee a sus lectores de las enseñanzas de antaño para preguntarles sobre la utilidad de estudiar el pasado.

En memoria de Yeats y Freud y en función de la memoria del pasado, *Occasional Poems* es la tercera y última sección de *Another Time*. En ella se incluyen dos elegías dedicadas a dos figuras que fueron influencias capitales en Auden para la escritura de la colección de poemas que da nombre a este estudio. Las elegías son “In Memory of W.B. Yeats” y “In Memory of Sigmund Freud”. En la primera, Auden lamenta la muerte de W.B. Yeats y humaniza su figura de poeta para hablarnos de su vida y su intelecto que sobrevivirá su muerte: “You were silly like us: your gift survived it all” (37). En la segunda, Auden rinde un homenaje a la vida de Freud y manifiesta que su muerte significa un vacío para una época: “When grief has been made so public/ And exposed to the critique of a whole epoch” (2-3). La elegía sobre Freud es también un recuento biográfico que no pasa por alto aquello que aprendimos de sus teorías:

and showed us what evil is, not, as we thought,
deeds that must be punished, but our lack of faith,
our dishonest mood of denial,

the concupiscence of the oppressor (57-60).

La conmemoración del pasado que confiere la elegía como subgénero lírico subraya la contribución didáctica de los textos de las figuras intelectuales que W. H. Auden consideró importantes para la Historia y para su tiempo, al declarar que: “The words of a dead man/ are modified in the guts of the living” (“In Memory of W.B. Yeats” 23-24).

4.4 Dialogismo y diferencias lingüísticas en “As I Walked out One Evening”

y “O Tell Me the Truth about Love”

Un poema o texto que contiene referencias intertextuales evidentes se encuentra en un diálogo con la tradición. Cuando ese poema tiene tres voces poéticas distintas que profieren un discurso en contestación a lo que enunció la voz anterior, resulta más convincente la idea de que una lectura en contexto subraya el concepto de la otredad y las diferencias culturales y lingüísticas presentes en un solo texto.

Este es el caso de “As I Walked out One Evening” que incluye la voz y el discurso poético de tres hablantes con una opinión opuesta la una de la otra sobre el amor a través del tiempo. El amante es todo optimismo, los relojes son pesimistas y fatídicos, mientras que el poeta intenta mantener un discurso neutro que habla en metáforas y simbolismos, el río, las aguas y los campos de trigo maduro. En esta balada recreada en un contexto urbano del siglo XX, aparecen estilos literarios y diferencias dialectales que ponen de manifiesto las variantes del inglés, principalmente en tres zonas geográficas donde es el idioma oficial: Inglaterra, Escocia y Estados Unidos. Por una parte están las referencias al estilo lingüístico de las baladas norteamericanas “The Big Rock Candy Mountain” y “The Streets of Laredo”, por otro lado es clara la apropiación que se hace de la canción escocesa de “A Red, Red Rose” de Robert Burns.

En una primera impresión se podría pensar que la lírica se caracteriza por ser esencialmente monológica cuando se estructura en una sola voz poética, puesto que nos presentan un único punto de vista del mundo. Al reflexionar con más cuidado, sin embargo, nos damos cuenta de que, dado que las letras de las baladas, puesto que se construyen a partir del lenguaje y éste por naturaleza en dialógico según Bajtín, existen características dialógicas potenciales dentro de la poesía lírica. Para ilustrar este fenómeno de la intertextualidad, sumado a un aspecto de otredad cultural debido a la cuestión de las diferencias lingüísticas y de uso de la lengua en Escocia e Inglaterra, se pueden comparar los fragmentos de la canción de Burns y las estrofas en que W. H. Auden establece un diálogo con esta tradición:

As fair art thou, **my bonnie lass,**
So deep in luve am I:
And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry:

Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun:
I will luve thee still, my dear,
While **the sands o' life shall run.**

(Burns 8-12).

'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,

'I'll love you till the ocean
Is folded and hung up to dry
And the seven stars go squawking
Like geese about the sky.

'The years shall run like rabbits,

(Auden 9-16).

Graham Allen explica que, en relación a las diferencias dialectales presentes en la letra de la canción de Burns, hay un choque de tensiones entre las variantes y la dominación del inglés propio de Inglaterra sobre el dialecto de Escocia, que era el país donde nació Robert Burns (26). Mientras que unos versos reflejan las características del escocés propias del siglo XVIII y principios del XIX, se puede notar también que Burns desea mantener el inglés en ciertos versos, es decir, se aparta lo suficiente como para evitar la negación completa de la tradición inglesa. La reescritura de la balada en lengua escocesa se identifica en el léxico y la ortografía de los versos: “Till **a'** the seas gang dry, my dear, / And the rocks melt **wi'** the sun:/ I will **luve thee** still, my

dear”. Auden modifica la ortografía a un inglés moderno, y convierte las construcciones de Burns en “all”, “with” y “love you”. Esta transformación resalta la otredad de dos culturas distintas que comparten una misma lengua y la manera en que se lleva a cabo el diálogo de dos autores, cada uno en sus respectivas tradiciones.

W. H. Auden hace eco del pasado no para repetir, sino para transformar de acuerdo con sus propuestas críticas de lectura; aspecto que toma forma en su estética y estilo propios de su tiempo. Como se puede observar, la distancia temporal y contextual hace que cada palabra, aunque algunas sean las mismas, adquiera un significado nuevo que diferencia una tradición de la otra. Entre Burns y Auden, no significa lo mismo que ambos hayan escrito la palabra “love”.

Siguiendo con el tema del amor, en “O Tell Me the Truth about Love” ocurre un fenómeno similar de diálogo, sólo que ahora se presenta en términos más explícitos debido a que la formulación de preguntas a lo largo del texto, además del cambio de francés a inglés hace que se acentúen más las marcas dialógicas de intertextualidad:

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser,
 Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
 S'il lui convient de refuser.
L'amour est enfant de bohème,
 (Bizet, 1-4, 9-10).

Some say love's a little boy,
And some say it's a bird,
 Some say it makes the world go
 round,
 Some say that's absurd,
 (Auden, 1-4)

La imagen del amor representado como la figura de un ave que debe volar libre es también un símbolo⁵³ de un mensajero que comunica a los amantes y aparece con frecuencia en la tradición romántica. Auden sigue esa misma línea para explicar lo que otros poetas ya han expresado: “Some say love’s a Little boy, And some say it’s a bird”. No obstante, hay una autoafirmación de la voz

⁵³ El ave es un símbolo en el sentido de una figura retórica que evoca una realidad a través de un concepto no literal, pero que no obstante expresa una relación de correspondencia. El cliché dice que el amor debe volar libre como el ave. Un rastreo de fuentes más puntual nos lleva a la mitología griega y la palabra *Aedón* (ruiseñor), que según la etimología, guarda una estrecha relación entre poeta, ave y poesía (López 10).

poética cuando expone su propia opinión para comentar y cuestionar lo que dicta y acepta la tradición de la poesía lírica. Él prosigue con una serie de preguntas sin respuesta que se centran en cuestionar la historia de las opiniones y los sentimientos asociados con el amor: “Our history books refer to it/ In cryptic little notes” (17-18). Al final, la única certeza que contesta la duda de sus preguntas es que no sabe qué es el amor, ni conoce la manera en que le llegará: “When it comes, will it come without warning/ Just as I'm picking my nose?... Will it alter my life altogether? / O tell me the truth about love” (48-49, 54-55). La inclusión de todos los autores y obras aludidos conlleva por extensión una relación de diálogo intertextual. A veces de forma crítica, otras abiertamente descriptiva, en parte volviendo al origen de lo que se ha enseñado a través de los años en la literatura, sin dejar de lado lo que él también ha observado al respecto, es decir, la manera en que el amor humano se concibe en su tiempo y contexto social y cultural.

Conclusiones

El hecho de que las obras de Shakespeare son un referente constante en los textos de Auden, tanto en prosa como en verso —ejemplos sobran: *The Mirror and The Sea*, *Lectures on Love*, “Music in Shakespeare: Its Dramatic Use in His Plays”, entre otros— refleja un interés académico de contribución a la crítica literaria que condensa una parte significativa de su práctica poética. Ante esto surgen dos posibles valoraciones trascendentales para entender y apreciar mejor las interpretaciones de Auden en relación a las obras del Bardo de Avon. Por un lado, lo considera el centro del canon de la literatura inglesa, el genio creativo y también el personaje central de sus obras de teatro; por el otro, su trayectoria profesional como crítico literario avala su estatus de estudioso académico y dramaturgo: *shakespeareano* (adjetivo) y *shakespearista* (sustantivo).

La autenticidad⁵⁴ de W. H. Auden al emplear la estructura y temática de la balada tradicional reside en parte, entonces, en el uso de esta forma para comentarla e innovarla por medio del contraste de una visión romántica del amor como se expresa en el *folksong* y una perspectiva más realista en la versión moderna que se ejemplifica en el nuevo poema. Por tanto, la combinación de las imágenes convencionales del amor inscritas en la balada tradicional con la forma de un lenguaje modernizado presente en las descripciones de la voz poética de “As I Walked out One Evening”, tendría el propósito de extender y recontextualizar los límites semánticos de las formas de poesía populares.

Con base en la teoría y el análisis expuestos en las páginas anteriores, hemos podido dilucidar que la reescritura completa espacios de indeterminación que solamente en el acto de la relectura cobran un sentido integral de comprensión lingüística y dialógica. Esos intersticios de vacío son como ecos de silencio que, por medio de la lectura como ejercicio reflexivo y hermenéutico, hablan en una sola voz que representa todas las voces de un tiempo y circunstancias específicos. Dado que el pastiche literario tiene implicaciones históricas, porque en la práctica depende de una forma ya existente en el pasado, y se inclina con mayor peso hacia el acto de lectura que al de la escritura⁵⁵, entonces, al decodificar y comprender las funciones intertextuales y poéticas de los textos de Auden, el lector se vuelve consciente del diálogo entre obras y autores. Al identificar en los textos una cualidad del pasado que es rescatada del olvido, la repetición transformada y transformadora cumple la función de la memoria cultural. Esta respuesta apela tanto

⁵⁴ Por “autenticidad” me refiero a la connotación de novedoso, no exclusivamente al hecho de que Auden haya instaurado nuevas formas o conceptos de poesía. Con el pastiche y el contexto de producción de sus textos poéticos, tal vez tenga sentido decir que el adjetivo “original” aplica para describir su labor de resignificación y renovación de modelos anteriores que él presenta como modernos en su tiempo, además de la incorporación del *light verse* que lo distinguen de su contemporáneo T. S. Eliot, por ejemplo.

⁵⁵ Denis Hollier explica que *Pastiches et mélanges* (1919) de Marcel Proust es el ejemplo por excelencia del tipo de pastiche que enfatiza el acto de lectura al construir el juego intertextual que representa en sí mismo la literatura: “the coming of grips of a writer with the works of revered works” (Hoesterey 9).

al intelecto como al sentimiento, y no tendría por qué ser excluyente una postura de la otra si ambas pueden coexistir cuando se lee un poema que resulta ser memorable por su contenido y forma.

Los hallazgos que Richard Dyer propone respecto a los periodos históricos y los contextos en que ha predominado el pastiche en el arte coinciden con el lapso temporal en que se escribió *Another Time*. Entre los muchos contextos se puede notar con mayor precisión en periodos que representan el final de una era como la Europa Moderna temprana y el mundo contemporáneo; movimientos literarios en una época impregnada con un sentimiento de perfección inmejorable (*fin de millénaire*); cuando se tiene la percepción de un grupo social cuyas formas culturales no los representan, en tiempos en los que surge la amenaza o la creencia de un estancamiento en la producción cultural que deriva en una ruptura y un posterior renacimiento. De igual modo, hay una tendencia a emplearlo en transiciones en las que aparecen nuevos medios de comunicación y de producción que ponen a disponibilidad obras que antes eran inaccesibles, así como durante periodos en los que converge una multiplicidad de tradiciones bajo circunstancias de exploración geográfica, imperialismo y migración (131). Ocurre un fenómeno similar en el caso de *Another Time*, donde en “September 1, 1939” Auden califica de “a low dishonest decade” el contexto social en que produjo su colección de poemas que abrevan del pasado cultural de Europa para hablar de otro tiempo, el del mundo entre guerras.

Los paralelismos en las funciones de la poética de W. H. Auden con respecto al pastiche en su poesía revelan que hay una tendencia a utilizarlo cuando el autor desea hacer énfasis en temas que involucran una conexión entre la producción literaria y la idealización del pasado. Asimismo, el pastiche está presente en los poemas que ahondan la cuestión de la sociedad en un mundo sumido en la crisis moral y de producción artística como consecuencia del colapso del sistema de valores del ser humano y, sobre todo, en un período inestable para la culminación de una era o etapa histórica decisiva que simboliza la muerte literal y figurada de la sociedad en relación al arte

y la cultura, como lo fueron los años en que surgió el movimiento del modernismo tardío durante la Primera y Segunda Guerra Mundial. Para Auden, los cambios en los medios de difusión de las obras de arte y los periodos de tensión social ponen en relieve el uso del pastiche como una técnica de renovación que se encuentra en el punto medio de un estancamiento que dará paso a un renacimiento de formas que pueden seguir o no las líneas y los círculos temporales que dicta el pasado.

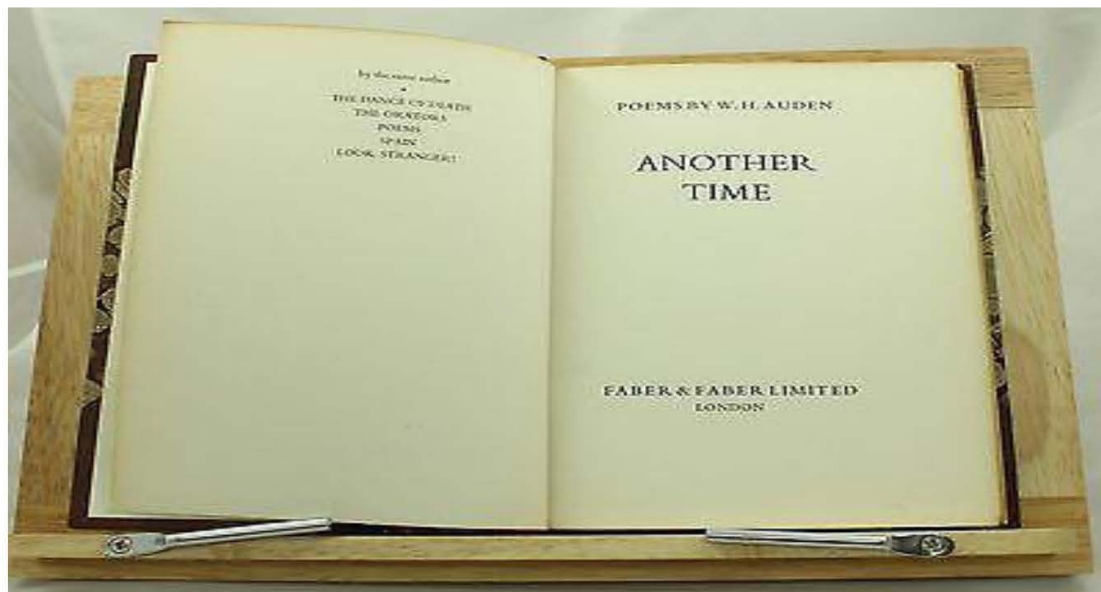
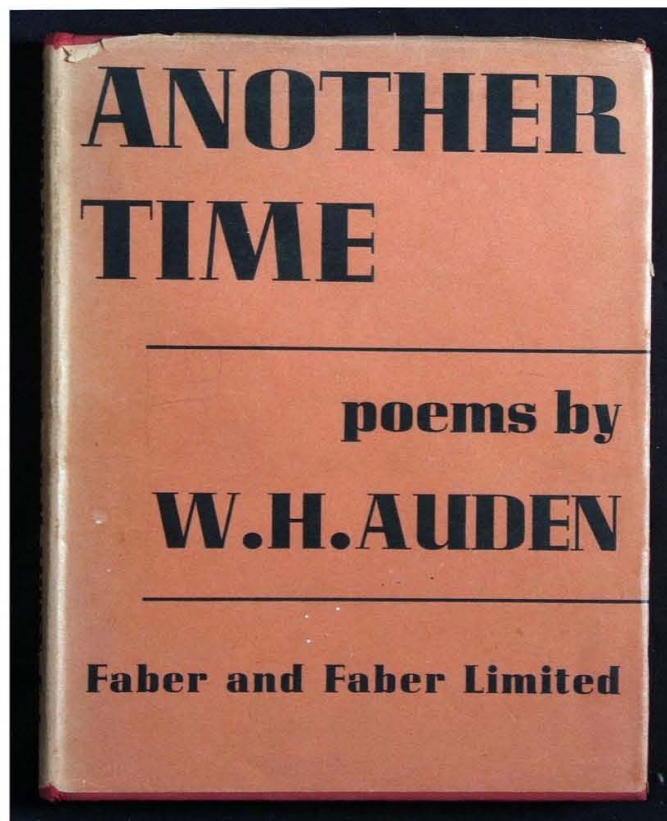
Del mismo modo, a través del pastiche poético, Auden busca reinterpretar algunas ideas de autores que cimentaron las bases del arte, con el propósito de dar respuesta a las interrogantes de su tiempo. Lleva a cabo una transformación cultural que vuelve los ojos y la reflexión hacia las narrativas que conforman la memoria del pasado y de la Historia, y lo hace de manera circular; es decir, comienza con la relectura que lo lleva a la reescritura, lo que consecuentemente conduce los lectores a poner en práctica un criterio analítico que les permita ser partícipes en la escritura de los textos del pasado.

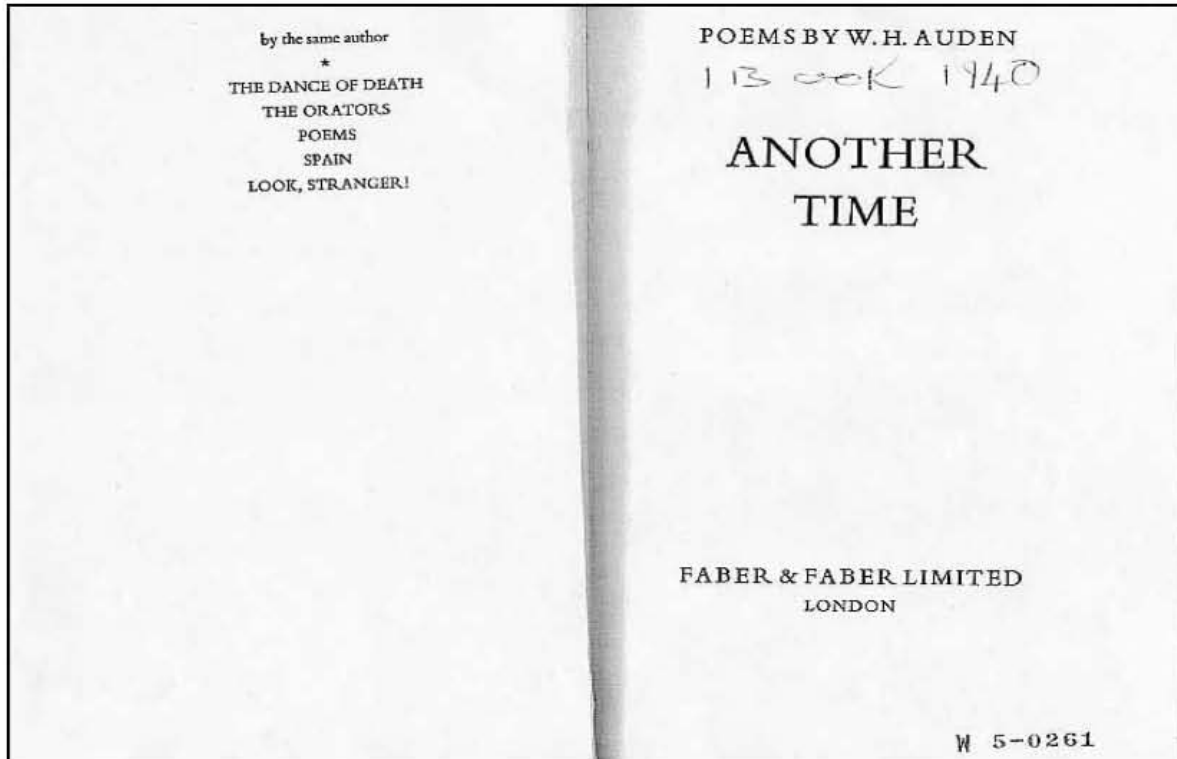
Desde una perspectiva idealista, si pensamos en los poemas como objetos culturales, entonces puede ser apropiado hacer una analogía entre esos objetos poéticos restaurados y la tradición japonesa de reparar con oro objetos rotos que se convierten en arte: los *kintsugi*; en donde el pastiche ocuparía el lugar del oro que vuelve a unir sus partes en un todo y hace apreciar aún más la belleza del pasado literario y estético de un poema. En consecuencia, la reescritura en forma de pastiche confiere un nuevo estatus de apreciación y valoración de los poemas vistos como objetos culturales que cuentan una historia, la de nosotros los lectores, pues al leerlos construimos nuestras propias narrativas culturales del pasado y afirmamos nuestra identidad cultural. Entonces, el pastiche poético, es decir, la técnica en que W. H. Auden combina la crítica literaria con la producción creativa, llena los espacios de indeterminación e interpretación con oro, porque los hace valiosos para nosotros al contribuir en la conformación y la apreciación de la poesía y la

historia del arte. Esto último en consonancia con lo que argumenta Hoesterey en *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature* (2001), pues sus comentarios exponen que las estructuras del pastiche permean las manifestaciones de la cultura popular en la música, la literatura, el cine y la pintura.

Contrariamente, desde un punto de vista más ecuánime, en los poemas de Auden el pastiche tiene tres funciones destacables concretas: es didáctico porque apela a la tradición, intertextual porque reescribe y dialoga con el pasado, a la vez que contribuye a la conformación de la memoria cultural. Es probable que dichas funciones no fueran premeditadas por parte de Auden; no obstante, creo que es el trabajo del crítico especular al respecto, a la luz de interpretaciones de lectura, bases teóricas y evidencias citables. Lo que es más importante, el pastiche poético pone en relieve la idea de que para avanzar en la creación del arte es necesario cultivar el diálogo entre autor y lectores. Por lo general, la primera respuesta al abordar una obra de arte, sea ésta una pieza musical, literaria o pictórica, es casi siempre contemplativa porque va directo a los sentidos que se despiertan al intentar entenderla. En el segundo acercamiento, cuando se mira dos veces un mismo cuadro o se lee de nueva cuenta un libro, nos percatamos de los detalles que pasamos por alto la primera vez, entonces pasamos del asombro al análisis; por lo tanto, sucede que se refuerza la memorabilidad del objeto estético que llamó nuestra atención en primer lugar, puesto que pasa del sentimiento al intelecto. El pastiche significa, en última instancia, el acto de rendir homenaje, ya sea crítico o celebratorio, para aprender a reconocer, asociar y crear.

Apéndice 1: *Another Time* (Imágenes de la primera edición)





<p>24. Where do they come from? Those whom we so much dread <i>page 51</i></p> <p>25. Gare du Midi 54</p> <p>26. As I walked out one evening 55</p> <p>27. Matthew Arnold 58</p> <p>28. Dover 59</p> <p>29. Song 61</p> <p>30. For us like any other fugitive 62</p> <p>31. Undemeath the leaves of life 63</p> <p style="text-align: center; margin-top: 20px;">PART II. LIGHTER POEMS</p> <p>1. Sharp and silent in the . . . 67</p> <p>2. Three Ballads</p> <p style="padding-left: 20px;">(1) Miss Gee 73</p> <p style="padding-left: 20px;">(2) James Honeyman 76</p> <p style="padding-left: 20px;">(3) Victor 82</p> <p>3. Four Cabaret Songs for Miss Hedli Anderson</p> <p style="padding-left: 20px;">(1) Johnny 88</p> <p style="padding-left: 20px;">(2) O Tell Me the Truth About Love 89</p> <p style="padding-left: 20px;">(3) Funeral Blues 91</p> <p style="padding-left: 20px;">(4) Calypso 91</p> <p>4. Madrigal 93</p> <p>5. Roman Wall Blues 94</p> <p>6. Epitaph on a tyrant 95</p> <p>7. The Unknown Citizen 96</p> <p>8. Refugee Blues 98</p> <p style="text-align: right; margin-top: 20px;">[10]</p>	<p style="text-align: center;">PART III. OCCASIONAL POEMS</p> <p>1. Spain 1937 <i>page 103</i></p> <p>2. In Memory of W. B. Yeats 107</p> <p>3. In Memory of Ernst Toller 111</p> <p>4. September 1, 1939 112</p> <p>5. In Memory of Sigmund Freud 116</p> <p>6. Epithalamion 121</p> <p style="text-align: center; margin-top: 20px;">[11]</p>
---	---

Apéndice 2: Tablas de comparación entre hipotextos e hipertextos

Referencias intertextuales en forma de pastiche estilístico y de homenaje en “As I Walked out One Evening”	
Hipotextos	Hipertexto : Poema de W. H. Auden
<p>As I walked out in the streets of Laredo, A As I walked out in Laredo one day, B I spied a dear cowboy wrapped in white linen, C Wrapped up in white linen as clay. B (“The Streets of Laredo” 1-4 , 1910)</p> <p>The readers of the Boston Evening Transcript Sway in the wind like a field of ripe corn. (“Boston Evening Transcript” 1-2, T.S. Eliot, 1920)</p> <p>As I walked out one night, it being dark all over, A The moon did show no light I could discover, A Down by a river side where ships were sailing, B A lonely maid I spied, weeping and bewailing. B (“The Sailor’s Return” 1-4, cca. 1779 - 1810)</p> <p>As fair art thou, my bonie lass, A So deep in luvè am I; B And I will luvè thee still, my dear, C Till a’ the seas gang dry. A</p> <p>Till a’ the seas gang dry, my dear, D And the rocks melt wi’ the sun; E And I will luvè thee still, my dear, F While the sands o’ life shall run. E</p> <p>And fare-thee-weel, my only Luvè! G And fare-thee-weel, a while! H And I will come again, my Luvè, I Tho’ ’twere ten thousand mile! H (“A Red, Red Rose”, (7-12) Robert Burns, 1794)</p>	<p>As I walked out one evening, A Walking down Bristol Street, B The crowds upon the pavement C Were fields of harvest wheat. B</p> <p>And down by the brimming river D I heard a lover sing E Under the arch of a railway: F “Love has no ending. E</p> <p>“I’ll love you, dear, I’ll love you G Till China and Africa meet, H And the river jumps over the mountain I And the salmon sing in the street. H</p> <p>“I’ll love you until the ocean J Is folded and hung up to dry K And the seven stars go squawking L Like geese about the sky. K</p> <p>“The years shall run like rabbits, M For in my arms I hold N The Flower of the Ages, O And the first love of the world.” N</p>

“Oh, beat the drum slowly and play the fife lowly,
 Play the dead march as you carry me along;
Take me to the green valley, there lay the sod o’er me,
 For I’m a young cowboy and I know I’ve done wrong.
 (“The Streets of Laredo”, 13-16 , 1910)

“Or ever the silver cord be loosed, or **the golden bowl be broken, or the pitcher be broken at the fountain, or the wheel broken at the cistern**” Ecclesiastes 12:6 (KJV)

“Go bring me a cup of cold water,
 To cool my parched lip,” the cowboy said;
 (“The Streets of Laredo” 25-26, 1910)

I’ll sing you one, oh!
 Green grow the rushes, oh!
 One and one is all alone,
 And evermore shall be so

Seven for the seven stars in the sky,
 Two, two, **the lily-white boys,**
 (“Green Grow the Rushes, Ho 1-5)

Jack and Jill went up the hill
 To fetch a pail of water.
 Jack fell down and broke his crown,
 And **Jill came tumbling after.**
 (“Jack and Jill” 1-4, cca. siglo XVII)

“In the Big Rock Candy Mountains you're going on a holiday
 Your birthday comes around once a week and it’s Christmas every day
 You never have to clean your room or put your toys away
 There's a little white horse you can ride of course

“Into many a green valley
 Drifts the appalling snow;
 Time breaks the threaded dances
 And the diver’s brilliant bow.

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

“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.**

**You can jump so high you can touch the sky
In the Big Rock Candy Mountains.”**

(Big Rock Candy Mountain, Harry McClintock, 1895).

“You shall not hate your brother in your heart, but you shall reason frankly with your neighbor, lest you incur sin because of him. You shall not take vengeance or bear a grudge against the sons of your own people, **but you shall love your neighbor as yourself”**

(Leviticus 19:17-18)

“But watch yourselves, or your hearts will be weighed down by dissipation, drunkenness, and **the worries of life--** and that day will spring upon you suddenly like a snare.”

(Luke 21:34)

“But you, brothers, are not in the darkness so that this day should overtake you like a thief.”

(1 Thessalonians 5:4)

“There was a crooked man, and he walked a crooked mile.

He found a **crooked** sixpence upon a **crooked** stile.

He bought a **crooked** cat, which caught a **crooked** mouse,

And **they all lived together in a little crooked house.”**

(“There was a crooked man”, Canción tradicional, 1842)

"O stand, stand at the window

As the tears scald and start;

You shall love your crooked neighbor

With your crooked heart.”

Referencias intertextuales en forma de pastiche estilístico y de homenaje en “O Tell Me the Truth about Love”	
Hipotextos	Hipertexto: Poema de W. H. Auden
<p>L'amour est un oiseau rebelle Que nul ne peut apprivoiser, Et c'est bien en vain qu'on l'appelle, S'il lui convient de refuser. Rien n'y fait, menace ou prière, L'un parle bien, l'autre se tait; Et c'est l'autre que je préfère: Il n'a rien dit, mais il me plaît.</p> <p>L'amour est enfant de bohème, Il n'a jamais connu de loi: Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; Si je t'aime, prends garde à toi!</p> <p>L'oiseau que tu croyais surprendre Battit de l'aile et s'envola? L'amour est loin, tu peux l'attendre; Tu ne l'attends plus, il est là! (“L'amour est un oiseau rebelle”, 1857, Georges Bizet)</p> <p>Is Love a boy? What means he then to strike? Or is he blind? Why will he be a guide? Is he a man? Why doth he hurt his like? Is he a God? Why doth he men deride? No one of these, but one compact of all, A wilful boy, a man still dealing blows, Of purpose blind, to lead men to their thrall, A God that rules unruly, God he knows. (“Is Love a Boy? Boy Pity Me”, 1589, William Byrd)</p>	<p>Some say love's a little boy, And some say it's a bird, Some say it makes the world go round, Some say that's absurd,</p>

“For yourselves know perfectly that **the day of the Lord so cometh as a thief in the night**”

(Thessalonians 5:2)

"Behold, I am coming like a thief" (Revelation 16:15)

“But the day of the Lord will come like a thief. The heavens will disappear with a roar, the elements will be dissolved in the fire, and the earth and its works will not be found.” (2 Peter 3:10)

ROMEO

**Is love a tender thing? It is too rough,
Too rude, too boisterous, and it pricks like
thorn.**

MERCUTIO

**If love be rough with you, be rough with love.
Prick love for pricking, and you beat love
down.—**

Give me a case to put my visage in!

A visor for a visor.—What care I

What curious eye doth cote deformities?

Here are the beetle brows shall blush for me.

ROMEO

**Is love really tender? I think it's too rough, too
rude, too rowdy, and it pricks like a thorn.**

MERCUTIO

**If love plays rough with you, play rough with
LOVE**

Mercutio suggests that Romeo cure himself of
love by having sex.

**love. If you prick love when it pricks you, you'll
beat love down.** (*Romeo and Juliet*, 1597,
William Shakespeare, I.IV.509)

**When it comes, will it come without
warning**

Just as I'm picking my nose?

Will it knock on my door in the morning,

Or tread in the bus on my toes?

**Will it come like a change in the
weather?**

**Will its greeting be courteous or
rough?**

Will it alter my life altogether?

O tell me the truth about love.

Does it look like a pair of pyjamas,

Or the ham in a temperance hotel?

Does its odour remind one of llamas,

Or has it a comforting smell?

**Is it prickly to touch as a hedge is,
Or soft as eiderdown fluff?**

Is it sharp or quite smooth at the edges?

O tell me the truth about love.

Our history books refer to it

In cryptic little notes,

It's quite a common topic on

The Transatlantic boats;

I've found the subject mentioned in

Accounts of suicides,

And even seen it scribbled on

The backs of railway guides.

Does it howl like a hungry Alsatian,

Or boom like a military band?

Could one give a first-rate imitation

On a saw or a Steinway Grand?

Is its singing at parties a riot?

Does it only like Classical stuff?

Will it stop when one wants to be quiet?

O tell me the truth about love

Referencias intertextuales en forma de pastiche estilístico y de homenaje en "Lullaby"

Hipotextos	Hipertexto : Poema de W. H. Auden
<p>TAKE, O, take those lips away, That so sweetly were forsworn; And those eyes, like break of day, Lights that do mislead the morn; But my kisses bring again, Seals of love, but sealed in vain. <i>(Measure for Measure, 1623, William Shakespeare, I.V)</i></p> <p>Hide, O, hide those hills of snow Which thy frozen bosom bears, On whose tops the pinks that grow Are yet of those that April wears! But first set my poor heart free, Bound in those icy chains by thee. <i>(The Bloody Brother, cca. 1612- 1624, John Fletcher, V.II)</i></p> <p>WITH lullay, lullay, like a child, Thou sleepèst too long, thou art beguiled! "My darling dear, my daisy flower, Let me," quoth he, "lie in your lap." "Lie still," quoth she, "my paramour,</p>	<p>Lay your sleeping head, my love, Human on my faithless arm; Time and fevers burn away Individual beauty from Thoughtful children, and the grave Proves the child ephemeral: But in my arms till break of day Let the living creature lie, Mortal, guilty, but to me The entirely beautiful.</p> <p>Soul and body have no bounds: To lovers as they lie upon Her tolerant enchanted slope In their ordinary swoon, Grave the vision Venus sends Of supernatural sympathy, Universal love and hope; While an abstract insight wakes Among the glaciers and the rocks The hermit's carnal ecstasy.</p>

Lie still hardily, and take a nap."

His head was heavy, such was his hap,

All drowsy, **dreaming, drowned in sleep**,

That of his love he took no keep,

With hey, **lullay**, etc.

With ba, ba, ba, and bas, bas, bas!

She cherished him both cheek and chin

That he wist never where he was;

He had forgotten all **deadly sin!**

He wanted wit her love to win:

He trusted her payment and lost all his pay;

She left him sleeping and stale away,

With hey, lullay, etc.

The rivers rough, the waters wan;

She sparèd not to wet her feet.

She waded over, she found a man

That halsèd her heartily and kissed her sweet;

Thus after her cold she caught a heat.

"My lief, she said, "rowteth in his bed;

Iwys he hath an heavy head,"

With hey, lullay, etc.

What dreamest thou, drunkard, drowsy pate?

Certainty, fidelity

On the stroke of midnight pass

Like vibrations of a bell,

And fashionable madmen raise

Their pedantic boring cry:

Every farthing of the cost,

All the dreaded cards foretell,

Shall be paid, but from this night

Not a whisper, not a thought,

Not a kiss nor look be lost.

Beauty, midnight, vision dies:

Let the winds of dawn that blow

Softly round **your dreaming head**

Such a day of welcome show

Eye and knocking heart may bless,

Find the mortal world enough;

Noons of dryness find you fed

By the involuntary powers,

Nights of insult let you pass

Watched by every human love.

Thy lust and liking is from thee gone;

Thou blinkard blowboll, thou wakèst too late;

Behold thou liest, luggard, alone!

Well may thou sigh, well may thou groan,

To deal with her so cowardly.

Ywis, pole-hatchet, she blearèd thine eye!

Quoth Skelton Laureate.

("My darling dear, my daisy flower", 1568, *Against a Comely Custron*, John Skelton)

Referencias intertextuales en forma de pastiche estilístico y de homenaje en “O Where Are You Going?”

Hipotextos	Hipertexto: Poema de W. H. Auden
<p>Oh where are you going said Milder to Moulder A Oh we may not tell you said Festel to Fose B We're off to the woods said John the Red Nose C We're off to the woods said John the Red Nose. C</p>	<p>O where are you going? said reader to rider, A That valley is fatal when furnaces burn, B Yonder's the midden whose odors will madden, C That gap is the grave where the tall return. B</p>
<p>And what will you do there said Milder to Moulder A Oh we may not tell you said Festel to Fose B We'll hunt the Cutty wren said John the Red Nose. C We'll hunt the Cutty wren said John the Red Nose. C</p>	<p>O do you imagine, said fearer to farer, D That dusk will delay on your path to the pass, E Your diligent looking discover the lacking, F Your footsteps feel from granite to grass? E</p>
<p>And how will you shoot her said Milder to Moulder A Oh we may not tell you said Festel to Fose B With bows and with arrows said John the Red Nose. C With bows and with arrows said John the Red Nose. C</p>	<p>O what was that bird, said horror to hearer, G Did you see that shape in the twisted trees? H Behind you swiftly the figure comes softly, I The spot on your skin is a shocking disease? H</p>
<p>Oh that will not do said Milder to Moulder A Oh what will you do then said Festel to Fose B With guns and great cannon said John the Red Nose. C With guns and great cannon said John the Red Nose. C</p>	<p>Out of this house, said rider to reader, J Yours never will", said farer to fearer, K They're looking for you, said hearer to horror, L As he left them there, as he left them there. K</p>
<p>And how will you cook her said Milder to Moulder A Oh we may not tell you said Festel to Fose B In pots and in pans said John the Red Nose C In pots and in pans said John the Red Nose C</p>	
<p>Ah that will not do said Milder to Moulder A Oh what will do then said Festel to Fose B Bloody great brass cauldron said John the Red Nose C Bloody great brass cauldron said John the Red Nose C</p>	
<p>(“The Cutty Wren”, cca. 1300-1400)</p>	

Apéndice 3: textos completos de la selección de poemas

1. As I Walked Out One Evening	2. Lullaby	3. O Tell Me The Truth About Love	4. O Where Are You Going?
<p>As I walked out one evening, Walking down Bristol Street, The crowds upon the pavement Were fields of harvest wheat.</p> <p>And down by the brimming river I heard a lover sing Under an arch of the railway: ‘Love has no ending.</p> <p>‘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,</p> <p>‘I’ll love you till the ocean Is folded and hung up to dry And the seven stars go squawking Like geese about the sky.</p> <p>‘The years shall run like rabbits, For in my arms I hold The Flower of the Ages, And the first love of the world.’</p>	<p>Lay your sleeping head, my love, Human on my faithless arm; Time and fevers burn away Individual beauty from Thoughtful children, and the grave Proves the child ephemeral: But in my arms till break of day Let the living creature lie, Mortal, guilty, but to me The entirely beautiful.</p> <p>Soul and body have no bounds: To lovers as they lie upon Her tolerant enchanted slope In their ordinary swoon, Grave the vision Venus sends Of supernatural sympathy, Universal love and hope; While an abstract insight wakes Among the glaciers and the rocks The hermit’s carnal ecstasy.</p> <p>Certainty, fidelity</p>	<p>Some say love's a little boy, And some say it's a bird, Some say it makes the world go round, Some say that's absurd, And when I asked the man next door, Who looked as if he knew, His wife got very cross indeed, And said it wouldn't do.</p> <p>Does it look like a pair of pyjamas, Or the ham in a temperance hotel? Does its odour remind one of llamas, Or has it a comforting smell? Is it prickly to touch as a hedge is, Or soft as eiderdown fluff? Is it sharp or quite smooth at the edges? O tell me the truth about love.</p> <p>Our history books refer to it In cryptic little notes, It's quite a common topic on The Transatlantic boats; I've found the subject mentioned in</p>	<p>"O where are you going?" said reader to rider, "That valley is fatal when furnaces burn, Yonder's the midden whose odours will madden, That gap is the grave where the tall return."</p> <p>"O do you imagine," said fearer to farer, "That dusk will delay on your path to the pass, Your diligent looking discover the lacking Your footsteps feel from granite to grass?"</p> <p>"O what was that bird," said horror to hearer, "Did you see that shape in the twisted trees? Behind you swiftly the figure comes softly, The spot on your skin is a shocking disease."</p> <p>"Out of this house," said rider to reader, "Yours never will," said farer to fearer, "They're looking for you," said hearer to horror, As he left them there, as he left them there.</p>

<p>But all the clocks in the city Began to whirr and chime: 'O let not Time deceive you, You cannot conquer Time.</p> <p>'In the burrows of the Nightmare Where Justice naked is, Time watches from the shadow And coughs when you would kiss.</p> <p>'In headaches and in worry Vaguely life leaks away, And Time will have his fancy To-morrow or to- day.</p> <p>'Into many a green valley Drifts the appalling snow; Time breaks the threaded dances And the diver's brilliant bow.</p> <p>'O plunge your hands in water, Plunge them in up to the wrist; Stare, stare in the basin And wonder what you've missed.</p> <p>'The glacier knocks in the cupboard, The desert sighs in the bed,</p>	<p>On the stroke of midnight pass Like vibrations of a bell, And fashionable madmen raise Their pedantic boring cry: Every farthing of the cost, All the dreaded cards foretell, Shall be paid, but from this night Not a whisper, not a thought, Not a kiss nor look be lost.</p> <p>Beauty, midnight, vision dies: Let the winds of dawn that blow Softly round your dreaming head Such a day of welcome show Eye and knocking heart may bless, Find the mortal world enough; Noons of dryness find you fed By the involuntary powers, Nights of insult let you pass Watched by every human love.</p>	<p>Accounts of suicides, And even seen it scribbled on The backs of railway guides.</p> <p>Does it howl like a hungry Alsatian, Or boom like a military band? Could one give a first- rate imitation On a saw or a Steinway Grand? Is its singing at parties a riot? Does it only like Classical stuff? Will it stop when one wants to be quiet? O tell me the truth about love.</p> <p>I looked inside the summer-house; It wasn't even there; I tried the Thames at Maidenhead, And Brighton's bracing air. I don't know what the blackbird sang, Or what the tulip said; But it wasn't in the chicken-run, Or underneath the bed.</p> <p>Can it pull extraordinary faces? Is it usually sick on a swing? Does it spend all its time at the races, or fiddling with pieces of string? Has it views of its own about money? Does it think Patriotism enough?</p>	
---	---	---	--

<p>And the crack in the tea-cup opens A lane to the land of the dead.</p> <p>'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.</p> <p>'O look, look in the mirror, O look in your distress: Life remains a blessing Although you cannot bless.</p> <p>'O stand, stand at the window As the tears scald and start; You shall love your crooked neighbour With your crooked heart.'</p> <p>It was late, late in the evening, The lovers they were gone; The clocks had ceased their chiming, And the deep river ran on.</p>		<p>Are its stories vulgar but funny? O tell me the truth about love.</p> <p>When it comes, will it come without warning Just as I'm picking my nose? Will it knock on my door in the morning, Or tread in the bus on my toes? Will it come like a change in the weather? Will its greeting be courteous or rough? Will it alter my life altogether? O tell me the truth about love.</p>	
--	--	---	--

Obras Citadas:

- Allen, Graham. *Intertextuality (The New Critical Idiom)*. Oxon: Routledge, 2011.
- Ale, Marcelo. Sobre “Diferencia y repetición”, G. Deleuze. Web. March 2017. <<http://www.teatron.com/elultimoenemigo/blog/2012/08/21/sobre-diferencia-y-repeticion-g-deleuze/>>
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.
- Auden, W. H. (Wystan Hugh). “Psychology and Art Today” in *The Complete Works of W. H. Auden, vol 1: Prose and Travel Books in Prose and Verse, 1926-1938*, ed. Edward Mendelson. Princeton UP, 1988), p. 103.
- (Wystan Hugh). *Another Time*. Faber&Faber. 1942.
- (Wystan Hugh). *Un poema no escrito (Dichtung und Wahrheit)*. Buenos Aires: Pre-textos. 1999. Traducción de Javier Marías.
- (Wystan Hugh). “W. H. Auden, the Art of Poetry No. 17”. Interview by Michael Newman. The Paris Review Autumn 1972: <<http://www.theparisreview.org/interviews/3970/the-art-of-poetry-no-17-w-h-auden>. Accessed 15 Mar. 2016.>
- (Wystan Hugh). *The Orators: An English Study*. London, 1932.
- (Wystan Hugh). “Some Reflections on Opera as a Medium” *Tempo New Series*, No. 20 (Summer, 1951), pp. 6-10 Cambridge University Press Web Dic 20th 2016 <<http://www.jstor.org/stable/942828>>
- Bakhtin, Mikhail. (Mikhail Mikhailovich). *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin*. Medvedev and Voloshinov. London: E. Arnold, 1994.
- *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press Slavic Series. 1982.
- Baldick Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. 2008.
- Beach, Joseph Warren. *The Making of the Auden Canon*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1957.
- Bevil, J. Marshall. “A Paradigm of Folktune Preservation and Change within Oral Tradition of Southern Appalachian Community, 1916-1986”. <<http://home.earthlink.net/~llywarch/ams87.html.htm> >
- Blair, John G. *The Poetic Art of W. H. Auden*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

- Bru, Sascha. "Opera, Allegory and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's *The Rake's Progress*". University of Texas Press. *Texas Studies in Literature and Language* Volume 55, Number 1, Spring 2013, pp. 84-99.
- Bubnova, Tatiana. *Contrapunto a cuatro voces en los caminos del aire. Pequeña antología de cuatro poetas rusos: Anna Ajmátova, Osip Mandelstam, Boris Pasternak y Marina Tsvetáieva*. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009.
- Carter, Ronald. *Thirties poets: the "Auden Group": A Casebook*. London: Macmillan, 1984.
- Chandler, Aaron. "At the Gates of Writing: Matei Calinescu and the Distance between Rereading and Rewriting". *Symplokē*, Vol. 17, No. 1-2 (2009), pp. 271-276. Web. 16 Nov 2015. <<http://www.jstor.org/stable/10.5250/symploke.17.1-2.0271>>
- Child, Francis James. *English and Scottish popular ballads*. Boston, Houghton Mifflin co., 1904.
- Cohen, Esther. *De memoria y escritura*. México. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Política, 2002.
- Cooke, Mervyn. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge University Press, 2005.
- Coste, Didier. "Rewriting, Literariness, Literary History", *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°5. 2004, 8-25.
- De Miguel, Raimundo. *Nuevo diccionario latino español etimológico*. Visor, 2001.
- Deleuze, Gilles. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press. 1994. Traducción de Hugh Tomlinson y Graham Burchell.
- . *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar Universidad, 1988. Traducción Alberto Cardín.
- Disrud, Rebecca Anne. *Late modern lyricism: The poetry and opera of Stein, Auden, and Hughes*. Indiana University, 2013.
- Donaldson, Jeffery. "The Company Poets Keep: Allusion, Echo, and the Question of Who Is Listening in W.H. Auden and James Merrill". *Contemporary Literature*, Vol. 36, No. 1 (Spring, 1995), pp. 35-57. Web. 26 May 2015. <www.jstor.org/stable/1208953>
- Dyer, Richard. *Pastiche*. Routledge, 2006.
- Edgerly Firchow, Peter. *W.H. Auden: Contexts for Poetry*. University of Delaware Press, 2002.
- Eliot, Thomas Stearns (T.S. Eliot). "Tradition and the Individual Talent" in *The Sacred Wood: Essays on Poetry Criticism*. London: Methuen, 1948.

- Erl, Astrid and Ann Rigney. "Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction", *European Journal of English Studies*, 10:2, 111-115. 2006.
- Erl, Astrid and Ansgar Nünning. *A Companion to Cultural Memory Studies: An International Interdisciplinary Handbook Berlin*. 2008.
- Estrada Curiel, Aura Adriana. *Auden: poeta de la contemplación, de la acción y de la reflexión*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. 2000.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory." *Poetics Today* 1 (1-2, Autumn) pp. 287–310, 1979.
----- . *Polysystem Studies. Poetics Today*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Fuller, John Wesley. *A Reader's Guide to W.H. Auden*. London: Thames and Hudson, 1970.
----- . *W. H. Auden: A Commentary*. London: Faber & Faber, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Garrett Izzo, David. *W.H. Auden Encyclopedia*. McFarland & Company, 2004.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.
- González, César. "Funciones de la imagen", en *Apuntes acerca de la representación*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, p. 31-35.
- Hecht, Anthony. *Melodies Unheard: Essays on the Mysteries of Poetry*. The Johns Hopkins University Press, 2003.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. New York: Scribner Classics, 1996.
- Herbert, George. *W. H. Auden*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Hermann, Alexander Diels: *Fragmentos de los presocráticos (Die Fragmente der Vorsokratiker)*. Berlín, 1903.
- Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana University Press, 2001.
- Hyde, Virginia M. "The Pastoral Formula of W.H. Auden and Piero Di Cosimo". *Contemporary Literature*, Vol. 14, No. 3 (Summer, 1973). Web. 01 Oct 2014. <www.jstor.org/stable/1207519>
- Hynes, Samuel. *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930's*. Princeton University Press, 1983.
- Irwin, John T. "MacNiece, Auden, and the Art Ballad". *Contemporary Literature*, Vol. 11, No.1 (Winter, 1970). Web. 01 Oct 2014. <www.jstor.org/stable/1207506>

Jacobs, Alan. "Beyond Romanticism: Auden's Choice of Tradition." *Religion & Literature* 21, 2 (Summer 1989) pp 61-77.

----- "Auden's Local Culture". *The Hudson Review*, Vol. 47, No. 4 (Winter, 1995), pp. 543-568. <http://www.jstor.org/stable/441847> www.jstor.org/stable/3851711>

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Jauss, Hans Robert; Elizabeth Benzinger. *New Literary History*. 1970.

Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. 1984.

López Lozada, Gerardo. *The Blue Deep Thou Wingest: la figura del ave en la poesía de los grandes románticos ingleses*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. 2010.

Martínez Calvo, Pascual. *Diccionario latino-castellano etimológico*. Gandhi, 2009.

McAlear, Edward C. "As I Walked out". *College English*, Vol. 18, No. 5 (Feb, 1957). Web. 27 Nov 2014. <www.jstor.org/stable/372474 >

Mendelson, Edward. *Early Auden*. New York: Viking; London: Faber & Faber, 1981.

----- *Later Auden*. New York: Farrar, Straus & Giroux; London: Faber & Faber, 1999.

Mitchell, Donald. *Britten and Auden in the Thirties: The Year 1936*. BOYE6, 1981.

Pollnitz, Christopher. "Auden's Styles of Verse". Web. 18 May 2016. <<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/SSE/article/viewFile/337/309>>

Pozuelo Yvancos, J.M. *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus. 1988.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <<http://dle.rae.es/?id=XxAVYoB>>

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <<http://dle.rae.es/?id=DdiPwpM>>

Rainer, Emig. *W. H. Auden: Towards a Postmodern Poetics*. London: Macmillan, 1999.

Replogle, Justin Maynard. *Auden's Poetry*. Seattle: University of Washington, 1969.

Riggs, Erica. "Auden as a Seriocomic Critic". *Twentieth Century Literature*, Vol. 37, No. 2 (Summer, 1991), pp. 207-224. Web. 1 Oct 2015. <<http://www.jstor.org/stable/441847>>

Rodríguez Castro, Santiago. *Diccionario etimológico griego-latín del español*. Esfinge, 2007.

- Scott, Nathan A. "The Poetry of Auden". *Chicago Review*, Vol. 13, No.4 (Winter, 1959). Web. 01 Oct 2014. <www.jstor.org/stable/25293553>
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Oxford World's Classics. Oxford University Press; Reissue edition, 2008.
- . *Romeo and Juliet*. London: J. M. Dent; Vermont: C. E. Tuttle, 1993.
- Sharpe, Tony. *W.H. Auden*. New York: Routledge, 2007.
- Shklovski, Vladimir. "El arte como artificio". 1917.
- Smith, Stan. *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.
- Spears, Monroe K. *The poetry of W.H. Auden; The disenchanted island*. Oxford University Press, 1963.
- Stade, George & Karen Karbiener. *Encyclopedia of British Writers, 1800 to the Present, Volume 1*. Infobase Publishing, 2010.
- Sharpe, Tony. *W. H. Auden in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Stenning Edgecombe, Rodney. "Three Musical Sources for Auden's Lullaby". *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 2016, Vol. 29, No.3, 177-180. <http://dx.doi.org/10.1080/0895769X.2016.1215899>
- Tzvetan, Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, 1980.
- Waidson, H.M. "Auden and German Literature". *The Modern Language Review*. Vol. 70, No.2 (Apr.,1975), pp. 347-365. Web. 18 May 2016. <www.jstor.org/stable/3724286>
- Wetzsteon, Rachel. *Influential Ghosts: A Study of Auden's Sources (Studies in Major Literary Authors)*. Routledge; 1 edition, 2014.
- Wintle, Justin. *New Makers of Modern Culture*. Routledge, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Pearson; 3rd edition, 1973.

Bibliografía de referencia:

- Auden, W. H. (Wystan Hugh). *La carrera del libertino*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2003.
- . *La mano del teñidor: ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- . *Lectures on Shakespeare*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- . *Otro tiempo*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- . (Wystan Hugh). *Elegy for Young Lovers*. 1956.
- . (Wystan Hugh). *Love's Labours Lost*. 1973.
- . (Wystan Hugh). *The Rake's Progress*. 1951.
- . (Wystan Hugh). "Music in Shakespeare: Its Dramatic Use in His Plays". (Encounter No 51, December 1957 Volume 9, No 6, pp 31 – 45). 1957
- B. C. Bloomfield and Edward Mendelson. *W. H. Auden: A Bibliography 1924-1969*, University Press of Virginia, 1973.
- Brinnin, John Malcom. "On First Meeting W. H. Auden". *Ploughshares*, Vol. 2, No. 4 (1975). Web. 27 Nov 2016. <www.jstor.org/stable/40347941>
- Brooks, Cleanth. "W. H. Auden as a Critic". *The Kenyon Review*, Vol. 26, No. 1 (Winter, 1964), pp. 1973-189. Web. 1 Oct 2015. <www.jstor.org/stable/4334416>
- Buell, Frederick. *W. H. Auden as a Social Poet*. Ithaca: Cornell University Press, 1973.
- Bus, Éva. "Death's Echo" and "Danse Macabre": Auden and the Medieval Tradition of Death Lyrics". *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 14, No. 1 (Spring, 2008), pp. 83-93. Web. 27 Nov 2015. <www.jstor.org/stable/41274409>
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Rubí, Barcelona: Anthropos, 2008.

- Iqbal, Huma, Sadaf Iqbal and Aqsa Kanwal. "Stylistic Analysis of the Poem "O Where are you Going" by W. H. Auden", in *International Journal of Humanities and Social Science* Vol.4, No. 11; September 2014.
- Lhermitte, Corninne. "Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept", *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°5 | 2004, 26-44.
- Mason, David. "Auden Onstage". *The Hudson Review*, Vol. 47, No.4 (Winter, 1995). Web. 02 Oct 2014. <www.jstor.org/stable/3851712 >
- Murcia Serrano, Inmaculada. "La estética del pastiche posmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson's theory" en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV (2010), pp. 223-241.
- Mutter, Matthew. "The Power to Enchant That Comes from Disillusion": W. H. Auden's Criticism of Magical Poetics". *Journal of Modern Literature*, Vol. 34, No. 1 (Fall 20110). Web. 01 Oct 2014. < www.jstor.org/stable/10.2979/JML.2010.34.1.58>
- Phelpstead, Carl. "Auden and the Inklings: An Alliterative Revival". *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 103, No.4 (Oct., 2004). Web. 18 May 2016. <www.jstor.org/stable/27712458 >
- Rawlinson, Zsuzsa. "If equal affection cannot be, / Let the more loving one be me": Auden on Love". *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 14, No. 1 (Spring, 2008). Web. 16 Nov 2014. < www.jstor.org/stable/41274408 >
- Rebei, Marian "A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting", *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°5. 2004, 45-59.
- Shilpa. "Use of the Classical Myth in W.H. Auden's "The Shield of Achilles". *Modern Rohini Education Society*. Web. 18 May 2016. <<http://ijmc.rtmonline.in/vol1iss4/043068.pdf> >
- White, Susanna. "Tell Me The Truth About Love (documentary)". *YouTube*, uploaded by Buykurious, 5 Jan 2012, https://www.youtube.com/watch?v=gvezOvM_VgQ